

Los imprecisos límites de la ficción.¹ La contienda entre novela y testimonio y el debate mexicano en *Cuadernos de Marcha* sobre *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno

Gabriela Sosa San Martín

Resumen:

El destacado prestigio de la novela durante los sesenta giró en las décadas posteriores hacia un conocimiento de la realidad centrado en el discurso testimonial y el autor-testigo. Carlos Martínez Moreno, participante de los círculos intelectuales hegemónicos del medio siglo rioplatense y especialmente dedicado a la narrativa de ficción desde entonces, se verá envuelto en el debate que provocara en *Cuadernos de Marcha* su última novela, *El color que el infierno me escondiera* (1981), ubicada en los imprecisos límites de la ficción. El análisis de la contienda entre novela y discurso testimonial y las repercusiones de dicha publicación de Martínez Moreno desde diversos registros serán algunos de los propósitos de este trabajo.

PALABRAS CLAVE: ficción – testimonio – tupamaros – debate – correspondencia

The vague boundaries of fiction The contention between novel and testimony and the Mexican debate in *Cuadernos de Marcha* on *El color que el infierno me escondiera* by Carlos Martínez Moreno

Abstract:

In later decades, this novel's outstanding prestige during the sixties turned into knowledge of actuality centered on testimonial discourse and the author-witness. Carlos Martínez Moreno, a participant in the hegemonic intellectual circles of the River Plate half century, and especially dedicated to narrative fiction since then, was to be involved in the debate in *Cuadernos de Marcha* about his last novel, *El color que el infierno me escondiera* (1981), located on the vague boundaries of fiction. Analysis of the contention between novel and testimony and the impact of this publication of Martínez Moreno's at different levels will be among the purposes of this paper.

KEY WORDS: fiction – testimony – tupamaros – debate – correspondence

RECIBIDO: 29/06/15
APROBADO: 02/07/15

Gabriela Sosa San Martín
profgabrielasosa@gmail.com

Profesora de Literatura egresada del IPA. Magister en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Actualmente cursa estudios de doctorado en la misma institución. Profesora de Teoría Literaria y Crítica Literaria Contemporánea en el IPA. Desde 2013 ha trabajado en la Biblioteca Nacional, en calidad de investigadora asociada, organizando el archivo de Carlos Martínez Moreno.

Su tesis de maestría, *Oficio de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano*, fue premiada por el MEC en 2013 en la categoría Ensayo Literario Inédito y Estuario Editora la publicó en 2014. Sus ponencias y artículos, dentro y fuera del país, han tratado por lo general el tema de la cárcel política y los problemas de la ficcionalidad en la obra de escritores como Mauricio Rosencof, Carlos Liscano, Fernando Butazzoni, entre otros.

I Carlos Martínez Moreno (Colonia del Sacramento, 1917 – Ciudad de México, 1986) tenía en su haber una trayectoria literaria cuando debió encarar el exilio a España primero (en 1977) y a México al año siguiente, país, este último, en el que residiría hasta sus últimos días. Tras haber abordado en su obra temáticas de diversa índole, en su último libro de cuentos hasta ese entonces, *De vida o muerte* (1971), eran abundantes las referencias a los convulsionados sucesos del Uruguay contemporáneo y hasta varios relatos se abastecían de episodios concretos. Ese tiempo presente era definido en la contratapa del libro –publicado por Siglo Veintiuno Argentina– como «de crisis, de angustia y también de esperanza».² Pero será una década más tarde, en la novela *El color que el infierno me escondiera* (1981), que las preocupaciones políticas cobrarán otra dimensión en su literatura ficcional. Desde México expresaba en una entrevista de junio de 1985:

[...] ese libro 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.³

En esa misma oportunidad Martínez Moreno recuerda que el libro había provocado «resistencias». *Cuadernos de Marcha* en su segunda época, publicada en México y como antes a cargo de Carlos Quijano, fue uno de los espacios en el que se registraron las repercusiones de la publicación.

Martínez Moreno integraba el consejo editorial de la revista y publicaba a menudo en ella. En el n.º 8, julio-agosto de 1980, aparece un ensayo de su autoría: «Uruguay en la coyuntura del miedo». A su vez se daban a conocer en el mismo número los ganadores de un concurso organizado por Proceso-Nueva Imagen, junto al acta del jurado y unas breves líneas a cargo de Quijano sobre este dictamen. Finalmente, la transcripción de uno de los capítulos de la novela galardonada: «Julio y la niñez del general». Martínez Moreno había sido el premiado.

El origen de esta historia estaba en que la revista *Proceso* y la editorial Nueva Imagen habían convocado en 1979 a un concurso internacional sobre «El militarismo en América Latina», en los géneros ensayo,

narrativa, periodismo y dibujo. Este fue el dictamen del jurado, entre los que se encontraban Quijano, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar,⁴ para la categoría Narrativa: «[Se otorgó] el primer premio, por unanimidad, al escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno, por la obra titulada *El color que el infierno me escondiera*, que combina una lograda técnica narrativa y un profundo valor testimonial, en la que culmina la trayectoria de un gran escritor».

Quijano reproducía en este número de *Cuadernos de Marcha* lo que escribiera para *Proceso*,⁵ como integrante del jurado decidió abstenerse sobre la categoría Narrativa, dada la vieja amistad con el escritor. Ahora, que las cartas estaban echadas y Martínez Moreno había ganado por unanimidad el premio, podía expresar su opinión con libertad: «es un gran escritor injustamente relegado o inmerecidamente desconocido. Un gran escritor con una gran obra cumplida» (Quijano, 1980: 72).

Cuatro números más tarde los elogios darán paso al artículo de seis páginas de Ruben Svirsky –«Cómo se deforma la historia»–, otro integrante del consejo editorial, seguido de la correspondiente respuesta de Carlos Martínez Moreno a lo que era un ataque directo a su última novela. En la «áspera polémica» (Rocca, 1996: 185) Svirsky errará, sin duda, la valoración de Quijano respecto de la obra, ya mencionada más arriba:

Es lamentable que el único integrante uruguayo, Carlos Quijano, hubiera debido excusarse de juzgar este libro aun antes de leerlo, como lo aclaró una carta publicada con el fallo, debido a su vinculación con el autor desde hace muchos años. Y es una lástima, porque una lectura de Quijano, por apresurada que fuera, no hubiera dejado pasar, estoy seguro, las implicaciones de esta seudonovela, de esta crónica deformada y deformante (Svirsky, 1981: 106).

Quijano promueve en *Cuadernos de Marcha* la difusión de un texto que sin duda consideraba valioso. A través del capítulo «Julio y la niñez del general», dedicado a uno de los desaparecidos de la dictadura uruguaya –el maestro Julio Castro– bajo el mando de quien había sido su alumno –el general Gregorio Álvarez–, Quijano no pierde oportunidad de denunciar una vez más la situación del país que los obligó al exilio, ese mismo en el que la figura del «Goyo» ocupa en 1980 un destacado lugar de poder: «“Soy un hombre poblado de muertos”, decía Malraux. Nosotros, claro, también lo somos. Algunos, no pocos, de esos muertos nos son comunes. Compartieron nuestros mismos

afanes, padecieron por ellos y por ellos murieron; pero nos ayudan a vivir, nos espolean y nos obligan a continuar por el trillo» (Quijano, o. cit.: 71).

II En su impugnación pública, Ruben Svirsky parte de la base de que *El color que el infierno me escondiera* no es una novela. Lo afirma sin rodeos: «no se trata de una novela ni de otra clase de ficción: es una crónica que no se anima a reconocerlo, una especie de *chronique à clef* que relata “lo ocurrido” en nuestro entrañable Uruguay durante más de la mitad de los años setenta» (Svirsky, o. cit.: 101). Desde su lectura, los hechos que se narran «son reales», y en cambio lo que agregue la imaginación del escritor, «aderezo». Compara el texto de Martínez Moreno con el trabajo realizado por Patricio Biedma y Nelson Minello en 1972, «La crisis y la guerra urbana en el Uruguay», para elogiar la exposición de los sociólogos sobre el accionar del MLN Tupamaros, en detrimento del texto de Martínez Moreno.⁶ También en el trabajo chileno los hechos se interpretan, claro –¿puede hacerse discurso histórico de otra forma?–, aunque esto no parece preocuparle a Svirsky dado que Biedma y Minello realizan un *verdadero* «análisis político del MLN, señalando discrepancias, discutiendo una concepción política que juzgaban errónea» (Ibidem: 106). Tampoco le interesan a Svirsky los méritos literarios que pudiera tener el libro de Martínez Moreno, supeditados estos en su opinión al tema político. Es decir, no parecen establecerse diferencias entre las formas de referencialidad del ensayo político y la de un texto como el de Martínez Moreno que, desde su ambigüedad genérica, podríamos catalogar como novela testimonial. La preocupación de Svirsky radica en la ausencia de fidelidad de la narración respecto a la historia.

Por su lado, Martínez Moreno defenderá su libertad artística. También su condición de ensayista en cuestiones políticas y sociales, su activo accionar como abogado defensor de presos políticos en los años previos al exilio –un caso célebre: la defensa del Gral. Líber Seregni–, su compromiso en la lucha contra la dictadura desde el exterior. Martínez Moreno enumera a Svirsky, con permanente ironía, los sucesos en los que en la *realidad de los hechos* él sí –el otro no– se ha visto directamente involucrado. Por ejemplo, la creación en 1971 de un informe *in voce*⁷ que impidió durante varios meses el juzgamiento de civiles por vías militares, o la intensa denuncia desde el semanario *Marcha*.⁸

Pero cada cosa en su lugar. Más allá de que el escritor no niegue partir siempre de referentes muy concretos para crear, propone la defensa de un espacio propio de la literatura. Podríamos agregar, en términos teóricos, ese espacio que establezca desde su especificidad puentes semióticos con los «campos de referencia externos» (Harshaw, 1997), pero que no por

esto anule su libertad creadora. Los argumentos en este plano revelan la enorme distancia conceptual existente entre el escritor y su «contradictor», como Martínez Moreno llama irónicamente a Svirsky en muchas oportunidades a lo largo de su carta de cuatro páginas:

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

Ya en 1981, año en el que se desarrolla esta polémica, empezaba a resultar familiar la idea teórica de que cualquier narrativa es construcción discursiva, de que es *lenguaje* y no *realidad* –aunque fuera de manera indirecta, como la referencia a Edgar Lawrence Doctorow a través de José Emilio Pacheco–. Pero es sobre todo la discutible oposición entre novela y discurso testimonial la que tenía antecedentes claros en el panorama de las letras latinoamericanas: el destacado prestigio de la primera durante los sesenta había girado en las décadas posteriores hacia un conocimiento de la realidad centrado en el «autor-testigo», que «imprimía un sentido fundamentalmente histórico» (Gilman, 2003: 343) –y político, claro.⁹

Martínez Moreno, quien por estos años de la polémica era ya un novelista de extensa trayectoria, admirador temprano de la estética de Juan Carlos Onetti en la que se hacían eco la narrativa metropolitana de Joyce, de Proust, de Faulkner (Rocca, 1995: 6-7); participante de los «círculos intelectuales hegemónicos del medio siglo rioplatense» (Ibidem: 5), parecía ya tener sus cartas echadas en esta contienda entre novela y testimonio. La narrativa de ficción en sus diversas modalidades –cuentos, *nouvelles*, novelas– era el género en el que especialmente cultivaba la búsqueda de un estilo propio, de una voz de escritor, alejado de la literatura «con mensaje»: «porque no soy un político y no me interesa convencer a nadie de nada».¹⁰

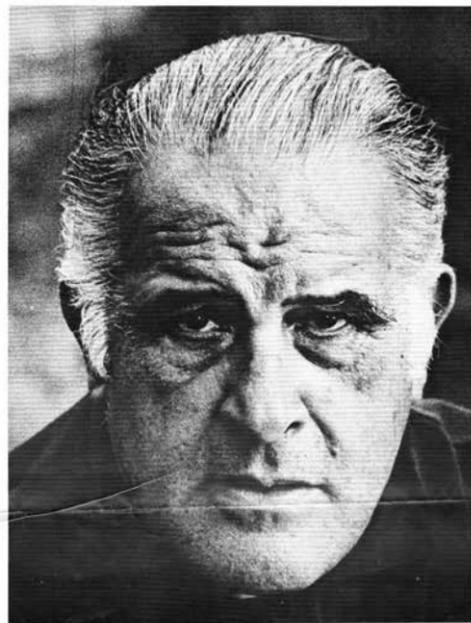
Pero al margen de postulados de orden teórico-literario otros argumentos ocupan el centro de la polémica. Me refiero a la denuncia por parte de Svirsky de que la novela ponía en riesgo la seguridad de algunos presos, en tanto delataba a sus carceleros información que aquellos podían haber negado. La gravedad de tal acusación no pudo pasar por alto al abogado que había tenido oportunidad de manejar oportunamente los expedientes de decenas de presos,

y que por tanto estaba en conocimiento de cierta información de interés para la inteligencia militar. Tomemos un caso particular. Svirsky se refiere a ciertos episodios, como el del capítulo «Los candelabros» en el que se relata la historia de una presa al borde de la locura.¹¹ Acusa a Martínez Moreno de que el texto – ya no un cuento para él sino crónica *encubierta*– delata que la presa 286 no aguantó la tortura, *cantó* y quedó muy desequilibrada psicológicamente; la referencia a la escritura de una carta de ella es tomada por Svirsky como dato documental que podría brindarle información provechosa al comandante de la prisión. Porque si bien Martínez Moreno hablará *a posteriori* de los sucesos a los que remite el libro como un «proceso ya cerrado»¹² –los últimos gobiernos colorados previos a la dictadura y algunos hechos posteriores al golpe de Estado–, esto solo se aplicaba a sus circunstancias personales de distancia con el país, pero no así a las miles de personas que aún en 1981 continuaban presas en Uruguay. Svirsky denuncia las infidencias del novelista y afirma, sin rodeos respecto de «Los candelabros»: «Esa carta existe, no es un invento de CMM. ¿Cómo la conoció? Si hubiera llegado a sus manos como un elemento para la defensa de esta mujer, ¿sería ético utilizarla en una crónica con claves tan prístinas como, por ejemplo, el número de la detenida?» (O. cit.: 103).

Martínez Moreno se ve obligado a recordar que la creación literaria elimina las correspondencias lineales entre particulares ficcionales y particulares reales (Doležel, 1997: 71), aunque esto no anule el surgimiento de la anécdota a partir de una presa de carne y hueso:

[...] el número 286 de la presa es un dato imaginario, inventado por mí. [...] En uso de mis libertades de creador operé las sustituciones que creí literariamente más verosímiles y mejores. La carta que publiqué y atribuí a la presa fue, asimismo, inventada por mí. Ni existió nunca con tal redacción ni me la confió ningún familiar cuyo derecho al secreto profesional yo haya desconocido. Un escritor sabe que esto es tan elemental que casi da vergüenza tener que especificarlo (Martínez Moreno, 1981: 109).

¿Había alguna prueba fehaciente de que la carta existía para que Svirsky lo afirmara de manera tan tajante? ¿Circulaba oralmente esa información o formaba parte del plano de la sospecha, dado el reiterado uso que Martínez Moreno hacía de su archivo jurídico para crear sus obras? Él mismo reconocía, incluso luego de publicar *El color que el infierno me escondiera*, la elaboración de algunas novelas a partir



CARLOS MARTÍNEZ MORENO
EL COLOR QUE EL INFIERNO
ME ESCONDIERA
 NOVELA GANADORA DEL CONCURSO
 PROCESO/NUEVA IMAGEN. JURADO:
 JEAN CASIMIR, JULIO CORTÁZAR, ARIEL
 DORFMAN, THEOTONIO DOS SANTOS,
 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, PABLO
 GONZÁLEZ CASANOVA, CARLOS
 QUIJANO, JULIO SCHERER GARCÍA
 Y RENÉ ZAVALETA MERCADO



Afiche editorial promocionando el lanzamiento de la novela

de sus experiencias como abogado penalista y del uso de los expedientes de los casos para la redacción de los textos literarios.¹³ El escritor se mueve en terreno escabroso y con criterios que podrían sancionarse desde el punto de vista ético; si una carta similar le fue conferida aunque no haya sido «con tal redacción», incluso si esas menciones efectivamente pertenecen al campo de la imaginación, el cotejo de datos en épocas de represión –era esa la situación de Uruguay en 1981– podría haber llevado a desagradables confusiones.¹⁴ Téngase en cuenta además las características de un libro como *El color que el infierno me escondiera* en el que otras tantas circunstancias, otros personajes/personas se vuelven claramente verificables: algunos de ellos son los conocidos sucesos llevados a cabo por el MLN Tupamaros, como los secuestros de Gaetano Pellegrini Giampietro y de Ulysses Pereyra Reverbel, la ejecución de Dan Mitrione. O el fusilamiento en Soca por parte de las Fuerzas Conjuntas, en diciembre de 1974, de María de los Ángeles Corbo, Graciela Estefanell, Mirtha Hernández, Héctor Brum y Floreal García, inmediatamente después de que fuera muerto en Francia el coronel Ramón Trópoli. Si la novela diagrama al escritor como un gran arquitecto que

Colección Carlos Martínez Moreno. Archivo Literario de la Biblioteca Nacional

elabora un complejo juego de voces textuales –a veces incluso construyendo el punto de vista de los personajes históricos–,¹⁵ el último capítulo, «... Sobre esos huesos muertos», interrumpe por un momento la narración para denunciar a viva voz el desasosiego del escritor frente a la muerte de jóvenes guerrilleros con nombre y apellido: Jorge Salerno, Hernán Pucurull y otros. Como si en esa denuncia última, finalmente, no existiese lugar para juegos de ficción. El propio autor asume dichas correspondencias ineludibles: «no hay convención destinada a despistar esa alternativa de contingencia que tiene el libro. O sea, no me pareció que yo debiera inventar. Eran hechos muy recientes y yo estaba en el exilio».¹⁶

Que la relación entre las historias narradas y los referentes a los que aluden resulte tan estrecha explica que los protagonistas sobrevivientes –los de carne y hueso– se reconozcan en las páginas de *El color que el infierno me escondiera*. Y también explica que, como se menciona en la cita que sigue, el grado de exposición de los participantes provocara reclamos y represalias hacia el escritor por demás incómodos. A propósito de la novela y sus repercusiones expresaba la tupamara Yessie Macchi, en una entrevista que le hiciera Clara Aldrighi en 1998:

Uno de los capítulos trata de las caídas de Leonel [Martínez Platero] y mía en forma tergiversada.¹⁷ Yo era tratada, además, casi como una prostituta. Para colmo, en muchas partes miente. Reivindicaba su derecho como creador, pero en realidad utilizó, para el relato, elementos que conoció a través de sus defendidos. Además tuvo acceso a los expedientes, de los cuales también sacó datos. Por suerte estaba mi cuñado allí en México y con otros compañeros le dieron una golpiza. Hasta ese momento Martínez Moreno había escrito libros muy buenos, personalmente era un buen tipo. Luchó por la formación del Frente Amplio, fue amenazado varias veces por los grupos ultraderechistas. Se la jugó, hasta cierto punto. Pero no podía escribir lo que escribió, cuando la gente estaba muerta o en la cárcel, sin posibilidad de defenderse.¹⁸

Interpelado por las acusaciones recibidas, incluso pasados los años, Martínez Moreno volverá en posteriores entrevistas y reportajes a reafirmar su derecho de crear con libertad. Coincidirá con su opositor Svirsky en que *El color que el infierno me escondiera* no es una novela, aunque argumentando muy distintas razones que en absoluto lo alejan del campo de la literatura: «no me atrevo a llamarle novela», afirma

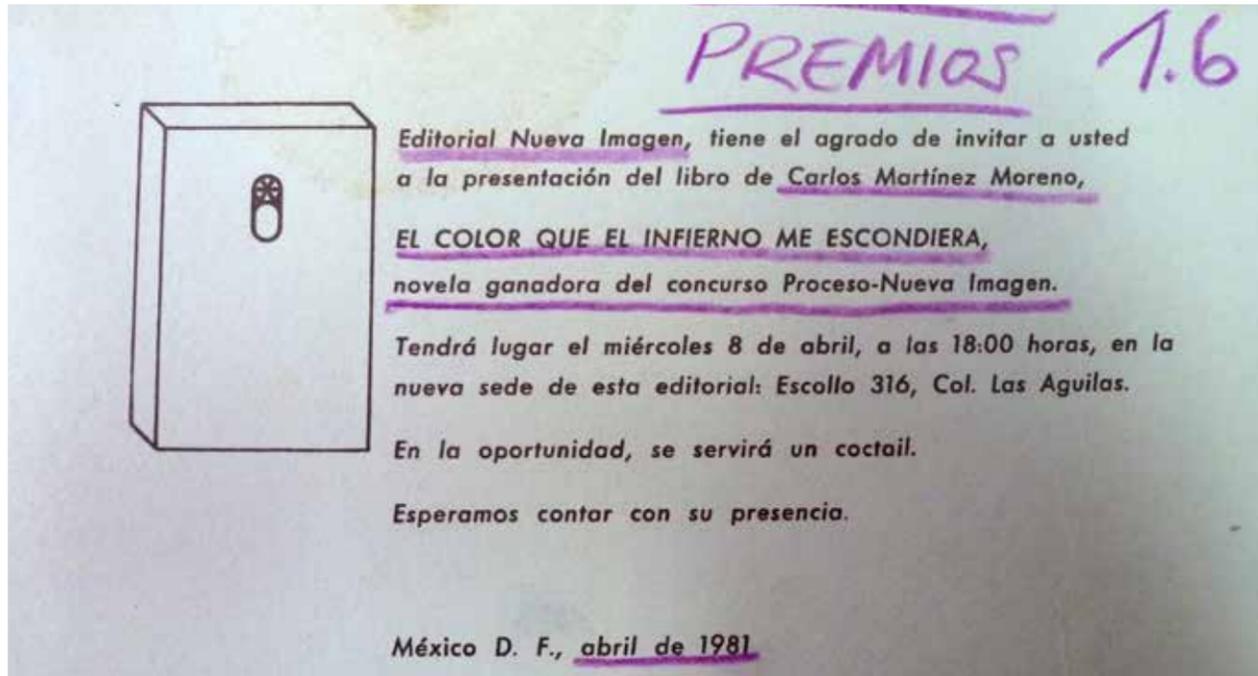
en una entrevista, «aunque he reclamado para él las libertades de invención connatural a las condiciones del creador de ficción» (Ruffinelli, 1985: 172).¹⁹ Y agrega meses más tarde, ante otro cuestionario:

[...] tú buscarás en vano en la cara interna del libro o en la segunda cubierta del libro la palabra *novela*, porque nunca lo quise poner, nunca quise definir preceptivamente si eso era una novela. Eso tal vez es una especie de poema: [...] es una especie de poema nostálgico y lamentoso que nace de hechos que me hirieron muy radical y muy irrestañablemente. [...] una elegía por una derrota y una especie de alegoría de la muerte, más que un libro de combate, o más que un libro de vindicación o de apología o de justificación, propósitos que nunca me propuse.²⁰

La novela se publica en Uruguay por primera vez en 1986, por cuenta del sello Monte Sexto. Fernando Butazzoni la reseña en *Brecha*, afirmando que la «polémica» que estallara en México «fue, probablemente, lo que llevó a Martínez Moreno a variar algunos párrafos, a cambiar algunos capítulos. La edición uruguaya es, por lo tanto, la definitiva» (Butazzoni, 1987: 29). Desconfiamos de la condición *definitiva* de esta publicación –casi como de cualquier otra–, de la idea de que el texto *final* constituya su *fin último* (Lois, 2001). Aunque coincidimos con la reflexión de Butazzoni en que estos cambios no modificaron una lectura de los hechos, por parte de Martínez Moreno, no dispuesta a pactar con apologías simplificadoras de la historia.²¹

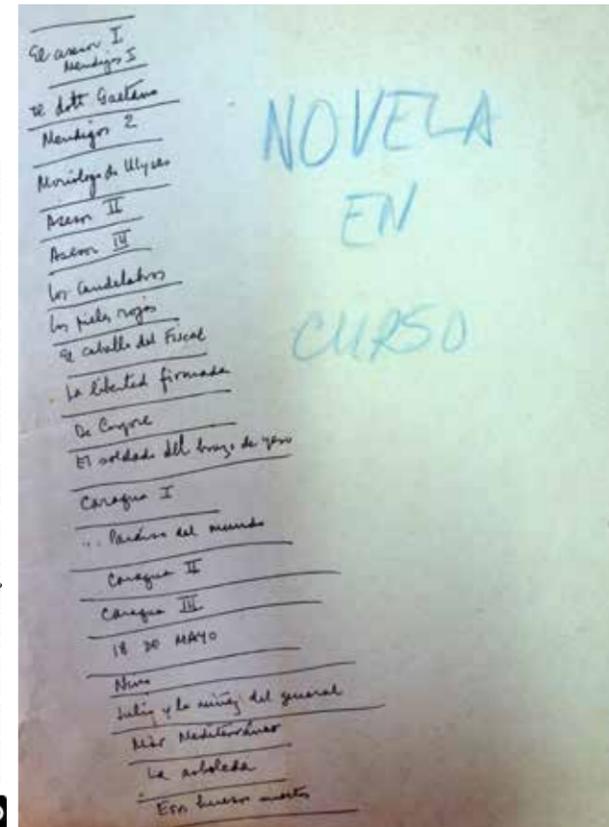
III Los elogios que Martínez Moreno recibió a propósito del premio en México y la publicación de *El color que el infierno me escondiera* han quedado registrados en su correspondencia.²² Las voces *no especializadas* –las de familiares y amigos ajenos al campo literario– valoran como es de esperar su carácter testimonial; un abogado amigo, a fines de 1982 desde Montevideo, halagaba la «notable información» que «solo un abogado y un periodista como tú puede ser capaz de recoger y seleccionar, pero mucho más sorprendente aún, la veracidad histórica de la narrativa». Los escritores y críticos cercanos –Juan Carlos Onetti, Hugo Alfaro, Homero Alsina Thevenet, Cristina Peri Rossi, Juan Carlos Legido y otros– serán quienes entren en diálogo con los términos del debate mexicano.

Dados los ritmos de difusión del momento, primero llegan a manos del escritor las cartas de elogio por el premio ganado, luego las repercusiones



Tarjeta de invitación a la presentación de *El color que el infierno me escondiera*. La inscripción a mano del autor responde a que la misma se incluía en su curriculum vitae, en el apartado destinado a los premios literarios.

Colección Carlos Martínez Moreno. Archivo Literario de la Biblioteca Nacional



Posible ordenamiento de los capítulos de *El color que el infierno me escondiera*. Integra los papeles de trabajo que dan cuenta del proceso de elaboración de la novela.

Colección Carlos Martínez Moreno. Archivo Literario de la Biblioteca Nacional

de la polémica con Svirsky en *Cuadernos de Marcha* – generando adhesiones amigas que incluso desconocían aún la novela– y en general más tarde comentarios sobre el texto que de a poco comenzaba a circular por diversos puntos.²³ De ahí que las primeras lecturas de *El color que el infierno me escondiera* se vieron interferidas por la toma de posesión respecto de la polémica y los términos en los que la misma proponía su lectura. Homero Alsina Thevenet, quien mantuvo frecuente correspondencia con Martínez Moreno, adhiere, en carta del 24 de setiembre de 1981 desde Barcelona, a «los derechos de la novela»:

Ya no tengo el texto delante, pero recuerdo que en algún lado le dices a tu «contradictor» que por atender las peleas de güelfos y gibelinos está perdiendo de vista la *Divina Comedia*. Y son esos apuntes los que mucho me gustaron en tu excelente respuesta: los derechos de la novela (o del arte en general) frente a la visión mediocre de quienes no vuelan mucho más que una gallina.

Cuál es esa mediocridad de la que habla Alsina Thevenet, a quién representa Svirsky, de qué ecos se está haciendo voz. Una carta fechada el día anterior de Cristina Peri Rossi mencionaba que la novela no deformaba la historia –así había titulado Svirsky su artículo– «sencillamente porque va más allá de la historia, en el plano en que cada acto es símbolo, y no solo circunstancia». Y agregaba que lo que el

«contradictor» no podía soportar «es la óptica desde la cual escribiste el libro: hubiera preferido algo más mitificador y alienado».

Si observamos el desarrollo del testimonio en la posdictadura uruguaya, las primeras manifestaciones poseen el claro propósito de mitificar la lucha y comenzar a construir una memoria de lo ocurrido; *Memorias del calabozo* de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro se publica en 1988 en el marco de la campaña del plebiscito sobre la Ley de Caducidad. No existe en este contexto una problematización de la noción del heroísmo de la resistencia. Carina Blixen observa que es con *Crónicas de una derrota. Testimonio de un luchador* (2003) de José Jorge Martínez a partir de donde se produce un cambio en la mirada del género testimonial, puesto que allí el preso cuenta «un quiebre en la tortura» (Blixen, 2010: 3). Junto al cuestionamiento de la condición de víctima del testimoniante en esta nueva etapa del género los textos muestran una mayor conciencia en el uso del lenguaje; «la escritura es entendida como el ejercicio de una ética que desmonta preconceptos y que desconfía de la inocencia de la referencialidad sin negarla» (Ibidem: 6).

El giro en el tratamiento de lo heroico que Blixen establece para el testimonio en primera persona en los comienzos del siglo XXI, ya tenía claros exponentes en la novela testimonial uruguaya desde mucho antes, en aquella creada por escritores ajenos a la experiencia directa del presidio pero involucrados con ella de diversas formas.²⁴ En el caso de *El color que el infierno me escondiera* la escritura desde el exilio posibilitó que

Martínez Moreno la publicara durante la dictadura, en el año 1981, sin necesidad de salvar la censura. Pero eso no impidió que su libro enfrentara otras exigencias de contralor, esas que para él se vinculaban al régimen soviético y sus múltiples ecos en América Latina: una concepción de la literatura al servicio de fines políticos. «Mis obligaciones con la verdad tenían y tienen otras exigencias que aquellas que supone una crónica apologética y edificante. Yo no soy realista socialista, como parecería serlo mi contradictor» (Martínez Moreno, 1981: 110). Que el escritor renunciara a la mitificación de la lucha cuando aún la gran mayoría de los tupamaros sobrevivientes seguía en prisión, que se atreviera a mostrar contradicciones de esa lucha cuando continuaba sufriendose la derrota en carne propia, sin duda resultaba doloroso en primer término, e inconveniente para fines políticos en una situación de emergencia.

La idealización del héroe guerrillero debía construirse desde los espacios en los que aún podía mantenerse en pie como discurso exultante: desde las voces del exilio. Martínez Moreno reafirmaba aún sus discrepancias con esta postura a varios años de la publicación de la novela y de las controversias posteriores: «Algunos imaginaron que debería haber sido un libro incondicional y apologético y, al encontrar

que no lo era, me lo reprocharon. Es un albur al cual está expuesto siempre el creador» (Ruffinelli, o. cit.: 173).

IV Desde la recepción un texto se va construyendo a partir de una cronología de lecturas que responden a muy diversos contextos, sustratos, propósitos, intencionalidades. El hecho de que los primeros lectores de *El color que el infierno me escondiera* compartieran con la novela y con su autor las circunstancias de la dictadura, de la dispersión de miles de uruguayos en el exilio, a veces incluso el protagonismo directo con los sucesos de la historia reciente, hizo que necesariamente sus virtudes estéticas quedaran relegadas en muchos casos frente a otras urgencias, porque la *vida misma* lo exigía así. Le manifestaba Onetti al amigo compatriota, a propósito de la polémica con Svirsky, que no debió haber contestado «al brulote crítico de un escriba anónimo que tal vez esté a la cabeza de algún grupúsculo también anónimo».²⁵ Pero lo cierto es que el refugio en la literatura a espaldas de la realidad nunca fue, ni en sus aciertos, ni en sus errores, el camino elegido como creador por Martínez Moreno; una «verdadera obsesión por establecer sus fronteras personales en la literatura» (Rocca, 1995: 7).

Algunas cartas del archivo del escritor evidencian la dificultad para leer la novela al margen de la cercanía histórica de los sucesos que narra y los involucramientos varios que estos provocan. Para tratar el caso de voces pertenecientes al campo literario, escribe Hugo Alfaro desde Montevideo el 23 de junio de 1983:

No desestimo las objeciones de que fue objeto [tu libro], tampoco las convalido. No es que me lave las manos, es que quisiera saber más. Quisiera saber a secas. Y además planeando sobre el tema están mis dudas. No tengo respuesta terminante para la pregunta: ¿Todo debe ser dicho? ¿Siempre? Contesto sí, y enseguida me creo arrogante; contesto no, y suena acomodaticio. Sé que ahora no puedo pronunciarme, ¿pero podría si se diera el caso de escuchar a todas las partes? Un Hamlet de bolsillo.

O la voz de Jorge Musto, el 15 de octubre de 1981 en París, adhiriendo también a la idea de que *la verdad* nunca puede manifestarse en la cercanía histórica: «porque la *distancia* crítica de ese pasado inmediato es algo más que imprescindible, es urgente establecerla aunque todavía no aspiremos a *toda* la verdad, aunque origine, como ahora, calenturas e indignaciones».

El contexto de recepción de *El color que el infierno me escondiera* ha cambiado. En el «Prólogo» a la edición

de Banda Oriental de 2010 Rosario Peyrou planteaba que los libros sobre la guerrilla tupamara hoy llenan las librerías, y que las reacciones de entonces se vuelven un tanto insólitas. «La explicación tal vez esté en que el libro de Martínez Moreno se adelantó varias décadas a la aparición de un público en condiciones de leerlo» (Peyrou, 2010: 5). Tal vez. A más de treinta años de su publicación me he referido en estas páginas a *El color que el infierno me escondiera* como novela de forma permanente. Novela testimonial debería aclarar, como género discursivo que tensiona los límites del reportaje, la autoficción o la autobiografía, el testimonio, la novela periodística o documental, la novela sin más. Su abordaje teórico, así como la pluralidad de textos hoy conocidos que podrían incluirse dentro de la categoría exceden sin duda los alcances de este trabajo. En el caso de *El color que el infierno me escondiera* queda claro que la propuesta del escritor consistió en realizar un tratamiento flexible de las fuentes consultadas, organizando entrevistas, testimonios orales y escritos, documentos, y su propia experiencia directa, todo ello al servicio de la ficción. Pero entiéndase que su carácter ficcional no impidió establecer un diálogo directo con los referentes empíricos a los que aludía, y por ello responsabilidades en el orden de lo ético que como tales atañen directamente a la figura de su autor; esa *autoridad* que respaldaba y respalda la producción textual.

Notas

¹ Una versión anterior de esta investigación fue publicada en las *Actas de las II Jornadas de trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, disponible en <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/actas-publicadas>. En esa oportunidad el trabajo se tituló «Carlos Martínez Moreno y su novela del exilio *El color que el infierno me escondiera*. Un trabajo con el archivo del escritor».

² Se publican tres cuentos con esta temática política del Uruguay contemporáneo: «El caballito gris», «Lo reconozco, Miraballes» y «Ni siquiera Antígona». Los dos últimos fueron integrados más tarde a la novela *El color que el infierno me escondiera*, el primero bajo el título «Monólogo de Ulyses» y el segundo, con importantes modificaciones y reducido notoriamente en extensión, integrado al último capítulo, «... Sobre esos huesos muertos».

³ Realizada por Nora Orthmann en Ciudad de México el 29 de junio de 1985, pág. 10. Hasta donde sabemos la entrevista continuaba con un estudio de la obra de Martínez Moreno que ella había iniciado años atrás. Según datos encontrados en el archivo del escritor, en 1976 Orthmann defendió en la Universidad de Toronto una tesis doctoral titulada «*Life and works of Carlos Martínez Moreno*». La versión mecanografiada

de la entrevista fue consultada en la *Colección Carlos Martínez Moreno*.

⁴ El jurado (que elaboró acta en agosto de 1980) estuvo integrado por Jean Casimir (Haití), Julio Cortázar (Argentina), Ariel Dorfman (Chile), Theotonio Dos Santos (Brasil), Gabriel García Márquez (Colombia), Pablo González Casanova (México), Carlos Quijano (Uruguay), Julio Scherer García (México) y René Zavaleta Mercado (Bolivia). El libro de cuentos de Omar Prego (1929-2014), *Solo para exiliados*, recibió una mención del jurado; Arca lo publicó luego en 1987. En la categoría ensayo el premio quedó desierto.

⁵ Tanto el acta del jurado como las palabras de Quijano, «A veces la justicia se asoma por el mundo», se habían publicado en el semanario *Proceso*, n.º 201, el 8 de setiembre de 1980.

⁶ El estudio fue publicado como Separata en *Cuadernos de la Realidad Nacional*, n.º 12, Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de la Realidad Nacional, abril de 1972. Biedma desapareció en 1976 en Buenos Aires; algunos testimonios indicarían que se lo interrogó en el famoso centro de torturas Automotoras Orletti. Hasta donde sabemos se desconoce aún hoy cuál fue su destino.

⁷ Recogido en *Los días que vivimos* (1994) bajo el título «Jurisdicción ordinaria y jurisdicción militar».

⁸ Solo para mencionar algunos títulos sugestivos de los artículos publicados en *Marcha*: «¿Ley de seguridad o matanza legalizada?» (17/3/1972); «...Y los presos, “emper”, 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). Aunque la cronología de la carta de Martínez Moreno no avanza hacia los años de residencia en México, la actividad política en organizaciones del exilio –como Amnistía Internacional– y el trabajo en prensa se mantuvieron.

⁹ Una muestra de esta valoración del testimonio sobre la novela es el artículo de Joaquín Andrade en 1971 sobre *La guerrilla tupamara* de María Esther Gilio, texto ganador ese año del primer premio de Casa de las Américas otorgado a la categoría Testimonio: «No negamos, por supuesto, que en la ficción (cuento, novela) el escritor puede, él también, hacer militancia revolucionaria. Pero es en el testimonio donde se recogen los elementos que se encuentran en la sociedad, prontos para entrar en linotipo y ser divulgados masivamente» (Andrade, 1971: 172-173).

¹⁰ Entrevista de Nora Orthmann, pág. 21. *Colección Carlos Martínez Moreno*.

¹¹ En *El color que el infierno me escondiera* los capítulos funcionan por lo general con relativa independencia entre sí. «Los candelabros» se había publicado ya en

España. Una carta de Dorotea Muhr –Dolly, mujer de Juan Carlos Onetti– fechada el 21 de enero de 1979 dejó constancia de los orígenes de las tratativas para esta primera publicación: «Hemos leído “Los Candelabros” y nos gustó mucho. Juan se lo llevará a Luis Rosales el lunes o martes. Había planeado dárselo en un viaje que iban a hacer juntos a Las Canarias, pero al último momento Juan decidió quedarse *at home* y no fue. [...] Tan pronto Juan sepa algo sobre tu cuento (cuándo saldrá y cuánto pagan) te avisaré».

Un mes más tarde, en plena elaboración del conjunto de la novela, Martínez Moreno preguntará con ansiedad a Onetti sobre el destino de su relato, que finalmente se publicó en el número 5 de la revista *Nueva Estafeta* de Madrid, dirigida por Luis Rosales, ese mismo año, en el mes de abril. Escribe el 21 de febrero: «tengo en el bastidor mi novela definitivamente más importante: no sale con facilidad pero ya están hechas unas 30 páginas que son las mejores que he escrito [...] Por la carta de Dolly, que ahora paso a contestar por separado, sé que les gustó “Los Candelabros”, pero nada me dicen de *La Estafeta* por su nombre. ¿Debo entender que no marchó? Dolly solo me dice que hablarás con Rosales. Quedo a la espera de más datos». Correspondencia, *Colección Carlos Martínez Moreno*.

¹² Entrevista de Nora Orthmann a Martínez Moreno, pág. 10. *Colección Carlos Martínez Moreno*.

¹³ En 1985, sobre la escritura de *Tierra en la boca* (1974) explicaba, por ejemplo: «es prácticamente la hechura literaria ensayada a partir de los datos de las circunstancias de un expediente que viví» (Entrevista de Nora Orthmann, pág. 7).

¹⁴ Consultando en el Museo de la Memoria el registro de las presas de la cárcel de Punta de Rieles encontramos que efectivamente el número 286 le correspondió a Mirtha Cubas Simone.

¹⁵ Es el caso del capítulo «Monólogo de Ulyses», aludiendo al secuestrado Ulysses Pereira Reverbel.

¹⁶ Entrevista de Nora Orthmann, pág. 12. *Colección Carlos Martínez Moreno*.

¹⁷ Leonel Martínez Platero, viejo integrante de la organización, murió el 14 de junio de 1972 en un tiroteo en Parque del Plata, donde Yessie Macchi fue a su vez herida y apresada. El episodio se narra en el capítulo de la novela de Martínez Moreno titulado «... Paraíso del mundo».

¹⁸ Gran parte de la entrevista a Yessie Macchi fue publicada por Clara Aldrighi en *La izquierda armada* (2001). No obstante el texto citado forma parte de los fragmentos inéditos de la entrevista. Agradezco a Clara Aldrighi el haber colaborado con este material, que me fue enviado por correo electrónico el 20 de julio de 2014.

El episodio de la captura de Yessie Macchi, recreado a su modo por Martínez Moreno, así como otros tantos

sucesos de la vida de la líder tupamara se relatan en *La leyenda de Yessie Macchi* (2000) de Silvia Soler. Sin embargo, no identificamos en esta entrevista novelada valoración alguna a propósito de *El color que el infierno me escondiera* y su autor, como sí ocurre en la entrevista de Aldrighi.

¹⁹ Jorge Ruffinelli realizó esta entrevista al escritor en 1970, aunque su reedición quince años más tarde motivó la inclusión de una «Addenda de 1985». De ahí extraemos el comentario.

²⁰ Entrevista de Nora Orthmann, págs. 10-11. *Colección Carlos Martínez Moreno*.

²¹ Ignoramos las razones que llevaron a Fernando Butazzoni a afirmar con precisión que los cambios realizados en el sello Monte Sexto –de diciembre de 1986– fueron establecidos por el propio Martínez Moreno, fallecido hacía diez meses, y no por familiares o editores a cargo de la publicación póstuma. Lo cierto es que hemos tenido oportunidad de cotejar los manuscritos del texto –fieles a la edición mexicana– con la edición de Monte Sexto y efectivamente aparecen modificaciones.

²² Desconocemos si algunas de estas opiniones se hicieron públicas en cartas de lectores a revistas de la época. La fuente que utilizamos es la Correspondencia 1979-1983 del escritor. *Colección Carlos Martínez Moreno*.

²³ No faltaron los saludos institucionales: «Quiero hacerle llegar a título personal y también en nombre de todas las organizaciones políticas que integran el Frente Amplio, nuestras más cálidas felicitaciones. [...] Para nuestro Frente Amplio, que tiene el honor de contar con su invaluable aporte militante como escritor, como jurista y como demócrata, constituye [...] motivo de especial y justificada satisfacción». (Hugo Villar, secretario ejecutivo del Frente Amplio en el exterior. 30 de setiembre de 1980). Meses más tarde: «La Representación en México de la Convención Nacional de Trabajadores del Uruguay –CNT– le expresa sus más calurosas felicitaciones ante la presentación de su libro *El color que el infierno me escondiera* recientemente galardonado. La central obrera, siempre preocupada en integrar las manifestaciones culturales al proceso liberador del pueblo uruguayo saluda, en el éxito del gran amigo y luchador democrático, un nuevo aporte del quehacer artístico, a la brega permanente que, desde dentro de fronteras y en el exilio, realizan los creadores orientales por rescatar y recrear la cultura de la patria de Rodó, Figari, Paco Espínola, Maggiolo, hoy agredida por la dictadura». (Daniel Buquet, representante en México de la CNT, 10 de abril de 1981). *Colección Carlos Martínez Moreno*.

²⁴ Me refiero a casos como *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Butazzoni.

²⁵ Carta de Juan Carlos Onetti fechada en Madrid el 10 de enero de 1982. *Colección Carlos Martínez Moreno*.

Bibliografía

Fuentes

Colección *Carlos Martínez Moreno* (en proceso de catalogación). Biblioteca Nacional del Uruguay.

Fueron consultados los siguientes materiales:

- Correspondencia 1979-1983.
- Originales de *El color que el infierno me escondiera*.
- Orthmann, Nora. «Entrevista a Carlos Martínez Moreno». Ciudad de México, 29/6/1985.

MARTÍNEZ MORENO, Carlos (1971). *De vida o muerte*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores.

(---) (1974). *Tierra en la boca*. Montevideo: Arca Editorial.

(---) (1981). «Carta de Martínez Moreno», *Cuadernos de Marcha*, Segunda Época, año 2, n.º 12 (3/4), págs. 107-110.

(---) (1981). *El color que el infierno me escondiera*. México: Editorial Nueva Imagen.

(---) (1986). *El color que el infierno me escondiera*. Montevideo: Monte Sexto.

(---) (2010). *El color que el infierno me escondiera*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

(---) (1994). *Los días que vivimos*. Homenaje de la Cámara de Senadores. Publicación de la obra ensayística del Dr. Carlos Martínez Moreno. Montevideo.

RUFFINELLI, Jorge (1985). «Carlos Martínez Moreno, la energía que no cesa» [entrevista], en *Palabras en orden*. México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, págs. 141-173.

SVIRSKY, Ruben (1981). «Cómo se deforma la historia», *Cuadernos de Marcha*, Segunda Época, año 2, n.º 12 (3/4), págs. 101-106.

Otras fuentes citadas

PREGO, Omar (1987). *Solo para exiliados y otros cuentos*. Montevideo: Arca Editorial.

ROSECOF, Mauricio y Eleuterio FERNÁNDEZ HUIDOBRO (1988). *Memorias del calabozo*. Montevideo: Tupac Amará Editores.

SOLER, Silvia (2000). *La leyenda de Yessie Macchi*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.

Estudios

ALDRIGHI, Clara (2001). *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros*. Montevideo: Ediciones Trilce.

ANDRADE, Joaquín (1971). «Premio Casa de las Américas 1970. María Esther Gilio: la comunicación casi instantánea», *Casa de las Américas*, n.º 64, págs. 172-175.

BIEDMA, Patricio y Nelson MINELLO (1972). «La crisis y la guerra urbana en el Uruguay», Separata de *Cuadernos de la Realidad Nacional*, n.º 12 (4), disponible en <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/15/pr/pr6.pdf>. [2/7/2014].

BLIXEN, Carina (2010). «Deber de memoria y derecho al olvido: testimonio y literatura a partir de la experiencia de la dictadura cívico-militar (1973-1985) en Uruguay», en Actas de *La mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique Latine*, Rennes, disponible en: <http://www.apuruguay.org/sites/default/files/Blixen-C-Memoria-olvido-v%C3%ADctima.pdf>. [26/4/2014].

BUTAZZONI, Fernando (1987). «Ese río oscuro» [reseña de *El color que el infierno me escondiera*], *Brecha*, Año II, n.º 69 (20/2), pág. 29.

DOLEŽEL, Lubomir (1997). «Mimesis y mundos posibles», en Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, págs. 69-94.

GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

HARSHAW, Benjamin (1997). «Ficcionalidad y campos de referencia», en Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, págs. 123-157.

LOIS, Élida (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires: Edicial.

PEYROU, Rosario (2010). «Prólogo», en Carlos MARTÍNEZ MORENO. *El color que el infierno me escondiera*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, págs. 5-8.

QUIJANO, Carlos (1980). «A veces la justicia se asoma por el mundo», *Cuadernos de Marcha*, Segunda Época, año 2, n.º 8 (7/8), págs. 71-72.

ROCCA, Pablo (1995). «Prólogo», en Carlos MARTÍNEZ MORENO. *Los mejores cuentos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, págs. 5-11.

(---) (1996). «Carlos Martínez Moreno: ficción y realidad», en Heber RAVIOLLO y Pablo ROCCA (dir.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo I: «La narrativa del medio siglo». Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, págs. 167-189.

Leer los sesenta. Hacer cultura, hacer política

Oscar Brando

Resumen:

Como excusa de la presentación de Heber Raviolo, fundador de Ediciones de la Banda Oriental en el año 1961, se dibuja el marco referencial en el que se produce una de las encrucijadas en los años sesenta. Tomando como figura emblemática a Carlos Quijano, director del semanario *Marcha*, se exhuma la reunión del proyecto nacional con las líneas antiimperialistas, latinoamericanas y terceristas de larga duración. Las publicaciones culturales, las nuevas editoriales, los eventos y las polémicas públicas muestran que, ante la instancia de cambio, no hay forma de hacer cultura sin hacer política.

PALABRAS CLAVE: Carlos Quijano – antiimperialismo – proyectos culturales – conciencia nacional

Oscar Brando

obrandoaramuni@gmail.com

Profesor de literatura egresado del Instituto de Profesores Artigas y doctorado en Letras en la Universidad de Lille 3, Francia.

Dicta cursos de Literatura Uruguay e Hispanoamericana en centros de formación docente, es profesor invitado a los cursos de posgrado en la Facultad de Humanidades y desarrolla un programa de cultura uruguaya en la Licenciatura de Gestión Cultural del Claeh.

Publicó numerosos libros y artículos sobre autores uruguayos y latinoamericanos. Su trabajo más reciente es la selección y prólogo de la *Obra incompleta* de Felisberto Hernández. Es inminente la aparición de *La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río*, producto de su tesis doctoral.

Reading the sixties. «Making» culture, «making» politics

Abstract:

With the presentation by Heber Raviolo, who established “Ediciones de la Banda Oriental” in 1961 as an excuse, the referential framework is marked out in which one of the crossroads of the sixties came about. Taking Carlos Quijano, the director of the weekly *Marcha*, as an emblematic figure, the meeting of the national project with the long lasting anti-imperialist, Latin American and «Tercerista» line is exhumed. Cultural publications, new publishers, events and public polemics show that, in the instance of change, there is no way to «make culture» without «making politics».

KEY WORDS: Carlos Quijano – anti-imperialism – cultural projects – national awareness

RECIBIDO: 22/07/15

ACEPTADO: 30/07/15