

**ENCRUCIJADAS DE LA FICCIÓN. (UM TEXTO
INCÓMODO: *EL COLOR QUE EL INFIERNO ME
ESCONDIERA*, DE CARLOS MARTÍNEZ MORENO)**

Gabriela Sosa San Martín

**I. LA COMPOSICIÓN DE *EL COLOR QUE EL INFIERNO ME
ESCONDIERA***

El escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno (Colonia del Sacramento, 1917 – Ciudad de México, 1986) debió enfrentarse a una polémica a propósito del manejo de la ficción en algunas narraciones de su autoría que remitían a los convulsionados sucesos ocurridos en Uruguay desde comienzos de la década del sesenta. Tras haber abordado en su obra temáticas de diversa índole, eligió para su libro de cuentos *De vida o muerte* (1971) un tiempo presente que era definido en la contratapa de Siglo Veintiuno Argentina como “de crisis, de angustia y también de esperanza”. Pero solo una década más tarde se producirá el estallido de la polémica, cuando el abordaje político cobre otra dimensión en *El color que el infierno me escondiera* (1981), texto publicado durante el exilio del escritor en México y ganador en ese país del concurso Proceso-Nueva Imagen en la categoría de narrativa.¹ Los veintidós capítulos que lo

¹ En *De vida o muerte* se habían publicado 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 *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”.

integran remiten a episodios de tortura, de muerte, de encarcelamiento, ambientados en los años de más duros enfrentamientos en Uruguay entre militares y fuerzas de la guerrilla tupamara. Se inician sistemáticamente con un epígrafe de la *Commedia*, al igual que el título mayor, extraído del Purgatorio dantesco, canto I, verso 129: “quel color che l’inferno mi nascose”, y mantienen una relativa autonomía entre sí, dado que sucesos y personajes por lo general varían y no se repiten de un capítulo a otro.

Lubomir Doležel (1998) fundamentó la posibilidad de que algunos textos representen el mundo que conocemos y otros, en cambio, construyan otros mundos posibles. Los primeros parecerían estar en condiciones más certeras de ser juzgados en términos de afirmaciones verdaderas o falsas, aunque la existencia de referentes –y mecanismos de veridicción ligados a ellos– no desaparezca en los segundos.² El enfoque que intentaré desarrollar a propósito de algunas repercusiones que suscitara la publicación de *El color que el infierno me escondiera* de Martínez Moreno se encuentra, no obstante, menos preocupado por la semántica del texto y más por la producción y las condiciones culturales y políticas que vuelve ese texto representación (o no) de sucesos y sujetos históricos. Esto es, la verdad como un potencial inscrito en el texto que dependerá del acto de la recepción para materializarse. A medida que transcurra el siglo pasado y la controversia acerca de la representación se vaya profundizando teóricamente en los estudios del lenguaje, la desconfianza –y en muchos casos la negación– de toda posibilidad de referir lo real convivirá con otro empuje. Me refiero a la búsqueda cada vez mayor de que la “muerte del autor” (BARTHES, 1968a) sea contrarrestada por un anclaje en ciertos géneros literarios que, remitiendo a un “espacio biográfico” (ARFUCH, 2002) sirvan de punto de encuentro con un otro y con el mundo. El género testimonial se encuentra en este grupo.

Me detendré a analizar algunos efectos de lectura surgidos a partir de un caso en el que la propuesta narrativa parece provocar la ilusión de remitir en determinado sistema literario como el uruguayo a comienzos

² En cuanto a la existencia de referentes, los “textos C” como los llama Doležel –“textos que construyen el mundo” (DOLEŽEL, 1998, p. 48)– se encontrarían supeditados a una “unidad de sentido” estructural, como ya lo explicó tempranamente –en 1936– Jan Mukařovsky: se establece “una relación indirecta con la cosa que designa, por ejemplo metafórica u otra, sin dejar de referirse a esa cosa” (MUKAŘOVSKY, 1977, pp. 39 y 37). Aunque la remisión bibliográfica a los trabajos de Mukařovsky es nuestra, creemos que el planteo de Doležel retoma este aspecto.

de los ochenta –disperso, a su vez, en épocas de exilio, por el mundo– a referentes únicos y precisos, dada la cercanía temporal con lo narrado, y cómo eso obligó a cierto público lector y finalmente a su creadora explicitar una toma de postura respecto de la relación entre estética y ética. Dicho de un modo más general: analizar el hecho de que leer *de cierta manera* un texto pueda establecer como consecuencia la supremacía de la ética respecto de la estética o viceversa. Discusión que casi siempre se salda a favor de la estética con la distancia histórica necesaria y que, entonces, solo parece cobrar sentido en el marco de políticas de las memorias en disputa, y de sujetos que son expuestos a sufrir socialmente el impacto de lo narrado por encontrarse directamente involucrados con la realidad a la que el texto remite.

La polémica que provocó la publicación de *El color que el infierno me escondiera* podría formularse como una suerte de enfrentamiento entre dos extremos posibles: un acto de lectura en clave ficcional y otro en clave no ficcional. En el primer caso, aceptando que los significados permanecen en el universo autosostenido de la ficción, incluso cuando se busque, a través de la incorporación de referencias históricas, un “efecto de realidad” (BARTHES, 1968b); aceptando que un “Campo de Referencia Interno” siempre establece puentes semióticos –por demás complejos en sus mecanismos– con un “Campo de Referencia Externo”, para seguir la terminología adoptada por Benjamin Harshaw (1997), pero sin que ello discuta la ontología de la ficción. Esta lectura *ficcional* aceptaría también que el contenido es dependiente de la forma en que el mismo se enuncia, que no hay paráfrasis posible sin traición, tanto en la textura explícita – las palabras que conforman el texto– como en la implícita, aunque este dominio indeterminado requiera procedimientos de inferencia.

En el segundo caso, el acto de lectura *no ficcional* asumiría la existencia de un conjunto de significados preexistentes al texto; las referencias históricas funcionarían como pruebas tangibles en las que se apoye la argumentación, siendo posible la correspondencia de uno a uno: ciertos particulares textuales factibles de ser leídos junto a sus correspondientes particulares reales.³ El pacto de lectura “autobiográfico”, como lo fundó

³ Estas reflexiones sobre la distinción entre ficción y no ficción poseen puntos de contacto con las formuladas en el trabajo de Roberto Appratto, *La ficcionalidad en el discurso literario y en el filmico* (2014). No obstante, mientras el autor busca sustentar la dicotomía desde sus diferencias textuales –una suerte de retórica de la ficción y la no ficción intrínseca a los textos–, creemos más acertado utilizar parte de sus argumentos para apoyar las diferencias

Philippe Lejeune (1994), parte de la base de que la existencia de objetos y situaciones mencionados en el texto desbordan su recreación y existen con independencia de cómo son presentados: la posibilidad del cotejo de algunos datos en documentos, archivos y testigos. Esto añadiría un espesor de referencialidad que pone necesariamente en diálogo al texto con un mundo preexistente específico, aunque el pacto de lectura no niegue procesos de selección, ordenamiento, cita y disposición temporal de los eventos. El mundo, recreado de manera parcial dado el punto de vista elegido por el escritor, no podría ser contrastado en su dimensión subjetiva, pero sí en un plano fáctico con otras posibles versiones –como si se volviera al “acontecimiento”, en términos de Hayden White⁴–. La dicotomía verdad/mentira, que en la lectura ficcional parecería jugarse en otros términos, en un pacto de lectura autobiográfico se vuelve especialmente relevante, más como posibilidad que como mecanismo de verificación puesto en práctica. “Por lo mismo que se puede en la autobiografía postular una impostura, se puede *reprochar un olvido*” (POZUELO YVANCOS, 2006, p. 44).

Acercarse a la lectura de *El color que el infierno me escondiera* como una novela *sin más* supondría el tratamiento de personajes y situaciones en las que estos se ven involucrados como meros *posibles* en el contexto histórico al que remitían, ubicando su existencia ficcional en el marco de la *enciclopedia del mundo real*.⁵ Pero también puede complejizarse este plano ficcional atendiendo a la carga documental utilizada por el escritor, es decir las experiencias vividas por él como testigo más o menos directo, los artículos de prensa y demás medios de comunicación que sin duda decidió utilizar como fuentes. Parte de esta reconstrucción puede seguirse en expedientes jurídicos del abogado penalista Martínez Moreno –defensor de presos políticos desde finales de los sesenta hasta su exilio

en el campo de la recepción, como desarrollaremos a propósito de las lecturas en debate surgidas a partir de la publicación de *El color que el infierno me escondiera*.

⁴ Hayden White (2003) distingue el “acontecimiento”, que se produce en un espacio-tiempo concreto, singular e irrepetible y que genera un registro documental, del “hecho” como enunciado textual del acontecimiento –y, por lo tanto, para el autor, construcción ficcional.

⁵ Lubomir Doležel (1998) explica cómo la “enciclopedia ficcional” en mayor o menor medida se aparta siempre de la “enciclopedia del mundo real” para constituirse como mundo posible, a la vez que analiza cómo mientras los personajes de ficción solo conocen la enciclopedia ficcional que les corresponde, los lectores tienen un campo cognitivo mucho más amplio, ya que agregan a aquella su conocimiento del mundo (ya sea para modificarlo, suplementarlo o desecharlo a la ficción, según el caso).

en 1977-, en testigos de época, en archivos de prensa, y a esta altura en la bibliografía disponible sobre los años previos al golpe de estado en Uruguay de 1973.⁶ Sin olvidar que el propio texto de Martínez Moreno resulta (y en su momento claramente resultó) un material de gran relevancia para entrar en conocimiento de una época o, como ocurrió para algunos, reconocerla y reconocerse.⁷

Tomemos como ejemplo el caso del capítulo de *El color que el infierno me escondiera* titulado “La Arboleda”; el episodio se refiere a un suceso que en su momento ocupara con protagonismo la prensa local: un grupo de jóvenes presuntamente vinculados al MLN-Tupamaros son fusilados en las cercanías de la ciudad de Soca (departamento de Canelones). La narración de Martínez Moreno reúne una serie de datos precisos que remiten a lo que fuera noticia policial el 20 de diciembre de 1974 y algunos de sus prolegómenos: los nombres de los cinco muchachos asesinados, el lugar en el que se encontraron los cuerpos,⁸ citas a la forma y el lenguaje con el que la noticia se hizo presente en la prensa uruguaya –se habla, por ejemplo, de cinco “occisos” (MARTÍNEZ MORENO, 1981, p. 235)–, la cadena radial y televisiva que protagonizara el primer presidente de la dictadura, Juan María Bordaberry el día anterior a la matanza, informando la muerte del Coronel Ramón Trabal en Francia, y la referencia a un grafiti escrito en el muro de Cristalerías del Uruguay,⁹ que le sirve al escritor de

⁶ Me refiero a las investigaciones periodísticas – *La revolución imposible. Los tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX* (2002) de Alfonso Lessa, por ejemplo, o el trabajo de Leonardo Haberkorn, *Milicos y tupas* (2011)–, así como a la copiosa bibliografía elaborada por los propios participantes: del lado tupamaro, Eleuterio Fernández Huidobro constituyó una de las figuras centrales en la elaboración de una historia oficial del movimiento guerrillero, con su pionera *Historia de los tupamaros* (1986-1987); del lado militar, aparecieron varias publicaciones oficiales, como *Nuestra verdad. 1960-1980. La lucha contra el terrorismo* (2007). No quiero dejar de mencionar también las investigaciones provenientes del campo universitario de Clara Aldrighi, a la vez ex-integrante del MLN-Tupamaros: *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros* (2002); *El caso Mitrione* (2007), entre otros títulos.

⁷ A propósito de las dificultades de circulación de *El color que el infierno me escondiera* en sus primeros años de aparición –dada la censura que se ejercía en el Uruguay dictatorial– véase el artículo de mi autoría “Los imprecisos límites de la ficción. La contienda entre novela y testimonio y el debate mexicano en *Cuadernos de Marcha* sobre *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno” (2015).

⁸ Se trató de María de los Ángeles Corbo, Graciela Estefanell, Mirtha Hernández, Héctor Brum y Floreal García. Fueron ejecutados por las Fuerzas Conjuntas en plena zona rural, a 300 metros de la intersección entre las rutas 70 y 9 del departamento de Canelones.

⁹ Cristalerías del Uruguay, fundada en 1914, funcionó en Mariscal Francisco Solano López –ex Comercio– y Avda. Gral. Rivera, en Montevideo, hasta 1999.

lazo narrativo para vincular los dos hechos homicidas: “Por cada oficial muerto, cinco sediciosos”.

Estas son solo algunas de las referencias que documentan la vinculación del capítulo “La Arboleda” de *El color que el infierno me escondiera* a una realidad pre-textual precisa y reconocible. La lectura *ficcional* no tendría por qué otorgarle un valor a estos datos que modifique el estatuto de la ficción; podría leerse como una historia posible de aquellos años, dada la nómina de noticias similares que la prensa se encargaba de difundir. Pero también puede analizarse el hecho de que las múltiples referencias poseen en sí una carga fuerte de verificabilidad, que se traslada a la lectura del conjunto; por este camino creemos que se entiende con mayor cabida, no solo la complejidad del proceso de creación, sino los efectos de su lectura, especialmente los inmediatos a la primera publicación del libro. En ese sentido cabría reparar en el hecho de que un texto como “La Arboleda”, así como el resto de los capítulos de esta suerte de novela testimonial, se sustenta sobre todo en el espacio de lo implícito, como es propio de los géneros discursivos más involucrados con las circunstancias de su contexto y con propósitos inmediatos de incidencia social.¹⁰ En este caso, por ejemplo, la asociación de la figura de Juan María Bordaberry a la del “beato”, dada su conocida filiación católica; la de Jorge Pacheco Areco, anterior presidente de la República, a la del “boxeador” aficionado que había sabido ser en su juventud (MARTÍNEZ MORENO, 1981, p. 229), –este último, dato que servía a la prensa de izquierda para desprestigiar y burlar su imagen–.¹¹ Incluso por momentos

¹⁰ Me refiero a géneros como la crónica o el periodismo. Argumentaré más adelante cómo en el caso de *El color que el infierno me escondiera* algunos relatos se enlazan fuertemente con columnas de contenido político que Martínez Moreno daba a conocer en medios de prensa.

¹¹ El conjunto de *pistas* en torno a la figura de Bordaberry resulta por demás elocuente, aunque nunca se pierde –dado que su nombre no se da, como sí el de otros (véase el caso del Coronel Ramón Trabal, por ejemplo)– esa especie de acertijo con el lector local, que va siendo guiado por el creador para la identificación de los referentes: “El beato había seguido haciendo hijos y dinero. Había heredado una estancia de la cual su padre había sido el administrador y Carlos Reyles el rumboso propietario” (MARTÍNEZ MORENO, 1981, p. 229). Efectivamente: Bordaberry tuvo nueve hijos y una cuantiosa fortuna. Por último, la estancia El Paraíso, aún perteneciente a la familia Bordaberry, fue propiedad hasta 1916 de la familia Reyles; se encuentra ubicada en el departamento de Durazno, cercana al pueblo que lleva hasta hoy el nombre del escritor.

Respecto de Pacheco Areco, véanse en el semanario *Marcha* las caricaturas que se realizaban a menudo del mandatario –a cargo de Pieri– con el atuendo propio de un boxeador.

la necesidad de sobreentendidos corre el riesgo de volverse excesiva si lo pensamos en los términos de una novela; parecería estarse siempre poniendo a prueba el conocimiento de datos muy precisos sobre hechos y personajes que protagonizaron los enfrentamientos armados de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, como si en la complicidad con ese lector que siguió en aquellos años de cerca la realidad política y social del Uruguay se asentara una parte constitutiva del mecanismo de producción de este escritor. En definitiva, una narrativa muy ligada a su contexto histórico, que no parece estar siempre interesada en sortear sus localismos y su complicidad con el lector regional para encontrarse en condiciones de traspasar sus circunstancias. ¿Su lectura resiste ir más allá de las peleas entre güelfos y gibelinos, como sí pudo hacerlo Dante en la *Divina Comedia*? El testimonio, al que volveremos, dada su implicancia con la novela de Martínez Moreno en cuestión, resulta un género siempre unido a la coyuntura de su aparición.

Establecer un pacto estrictamente de ficción con la lectura del capítulo requeriría distinguir el doble plano de lo que se relata y lo que el relato representa (APPRATTO, 2014, pp. 115-118). Incluso el “efecto de realidad” (BARTHES, 1968b) dentro de la ficción –las referencias históricas auténticas, como la situación de censura que vivía el Uruguay en 1974, año en que, como se dijo, sucede el episodio relatado en “La Arboleda”– remitiría en ese caso a un nivel de representación que refuerza la capacidad integradora del mundo ficcional, que trabaja para la homogenización ontológica de los elementos que lo integran (DOLEŽEL, 1997). Pero a su vez, en un capítulo como el mencionado, podemos leer que las referencias históricas se vuelven pruebas tangibles de una realidad: si Martínez Moreno menciona que la muerte del Coronel Ramón Tralal ocurrió en París el 19 de diciembre de 1974, el dato no se presenta al parecer para que establezcamos vinculaciones simbólicas entre la cercanía de la navidad y los hechos que se narran: sencillamente es una fecha factible de ser verificada en testimonios, documentos de la época y bibliografía sobre el caso, que sirve de soporte para una argumentación: en este caso, *dar fe* de la vinculación de este hecho con el asesinato de los cinco tupamaros al día siguiente, dar cuenta de una interpretación posible (argumentada) de los acontecimientos. El elemento puede mencionarse produciendo un sentido en sí mismo que no tiene por qué integrarse a una cohesión textual mayor; más bien parecería responder a la propia arbitrariedad de lo real que luego cobra forma según el recorte elegido por el creador.

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

Los muros de Montevideo anticipaban que por cada oficial victimado se ajusticiaría, en un país sin pena de muerte, a cinco sediciosos. Y, efectivamente, un oficial fue asesinado en París, en circunstancias que nunca se esclarecieron, y al otro día aparecieron, ametrallados en un descampado, cinco presuntos sediciosos [...] ¿Quiénes ordenaron esas ejecuciones, cómo y dónde? Nunca se supo. (p. 274).

El capítulo de *El color que el infierno me escondiera* contesta esta pregunta: las fuerzas militares del COSENA –el Consejo de Seguridad Nacional–, reunidas con Bordaberry. Este, devenido personaje, “solicita y se le otorga la palabra: pido que conste en actas que no acompañe la medida de las ejecuciones... Nada más” (MARTÍNEZ MORENO, 1981, p. 234), aclaración que enfatiza la hipocresía del mandatario, su doble moral: “El beato no se siente incómodo: su mensaje [televisivo] ya fue aprobado y se grabó. Se grabó con alusiones a la piedad, a una lágrima de las madres uruguayas, a todo eso” (p. 233). La propuesta creativa de Martínez Moreno, a la par de como muchas veces se elaboran las novelas históricas, consiste en trabajar con el documento para *llenar sus huecos* con la imaginación. El caso es que *El color que el infierno me escondiera* refiere la historia cercana, la que involucró también al escritor –aunque el uso de la primera persona resulte prácticamente inexistente–. La manipulación de los datos se vuelve entonces acción política de gran repercusión.

El propósito de estas líneas no se enfoca hacia la resolución de la frontera que un texto como *El color que el infierno me escondiera* de Martínez Moreno pudiera proponer respecto de la lectura en clave ficcional o no ficcional; en todo caso me interesa abordar las consecuencias en la recepción según estas elecciones en contextos espacio-temporales particulares. Asimismo, las implicancias en el plano de lo ético y lo estético que esto conlleva en cada caso.

Mijaíl Bajtin trata la relación ineludible entre el arte y la ética: el autor resulta siempre un ser responsable socialmente de su obra; su condición de *ser situado* lo obliga sin excepciones a posicionarse frente a los signos ideológicos de su tiempo (BAJTIN, 1997).¹² Desde esta postura, la literatura nunca resulta ajena a las condiciones de existencia de sus escritores: el acto estético que se lleva a cabo también supone un acto ético, como dos categorías enfrentadas y cada una en busca de obtener la primacía sobre la otra. Parece claro a su vez que la disputa no se juega ni se juzga en los mismos términos según los géneros.

El género testimonial, sobre todo en lo concerniente a las modalidades que fueron teniendo mayor presencia en el campo de la literatura, supone un caso curioso. En primer lugar, hereda desde sus orígenes, rastreables tanto en su tradición jurídica como religiosa –los *Evangelios*, para remitirnos quizá al ejemplo más célebre– la sujeción a una evaluación de verdad, una fuerte vinculación con las nociones de autoría y responsabilidad, con las circunstancias de su solicitud y ejecución. El testimoniante participa activamente en la elaboración del pasado, puesto que los procedimientos de validación y refutación de sus afirmaciones desafían, modifican o cancelan las descripciones dadas de un mundo sobre el que debe hablarse por resultar polémico, quizá traumático, excepcional. Es en esta tradición del género que puede observarse especialmente un predominio de la ética sobre la estética, tanto en los protocolos de lectura que propone el testimoniante –su compromiso de *jurar solemnemente decir la verdad, solo la verdad y nada más que la verdad*–, como en la recepción que completa el acto comunicativo siguiendo las mismas coordenadas –creer que el testimoniante cumple su juramento o miente–.

Pero por otro lado, el testimonio va asentándose cada vez más en el terreno de la literatura, en la medida en que diversos integrantes del campo intelectual lo incorporan de distintas maneras a sus creaciones

¹² En “Hacia una filosofía del acto ético” (1997) –perteneciente al grupo de trabajos del autor ruso que se conocieron en occidente tardíamente, aunque escrito en la primera etapa de su producción, la del llamado Círculo Kantiano– Bajtin explica que el hecho de ser portador de ideologemas resulta una condición propia de todo hablante, pero el autor creador posee la importancia de ser alguien que deja registro a través de su obra de cómo se refractan las relaciones intersubjetivas de su tiempo –de manera consciente, como acto ético, y de forma inconsciente, en la medida que se encuentra atravesado por el lenguaje intersubjetivo, es decir por una palabra que le pertenece y no–.

y paulatinamente se valora en términos estéticos.¹³ Es en estos casos –y en el que ocupa al presente trabajo, la novela testimonial de Martínez Moreno– que conviene analizar cómo se redefine el *juramento a la verdad*. La nueva etapa del género convive con su propia teorización en términos ficcionales o linderos a la ficción,¹⁴ y también con el “último de los estadios del relativismo” llamado Deconstrucción (POZUELO YVANCOS, 1994, p. 128) –esa suerte de operación crítica que concibe al significado en constante desplazamiento, y al lenguaje como suma de textos y nunca referencia del mundo–. La balanza parece tornarse a favor de la estética.

A Carlos Martínez Moreno nunca le interesó especialmente ocuparse de la presencia cada vez más marcada en el continente del testimonio como género literario. No le interesó probablemente porque su concepción de la literatura era contraria al confesionalismo –“[n]o me propongo nutrir mi literatura de mi vida” (MARTÍNEZ MORENO, 1994c, p. 224)–, porque su intención se centró por lo general en “[c]ontar una historia por la historia misma, sin pretensión de ser *uno*, de contar mucho del escritor, sino de relegarse” (RUFFINELLI, 1985, pp. 148-149), como declaraba en una entrevista. Admirador temprano de la estética de William Faulkner, de Jorge Luis Borges, de Juan Carlos Onetti,¹⁵ activo participante de la denominada Generación del 45, el escritor echó sus cartas, como casi todos, a favor de la novela en la separación que paulatinamente este género fue estableciendo en América Latina con respecto al testimonio. La narrativa de ficción en sus diversas modalidades –cuentos, *nouvelles*, novelas– constituyó el espacio en el que especialmente cultivó la búsqueda

¹³ Dentro de las tradiciones que más cercanas resultaron a un escritor como Martínez Moreno conviene señalar la discusión que se llevó a cabo en Casa de las Américas a propósito de la institucionalización del premio al testimonio. El mérito estético resultaba una aspiración, aunque el valor de estos textos “no está solo en lo literario” (RAMA, 1995, p. 122).

¹⁴ Así se titula un conocido artículo de Ana María Amar Sánchez. “La ficción del testimonio” (1990), aunque enfoques similares pueden rastrearse también en estudios de corte culturalista de la academia norteamericana de los años ochenta y noventa: los de John Beverley (de 1987, “Anatomía del testimonio”), Margaret Randall (de 1992, “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”), entre otros.

¹⁵ Dos artículos sobre Onetti muestran el interés temprano por este escritor: “Una novela rioplatense” de 1942 –a propósito de la publicación de *Tierra de nadie*– y más tarde, sobre *Dejemos hablar al viento*, “Del viejo y del nuevo Onetti” de 1979. Los dos artículos fueron reunidos en *Literatura uruguaya* (1994). En cuanto a sus trabajos sobre narrativa metropolitana, se destaca “En el centenario de *Madame Bovary*”, publicado primero en *Marcha* (1957) y luego en *Literatura americana y europea* (1994).

de un estilo propio, alejado de la literatura *con mensaje*: “porque no soy un político y no me interesa convencer a nadie de nada” (ERRO-ORTHMANN, 1986, p. 71).

Algunas declaraciones en entrevistas muestran más bien su idea de que el testimonio funciona como materia de la creación; es un punto de partida, no de llegada. En 1974 le responde a Jorge Ruffinelli acerca de *El paredón* –novela inaugural de 1963, en la cual ficcionalizaba la experiencia de haber presenciado en Cuba la condena de Jesús Sosa Blanco, uno de los principales criminales de la dictadura de Fulgencio Batista–: “la materia de emergencia que tenía ese relato se me imponía como una materia testimonial” (RUFFINELLI, 1985, p. 156). Martínez Moreno lo entiende como “testimonio inmediato” (SKLODOWSKA, 1992) en sus diversas modalidades, para ser luego construido *literariamente*; en su caso, dada su formación y ejercicio profesional, el testimonio como herramienta jurídica: es una de las fuentes de las que se vale para organizar la narración. El resultado de esta reelaboración de experiencias propias y ajenas, una “síntesis de géneros”: novela, ensayo, periodismo, crónica de su tiempo (ROCCA, 1996).

Las reflexiones del propio Martínez Moreno a propósito de su proceso de elaboración artística son recurrentes y siempre enfatizan la necesidad de recrear historias dadas por la realidad: “no inventé casi nada” (RUFFINELLI, 1985, p. 146), expresa sobre su novela *Coca* (1970), en la que se vale para armar la trama de las declaraciones y diálogos personales con ciertos sujetos, que él había conocido y defendido como abogado penalista, condenados por tráfico de estupefacientes; sobre la escritura de *Tierra en la boca* (1974), que narra la peripecia de dos delincuentes menores –dos *chorros* en la jerga rioplatense– transformados en asesinos al intentar robar infructuosamente una carnicería de barrio, Martínez Moreno explica: “es prácticamente la hechura literaria ensayada a partir de los datos de las circunstancias de un expediente que viví” (ERRO-ORTHMANN, 1986, p. 63); “lo que he inventado allí es mínimo, cualitativamente” (RUFFINELLI, 1985, p. 173), afirma en relación a *El color que el infierno me escondiera*.¹⁶

Su modalidad de trabajo resultará cuestionada cuando el hecho de afirmar como ficticio el relato de ciertos sucesos que pueden resultar

¹⁶ Jorge Ruffinelli realizó esta entrevista al escritor en 1970, aunque su reedición quince años más tarde motivó la inclusión de una “Addenda de 1985”, en la que Martínez Moreno, consultado nuevamente, agrega comentarios respecto de sus obras más recientes. De ahí extraemos este comentario y otros a propósito de *El color que el infierno me escondiera*.

traumáticos –la represión, la violencia, la tortura, la cárcel– comprometa mucho más que el estatuto literario de una narrativa y suponga una suerte de “ética de la representación” (LOUREIRO, 2008), fuertemente ligada en su contexto de surgimiento al marco de políticas de la memoria en disputa. En el caso de una novela como *El color que el infierno me escondiera*, publicada cuando aún se desarrollaba en el Uruguay la última etapa del régimen dictatorial, en la que los referentes a los que se aludía –los testimonios que citaba, sin hacerlo explícitamente– tenían tantas implicaciones políticas en el presente, la lucha entre ética y estética se transforma en polémica.

II. EL DEBATE A PROPÓSITO DE *EL COLOR QUE EL INFIERNO ME ESCONDIERA*¹⁷

Carlos Martínez Moreno tenía en su haber una trayectoria literaria cuando debió encarar el exilio a España primero (en 1977) y a México al año siguiente, este último, país donde residiría en lo que le iba a quedar de vida. Desde allí expresaba en una entrevista de junio de 1985, a propósito de su última publicación, *El color que el infierno me escondiera*:

ese libro lo organicé y lo escribí cuando tuve la distancia desde el punto de vista físico, obvio, de escenarios, y cuando tuve la distancia en el sentido temporal de la palabra, para verlo todo como un conjunto y como la historia de un proceso ya cerrado. Un proceso en el que está implícito el extremo de que mediaban circunstancias muy importantes de mi propia vida: las que motivaron mi exilio, las que habían motivado la prisión de mi hijo, las que habían motivado mucha de mi forma de comprometerme con la entretela de la historia de la cual era estricto coetáneo (ERRO-ORTHMANN, 1986, p. 65).¹⁸

¹⁷ Como antecedente de esta sección cabe mencionar un trabajo de 2015 titulado “Los imprecisos límites de la ficción. La contienda entre novela y testimonio y el debate mexicano en *Cuadernos de Marcha* sobre *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno”, ya mencionado. También una versión anterior en las *Actas de la II Jornadas de trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, disponible en <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/actas-publicadas>.

¹⁸ Esta entrevista fue realizada en Ciudad de México el 29 de junio de 1985 y publicada al año siguiente –fallecido ya Martínez Moreno– en *Hispanamérica*. Hasta donde sabemos continuó con un estudio de la obra de Martínez Moreno que Erro-Orthmann había iniciado años atrás. Según datos encontrados en el archivo del escritor, en 1976 Erro-Orthmann defendió en la Universidad de Toronto una tesis doctoral titulada “Life and works of Carlos Martínez Moreno” (*Archivo Carlos Martínez Moreno*, Biblioteca Nacional del Uruguay).

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 Nº 8 de julio-agosto de 1980 se daban a conocer los ganadores de un Concurso organizado por Proceso-Nueva Imagen, junto al acta del jurado y unas breves líneas sobre este dictamen a cargo de Quijano, bajo el título “A veces la justicia se asoma por el mundo”. Finalmente, la transcripción de uno de los capítulos del texto galardonado: “Julio y la niñez del general”. Martínez Moreno había sido el premiado. El jurado consideró que el trabajo del escritor uruguayo debía ser valorado en estos términos: “combina una lograda técnica narrativa y un profundo valor testimonial”.¹⁹ Son las palabras de Quijano las que se refieren al texto por primera vez como una *novela*: “el capítulo que tomamos de la novela de Martínez Moreno recuerda a uno de nuestros compañeros muertos. Julio es Julio Castro. Fue secuestrado en agosto de 1977” (QUIJANO, 1980, p. 72).

Cuatro números más tarde, ya en el segundo año de la publicación en el exilio –correspondiente a marzo-abril de 1981– 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 Martínez Moreno a lo que era un ataque directo a su texto premiado, catalogado por el primero como “seudonovela” y “crónica deformada y deformante” (SVIRSKY, 1981, p. 106). Desde su lectura, los hechos que se narraban eran “reales”, y en cambio lo que agregaba la imaginación del escritor “aderezo”. Svirsky comparaba el texto de Martínez Moreno con el trabajo realizado por Patricio Biedma y Nelson Minello en 1972, “La crisis y la guerra urbana en el Uruguay”, para elogiar la exposición de los sociólogos sobre el accionar del MLN-Tupamaros y en detrimento del texto del escritor.²⁰ En ningún momento parecían interesarle los méritos

¹⁹ La revista *Proceso* y la editorial Nueva Imagen habían convocado en 1979 a un concurso internacional sobre “El militarismo en América Latina”. El jurado para la categoría Narrativa 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).

²⁰ El estudio fue publicado en 1972 como *Separata* en *Cuadernos de la Realidad Nacional*, Santiago de Chile. Biedma desapareció en 1976 en Buenos Aires; algunos testimonios

literarios que pudiera tener el texto; aquellos siempre se supeditaban a la valoración del tema político. Es decir, en opinión de Svirsky no se establecían diferencias entre las formas de referencialidad del ensayo político y la novela, puesto que cada uno de estos géneros, desde sus particularidades retóricas, podía (y en algún punto debía) funcionar como documento, al tratar ciertos temas que establecían lazos con un contexto histórico muy preciso y reciente. Su preocupación radicaba en la ausencia de fidelidad de la narración con la historia.

Por su lado, Martínez Moreno hablará en nombre de 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, figura central en la historia del Frente Amplio²¹–, 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 había visto directamente involucrado, *comprometido*. Por ejemplo, la creación en 1971 de un informe *in voce* titulado “Jurisdicción ordinaria y jurisdicción militar” que impidió durante varios meses el juzgamiento de civiles por vías militares, o la intensa denuncia desde el semanario *Marcha*.²²

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

indicaron que se lo interrogó en el famoso centro de torturas Automotoras Orletti. Hasta donde sabemos, se desconoce aún hoy cuál fue su destino.

²¹ El Frente Amplio es el partido político que gobierna el Uruguay desde 2005. Se fundó el 5 de febrero de 1971 como fruto de una coalición de distintos partidos y sectores de izquierda. Líber Seregni fue ese mismo año su primer candidato a la presidencia.

²² Respecto de los artículos publicados en *Marcha*, solo menciono algunos títulos sugestivos: “¿Ley de seguridad o matanza legalizada?” (17/3/1972); “...Y los presos, «empero», siguen presos” (5/5/1972); “La libertad, dada o negada en secreto” (10/11/1972); “El sueño de un país que sea una cárcel” (15/12/1972); “¿Hay o no presos políticos en el país?” (29/12/1972). Fueron reunidos, al igual que el ensayo “Jurisdicción ordinaria y jurisdicción militar”, en *Los días que vivimos* (1994). Aunque la cronología de la carta de Martínez Moreno en respuesta a Svirsky no avance hacia los años de residencia en México, la actividad política en organizaciones del exilio –como Amnistía Internacional– y el trabajo en prensa se mantuvieron.

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, p. 109).

Ya en 1981, año en el que se desarrolla esta polémica, empezaba a resultar familiar la idea teórica de que cualquier narrativa es lenguaje y no *realidad* –aunque fuera de manera indirecta, como la referencia a Edgar Lawrence Doctorow a través de José Emilio Pacheco–. Pero no solo la extensa reflexión del escritor sobre el trabajo con referentes precisos en sus obras, ya vista, sino también otras declaraciones posteriores a estos años, muestran cómo la concepción teórica mencionada solo constituye un sofisma, una estrategia para *salir del paso* en su defensa frente a Svirsky. Mucho más fiel a su concepción de la literatura parece ser la evaluación que realiza sobre sus detractores en 1985: “Los que leen no para enterarse sino para documentar su fanatismo y su odio han existido siempre y esta vez me tocó a mí. No tiene importancia” (RUFFINELLI, 1985, p. 173). Porque es en estas líneas que se nota cómo las discrepancias entre Martínez Moreno y Svirsky no oponen sustancialmente la naturaleza ficcional o no de lo narrado en *El color que el infierno me escondiera*, sino la visión que uno y otro poseen de lo ocurrido en el Uruguay durante los años de la guerrilla tupamara: el “fanatismo” de su “contradictor” no le permite “enterarse” de lo que, al parecer de Martínez Moreno, constituye su convicción de *la verdad de los hechos*, que es otra que para Svirsky. Los documentos que lo corroboran están, existen, aunque la estructura novelística los haya integrado (y encriptado) a su forma artística.

Otros argumentos ocupan el centro de la polémica en esta dirección. 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 le pudo pasar por alto al abogado que había tenido oportunidad de manejar oportunamente los expedientes de decenas de presos, y que por tanto estaba en conocimiento de 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.²³ Acusa a Martínez Moreno de que el texto –que para él no es ficción, recordemos, sino crónica *encubierta*– delata que la presa 286 no aguantó la tortura, *cantó* –es decir, delató– y quedó muy desequilibrada psicológicamente. La referencia a la escritura de una carta de la prisionera es tomada por Svirsky como dato documental que podría brindarle información provechosa al comandante de la cárcel. Porque si bien Martínez Moreno hablará *a posteriori* de los sucesos a los que remite el libro como un “proceso ya cerrado” (ERRO-ORTHMANN, 1986, p. 65) –es decir los últimos gobiernos colorados previos a la dictadura y algunos hechos posteriores al golpe de Estado– esto solo se aplicaba a sus circunstancias personales de distancia con el país, pero no así a los miles de personas que aún en 1980 continuaban presas en Uruguay. Svirsky denunciaba las infidencias del novelista y afirmaba, sin rodeos respecto de “Los candelabros”:

Esa carta existe, no es un invento de C[arlos] M[artínez] M[oreno]. ¿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?” (SVIRSKY, 1981, p. 103).

En su respuesta, Martínez Moreno recurre a la eliminación de las correspondencias esquemáticas entre particulares ficcionales y reales como aspecto constitutivo de la creación literaria, expresando que “el número 286 de la presa es un dato imaginario, inventado por mí”, y que “[l]a carta que publiqué y atribuí a la presa fue, asimismo, inventada por mí”. Pero a la vez no puede dejar de reconocer el surgimiento de la anécdota a partir de una presa de carne y hueso, e incluso la existencia del documento que Svirsky le reclama como infidencia. Sabe que así ha trabajado y definido su trabajo a lo largo de toda su carrera como escritor: “[la carta no] existió nunca *con tal redacción* ni me la confió ningún familiar cuyo derecho al

²³ “Los candelabros” se había publicado ya en España. Una carta de Dorotea Muhr –Dolly, mujer de Onetti– fechada el 21 de enero de 1979 dejó constancia de los orígenes de las tratativas para esta primera publicación: “Hemos leído «Los Candelabros» y nos gustó mucho. Juan se lo llevará a Luis Rosales el lunes o martes. [...] Tan pronto Juan sepa algo sobre tu cuento (cuándo saldrá y cuánto pagan) te avisaré” (Correspondencia del *Archivo Carlos Martínez Moreno*, Biblioteca Nacional, Montevideo). 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.

secreto profesional yo haya desconocido” (MARTÍNEZ MORENO, 1981, p. 109. El subrayado es mío).

Dado el reiterado uso que Martínez Moreno hacía de su archivo jurídico para crear sus obras, no llamaría la atención el hecho de que circulara oralmente el dato de que la carta existía; quizá Svirsky tuviera alguna prueba fehaciente de ello para afirmarlo de manera tan tajante. Como vimos, el propio escritor reconocía, antes y luego de publicar *El color que el infierno me escondiera*, la elaboración de algunas novelas a partir de sus experiencias como abogado penalista y el uso de los expedientes de los casos para la redacción de los textos literarios. Lo mencionaba incluso a propósito de “Los candelabros”, meses antes de que estallara la polémica con Svirsky, en un reportaje que le hizo Mario Benedetti: “el [capítulo] que se refiere a la violación de una mujer que va a salir de la cárcel [e]s un asunto absolutamente documentado, porque yo era el abogado defensor de esa mujer, que actualmente está exiliada en Suecia” (BENEDETTI, 1997, p. 258).²⁴

El escritor se mueve en terreno escabroso, 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.²⁵ Téngase en cuenta además las características de un libro como *El color que el infierno me escondiera* en el cual 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 del empresario Gaetano Pellegrini Giampietro en 1969 y del presidente de UTE (Administración General de las Usinas y Teléfonos del Estado), Ulysses Pereyra Reverbel, en dos oportunidades (1968 y 1971), o la ejecución en 1970 del funcionario del FBI Dan Mitrione, que brindaba

²⁴ Benedetti menciona en su artículo “Martínez Moreno en busca de varias certidumbres” haberle realizado al escritor una entrevista en 1981 –que creemos inédita–, a poco tiempo de haberse publicado *El color que el infierno me escondiera*. La sección del artículo destinada a reseñar esta novela se encuentra al final del texto de Benedetti y se titula “La higiene de la historia”. La edición de Arca de *Literatura uruguaya siglo XX* –de 1988– no incluía dicha sección; aparece en la edición de Planeta en 1997.

²⁵ Consultando en el Museo de la Memoria el registro de las presas de la cárcel de Punta de Rieles encontramos que efectivamente el número 286 le correspondió a una reclusa, llamada Mirtha Cubas Simone.

entrenamiento sobre formas de tortura a las fuerzas represivas de distintos países latinoamericanos, o la captura y muerte del peón rural Pascasio Báez en 1971 por haber descubierto accidentalmente una *tatucera*, un lugar de escondite y adiestramiento del movimiento.²⁶ Si la novela testimonial diagrama al escritor como un gran arquitecto que elabora un complejo juego de voces textuales, 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, porque el horror de lo real se impone.²⁷ 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” (ERRO-ORTHMANN, 1986, p. 66).

Que la relación entre las historias narradas y los referentes a los que aluden resulte tan estrecha explica que los protagonistas sobrevivientes –los de carne y hueso– se reconocieran en las páginas de *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 e incómodas represalias hacia el escritor. Sobre la publicación y sus repercusiones expresaba la tupamara Jessie Macchi, en una entrevista que le hiciera Clara Aldrighi en 1998:

Uno de los capítulos trata de las caídas de Leonel y mía en forma tergiversada.²⁸ 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

²⁶ Los tres capítulos de *El color que el infierno me escondiera* titulados “Caragua” –nombre que sustituyó el real de la estancia, llamada Espartacus, ubicada en la ruta 9 a unos diez kilómetros de la ciudad de Pan de Azúcar (departamento de Maldonado, Uruguay)– están destinados a la narración de la captura, secuestro y muerte de Pascasio Báez, ocurrida entre 1971 y 1972.

²⁷ El penúltimo capítulo, “La Arboleda”, antes citado, ya deja planteado este giro hacia la denuncia directa del escritor, que pasa a referirse a las víctimas con nombre y apellido –en este caso, los *fusilados de Soca*–: “Contra tales prudencias, ya sé, escribo aquí los nombres y las edades. Existieron, fueron ejecutados por los generales, con la salvedad confesional del Señor Presidente. Eran estos:”, enumerándolos a continuación (MARTÍNEZ MORENO, 1981, p. 237).

²⁸ Leonel Martínez Platero, viejo integrante del MLN-Tupamaros, murió el 14 de junio de 1972, en un tiroteo en Parque del Plata, donde Jessie Macchi fue a su vez herida y apresada. El episodio se narra en el capítulo de Martínez Moreno titulado “...Paraíso del mundo”.

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 gopiza.²⁹

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 él intentaba no lo alejen del campo de la literatura: en alguna oportunidad el escritor alude a razones de orden estructural, puesto que “no hay tal novela como interacción de capítulos alrededor de un centro temático” (BENEDETTI, 1997, p. 257), y eso a su vez aparejaba otras consecuencias, como personajes que “desaparecen y se descuelgan cuando les da la gana” (p. 257). En otra entrevista afirma: “no me atrevo a llamarle novela [...] aunque he reclamado para él las libertades de invención connatural a las condiciones del creador de ficción” (RUFFINELLI, 1985, p. 172). E incluso agrega meses más tarde, ante otro cuestionario:

[*El color que el infierno me escondiera* es] una elegía por una derrota y una especie de alegoría de la muerte, más que un libro de combate, o más que un libro de vindicación o de apología o de justificación, propósitos que nunca me propuse [...] nunca quise definir preceptivamente si eso era una novela. (ERRO-ORTHMANN, 1986, p. 65).

El escritor podrá tener dudas respecto de si su texto puede leerse o no como una novela. Pero lo que sí afirma sin titubeos es su rechazo a la estética soviética del realismo socialista, por un lado –que supeditaba fines estéticos a la política partidaria³⁰– y por el otro a la reciente (aunque sólida) defensa del género testimonial, en los términos en que se discutían sus bases en Cuba. Por ejemplo, posturas como la de Ángel Rama, que había sostenido como integrante del jurado de Casa de las Américas a comienzos de los setenta la necesidad de que ciertos textos

²⁹ Gran parte de la entrevista a Jessie 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 Aldrighi el haber colaborado con este material, que me fue enviado por correo electrónico el 20 de julio de 2014.

³⁰ Martínez Moreno sostiene en la polémica: “Mis obligaciones con la verdad tenían y tienen otras exigencias que aquellas que supone una crónica apologética y edificante. [...] Yo no soy realista socialista, como parecería serlo mi contradictor [Svirsky]” (MARTÍNEZ MORENO, 1981, p. 110).

–como *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh o *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, entre otros– dieran cuenta del proceso revolucionario en América Latina y constituyeran así el Testimonio Latinoamericano, al servicio de la causa política (RAMA, 1995). Ese “libro de combate” que *El color que el infierno me escondiera* no quiso ser según su autor, aunque su visibilidad internacional la diera el haber ganado un premio sobre “El militarismo en América Latina”, y aunque sus capítulos constituyeran precisamente estampas más o menos conexas del combate. “En realidad, no hay una secuencia de los personajes que me obligue en un capítulo a contraer un compromiso con ellos” (BENEDETTI, 1997, p. 257), expresaba el escritor. Cabría preguntarse si esa ausencia de *compromiso* con los personajes funciona de igual forma en los casos de elaboración directa a partir de sucesos verídicos ampliamente documentados que en otros en los cuales se produce un alejamiento de los referentes del mundo y un juego imaginativo más amplio del creador –como los capítulos en los que se construye el punto de vista de los personajes históricos³¹–. Y si la integración de unos y otros en una misma publicación no conlleva asimismo consecuencias en la lectura del conjunto.

La cuestión del *compromiso* había ocupado un espacio importante en las discusiones sobre el papel de la literatura y del intelectual, primero en la posguerra europea,³² luego en América Latina, especialmente a la luz del triunfo de la revolución cubana. Mario Benedetti, activo intelectual del medio siglo uruguayo, le dedicó en 1961 tres artículos en *La Mañana*, “Literatura y compromiso”, más otras muchas menciones en trabajos críticos sobre textos y autores específicos (BENEDETTI, 2014). En el caso de Martínez Moreno, este se mostró en tiempos de *El paredón* como espectador atento a los problemas sociales y políticos, como un simpatizante del proceso revolucionario en la isla aunque muy cauto respecto de su proyección a otras latitudes como la uruguaya, en su opinión ceñida a una idiosincrasia fuertemente ligada a la tradición democrática. Así lo afirmaba por boca de su alter ego Julio Calodoro en *El paredón*, y casi en los mismos términos en un ensayo de 1959, “Cuba y nosotros”: “Juzgar lo que él [Fidel Castro] está haciendo en Cuba, en la real

³¹ Es el caso del capítulo “Monólogo de Ulyses”, aludiendo al secuestrado por los tupamaros, que fuera presidente de UTE, Ulysses Pereira Reverbel.

³² A modo de ejemplo, véase el artículo de Isaac Montero en *La Estafeta Literaria* de Madrid, “Testimonio y compromiso” (1957), a propósito del Premio Nobel otorgado a Albert Camus.

obertura de una revolución, con los cánones institucionalistas del civismo uruguayo, es un error” (MARTÍNEZ MORENO, 1994e, p. 188). Estas distancias se acentuaban más aún con respecto al campo cultural, puesto que los “logros positivos” de la revolución cubana, “tan cardinales, tan importantes y tan decisivos” (RUFFINELLI, 1985, p. 165) no convencían a un escritor que rechazaba en cualquier plano la censura:

algunas de las cosas que se han querido impartir desde Cuba como recetas a América, la proscripción de Neruda, los entredichos con Cortázar, sitúan a esa gente fuera de la posibilidad de ser acompañados intelectualmente (p. 165).

Pero más allá de los matices políticos, Benedetti será para Martínez Moreno una figura de referencia, una cita de autoridad, incluso para establecer con ella sus discrepancias y poder así debatir ideas. Los dos integraban el grupo desde el cual buscaron consagrar su imagen y afianzar vínculos de pertenencia: la autodenominada Generación del 45.³³ Tempranamente, en 1954, Martínez Moreno le dedicaba un elogioso artículo a la nouvelle *Quién es quién* y a la figura de su autor Benedetti: “Ensayista, crítico, poeta y narrador, es acaso el ejemplar de *hombre de letras* más completo de esta nueva promoción nacional” (MARTÍNEZ MORENO, 1994b, p. 55). También acompaña en el prólogo a *La raza de Caín* de 1966 algunas de las afirmaciones de Benedetti sobre la falta de ciertas cualidades literarias de su autor, Carlos Reyles –a pesar del notorio interés que Martínez Moreno le profesó– y dos años más tarde vuelve a citar a Benedetti a propósito de este punto por considerar ahora sus opiniones sobre Reyles algo injustas y “ácidamente hostiles”. También refuta los comentarios de Benedetti sobre la obra de Felisberto Hernández en “Un viajero falsamente distraído” (1964), y retoma sus reflexiones –no solo como narrador de tema urbano sino también como ensayista– en

³³ Martínez Moreno insiste en su pertenencia a esta generación, se siente orgulloso de integrarla dados los altos designios que se le han conferido. Extraigo un par de ejemplos; el primero pertenece precisamente al ensayo “Mario Benedetti, un libro y una narrativa” (1954), que comienza: “Entre los escritores de esta generación, Mario Benedetti es uno de los de más envidiable facundia, mejor sentido de disciplina, mayor versatilidad creadora” (MARTÍNEZ MORENO, 1994b, p. 55). Unos años después, en “Crisis del escritor puro” (1958) escribe: “la nuestra ha sido una generación llamada a administrarse con sentido crítico, por oposición al ejemplo de su antecesora literaria, la generación de los años 20” (p. 70).

“Montevideo en la literatura y en el arte” (1971)³⁴. Pero más importante aún, a los efectos de este trabajo, es el diálogo que busca entablar con él en lo que respecta a la dimensión social de la literatura: el artículo “Crisis del escritor puro” de 1958 constituía una respuesta al de Benedetti del año anterior, “Crisis del lector puro”.³⁵ Es decir que la apuesta de repensar los alcances y las dificultades de la comunicación literaria en un medio como el uruguayo y con el público lector con que se contaba, Martínez Moreno la transforma en autocrítica, ya que propone revisar los intereses del escritor uruguayo en función de su realidad social. En conclusión, si dentro de su generación Martínez Moreno no dudaba en profesar su admiración por la calidad de la obra de Onetti, Benedetti le resultaba un “hombre de letras” (como él mismo lo llama) clave para comprender el campo literario que los rodeaba, el lugar desde el cual debían pararse como intelectuales, aunque muchas veces no coincidieran en gustos estéticos:

Benedetti [...] me ha interesado siempre mucho como naturaleza moral, y creo que toda su experiencia de los últimos años ha demostrado que él mismo lleva las exigencias de su persona hacia ese tipo de valores (RUFFINELLI, 1985, p. 164).

Por su parte, Benedetti intentará reivindicar en su compañero de generación una adhesión al *compromiso* con la causa cubana que no siempre resultó suficientemente enfática para los defensores de la revolución. Escribía Benedetti en 1963: “más de un probable consumidor entró en librerías con la pregunta: «[*El paredón*]es pro o es contra?»”, para luego aclarar: “la primera sorpresa para el lector desprevenido será no encontrarse con un libro panfletario, aunque sí humanamente comprometido” (BENEDETTI, 1997, pp. 247-248). El comentario provenía de un defensor del escritor latinoamericano que dejara atrás los “meros juegos intelectuales” para que su público “abriera los ojos” y tomara conciencia del “drama que los rodea”, como Benedetti escribe en la revista cubana *Casa de las Américas* en 1967 (BENEDETTI, 2015).

³⁴ Sobre Carlos Reyles, ver el prólogo escrito por Martínez Moreno a *La raza de Caín*, editado por el Ministerio de Instrucción Pública en 1966, así como el artículo “Réquiem impío por Carlos Reyles”, que apareció en la revista *Maldoror* en 1968. Estos textos y otros mencionados también fueron recogidos en *Literatura uruguaya, Tomo I*.

³⁵ El artículo de Benedetti salió en *Marcha*, en diciembre de 1957, y se incluye en *Notas perdidas. Sobre literatura, cine, artes escénicas y visuales, 1948-1965, Tomo I* (2014).

La militancia activa en temas políticos y sociales desde el semanario *Marcha* y en otros medios, mencionada más arriba, con la cual Martínez Moreno reaccionó más tarde frente a los años de fuerte represión en el Uruguay –en su caso, desde mediados de los sesenta hasta que debió exiliarse en 1977 en España–, y el rechazo a la violación creciente por parte del Estado de los derechos individuales a través de su actividad como abogado defensor de presos políticos, probablemente tengan una de sus principales causas no en el viraje político del escritor sino más bien en su constatación de que aquellos “cánones institucionalistas del civismo uruguayo”, que habían caracterizado al país hasta entonces, se desmoronaban. Su lucha por la defensa de la liberación de los presos políticos y el restablecimiento democrático en Uruguay no cesará en el exilio: tómense como ejemplos la publicación de *El caso Seregni. Líder democrático preso y condenado por la dictadura* (1979) –a cargo del sector político “9 de Julio de 1973”, al que Martínez Moreno estuvo vinculado– y su activa participación en diversas organizaciones que buscaban combatir la dictadura: SIJAU (Secretariat International des Juristes pour l’Amnistie en Uruguay), Convergencia Democrática Uruguay, entre otras. Finalmente, *El color que el infierno me escondiera* resultará la concreción literaria de estas denuncias.

La discusión sobre el compromiso y la literatura, aunque en retirada, no se encontraba del todo agotada cuando durante las dictaduras latinoamericanas, y especialmente luego de ellas, la cuestión política se retomó en nuevas promociones de escritores preocupados no ya por la promesa de un futuro mejor en manos de la revolución, sino por la denuncia de las atrocidades sufridas por las víctimas de aquel mismo proyecto revolucionario truncado. Denuncias que se daban a conocer en textos literarios ahora puestos a prueba en su especificidad y sus límites con otras disciplinas en el contexto de la posmodernidad y la caída de la república de las letras. Llegados los tiempos de publicación de *El color que el infierno me escondiera*, que Martínez Moreno moderara la mitificación de la lucha cuando aún la gran mayoría de los tupamaros sobrevivientes seguía en prisión, que se atreviera a mostrar contradicciones y claroscuros de esa lucha cuando continuaba sufriendose la derrota en carne propia –incluyendo, por ejemplo, el incómodo relato de la ejecución del peón rural Pascasio Báez en manos tupamaras–, y que además lo hiciera desde un texto a medio camino entre la novela y el testimonio, sin duda resultaba doloroso en primer término, e inconveniente para fines políticos en una

situación de emergencia. Porque una suerte de *deber ser* de la resistencia imponía que la idealización del héroe guerrillero se construyera desde los espacios en los que todavía podía mantenerse en pie como discurso exultante: desde las voces del exilio.

REFERÊNCIAS

- ALDRIGHI, Clara. *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN – Tupamaros*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. La ficción del testimonio. *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pensilvania, Vol. LVI, Nº 151, 1990, pp. 447-461. Disponible en: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4724/4886>. Consultado: 15/12/2014.
- APPRATTO, Roberto. *La ficcionalidad en el discurso literario y en el filmico*. Montevideo: Yaugurú / Universidad Católica del Uruguay, 2014.
- Archivo Carlos Martínez Moreno* (en proceso de catalogación). Biblioteca Nacional del Uruguay.
- Fueron consultados los originales de *El color que el infierno me escondiera*.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- SOSA SAN MARTÍN, Gabriela. Los imprecisos límites de la ficción. La contienda entre novela y testimonio y el debate mexicano en *Cuadernos de Marcha sobre El color que el infierno me escondiera*. [Sic], Revista de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, Año V, Nº 12, 2015, pp. 53-62.
- BAJTIN, Mijaíl. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. T. Bubnova. Barcelona: Anthropos/EDUPR, 1997. Disponible en: <http://132.248.101.21/filoblog/bubnova/files/2010/02/bajtin-hacia-una-filosofia-del-acto-etico.pdf>. Consultado: 24/8/2016.
- BARTHES. Roland. (1968a). La muerte del autor. Trad. C. Fernández Medrano. *La letra del escriba*, Nº 51, 2006. Disponible en: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>. Consultado: 22/11/2016.
- BARTHES. Roland. (1968b). El efecto de lo real. Trad. Nilda Finetti. In: Lukacs, Georg. y otros. *Polémica sobre realismo*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- BENEDETTI, Mario. Martínez Moreno en busca de varias certidumbres. In: Benedetti, Mario. *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Editorial Planeta, 1997, pp. 238-258.

- BENEDETTI, Mario. *Notas perdidas. Sobre literatura, cine, artes escénicas y visuales, 1948-1965. Tomo I.* (Investigación, plan general y prólogo de Pablo Rocca). Montevideo: Fundación Mario Benedetti / Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 2014.
- BENEDETTI, Mario. *Materiales de la revista Casa de las Américas. De/sobre Mario Benedetti.* La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2015.
- BIEDMA, Patricio y Nelson MINELLO. La crisis y la guerra urbana en el Uruguay. Separata de *Cuadernos de la Realidad Nacional*, N° 12. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de la Realidad Nacional, 1972. Disponible en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/15/pr/pr6.pdf>. Consultado: 2/7/2014.
- DOLEŽEL, Lubomir. Mimesis y mundos posibles. In: Garrido Domínguez, Antonio. (comp.). *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco Libros, 1997, pp. 69-94.
- DOLEŽEL, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles.* Trad. Félix Rodríguez. Madrid: Arco/libros, 1998.
- ERRO-ORTHMANN, Nora. Entrevista a Carlos Martínez Moreno. *Hispanérica*, N° 45, 12/1986, pp. 61-79. Disponible en: http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1492105238371~206&locale=en_US&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true. Consultado: 10/4/2017.
- HARSHAW, Benjamin. Ficcionalidad y campos de referencia. In: Garrido Domínguez, Antonio. (comp.). *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco Libros, 1997, pp. 123-157.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- LOUREIRO, Elcio. Entre testemunho e ficção: “Aufzeichnungen aus einem Erdloch” (1948). In: Ketzner, Rosani. (org.). *Memórias da repressão.* Santa María: PPGL – UFSM Editores, 2008, pp. 93-136.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos. *De vida o muerte.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1971.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos. *El color que el infierno me escondiera.* México: Editorial Nueva Imagen, 1981a.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos. Carta de Martínez Moreno. *Cuadernos de Marcha*, Segunda Época, año 2, N° 12, 1981b, pp. 107-110.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos. *Los días que vivimos.* Montevideo: Cámara de Senadores, 1994a.

- MARTÍNEZ MORENO, Carlos. *Literatura uruguaya. Tomo I*. Montevideo: Cámara de Senadores, 1994b.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos. *Literatura americana y europea. Tomo II*. Montevideo: Cámara de Senadores, 1994c.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos. *Ensayos. Tomo I*. Montevideo: Cámara de Senadores, 1994d.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos. *Ensayos. Tomo II*. Montevideo: Cámara de Senadores, 1994e.
- MUKAŘOVSKY, Jean. El arte como hecho semiológico. In: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Trad. A. Víšová. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. Disponible en: <https://www.scribd.com/doc/52853589/Mukarovsky-El-arte-como-hecho-semiologico>. Consultado: 9/11/2011.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- QUIJANO, Carlos. A veces la justicia se asoma por el mundo. *Cuadernos de Marcha*, Segunda Época, Año 2, Nº 8, 1980, pp. 71-71.
- RAMA, Ángel, Isidora AGUIRRE, Hans Magnus ENZENSBERGER, Manuel GALICH, Noé JITRIK y Haydee SANTAMARÍA. Conversación en torno al testimonio. *Casa de las Américas*, Año XXXVI, Nº 200, 1995, pp. 122-124.
- ROCCA, Pablo. Carlos Martínez Moreno: ficción y realidad. In: Raviolo, Heber y Pablo Rocca (dir.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea, Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996, pp. 167-189.
- RUFFINELLI, Jorge. Carlos Martínez Moreno, la energía que no cesa. Entrevista. In: Ruffinelli, Jorge. *Palabras en orden*. México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1985, pp. 141-173.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang Publishing, 1992.
- SVIRSKY, Ruben. Cómo se deforma la historia. *Cuadernos de Marcha*, Segunda Época, año 2, Nº 12, 1981, pp. 101-106.
- WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Trad. V. Tozzi y N. Lavagnino. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003. Disponible en: <http://www.obta.uw.edu.pl/~lukasz/warsztat%20hispanisty/White.pdf>. Consultado: 20/3/2017.