

Giuseppe Gatti
Universidad de Salamanca (España)

POLÍTICA Y NARRATIVA EN EL CONO SUR. MEMORIA RECIENTE: TOTALITARISMOS POLÍTICOS Y RESISTENCIA CULTURAL EN EL URUGUAY DE LA DICTADURA

El presente estudio analiza la interrelación existente entre la persistencia de un régimen militar dictatorial y la producción intelectual –y literaria en particular– en un estado soberano. El análisis se centra en el caso de la República Oriental del Uruguay, uno de los tres países del Cono Sur latinoamericano que se vieron sometidos –desde finales de los ‘70 hasta promediada la década de los ‘80– a sistemas políticos autoritarios. En el trabajo se examina de qué manera los narradores uruguayos se enfrentaron al *status quo* vigente y qué tipo de estrategias de resistencia interna o desde el exilio pusieron en práctica. Sin dejar de hacer referencia a varios nombres destacados de la literatura nacional de aquellas décadas, la atención se centrará, en particular, en la obra del escritor montevideano Hugo Burel, cuya producción literaria empieza a emerger justo durante los últimos años de la dictadura. Se llegará a averiguar cómo su producción se caracteriza por una elaboración temática no politizada (y entonces, no nacionalista), pero sí centrada en lo nacional.

Palabras clave: régimen militar, República Oriental del Uruguay, resistencia intelectual, adoctrinamiento ideológico, estrategias de supervivencia, politización literaria

Y sin embargo, el sufrimiento no es más que uno. No conoceremos de él, como no conoceremos del placer, más que algunas formas, siempre las mismas, de las que estamos presos. Habría que explicar esto: nuestra alma, supongo, no tiene más que un teclado restringido y aun que la vida se empeña en hacerlo sonar, sólo podrá obtener dos o tres pobres notas. (Marguerite Yourcenar)

1. El desmoronamiento del “pequeño Edén a orillas del Río”: la crisis económica como prólogo al autoritarismo de Estado

En la República Oriental del Uruguay la fractura que se produjo en el sistema político, social y cultural como consecuencia del golpe de Esta-

do de junio de 1973 y los doce años de dictadura que siguieron marcaron una fase de desarticulación del sistema que –a nivel cultural– tuvo una contundente repercusión en los jóvenes intelectuales y narradores *orientales* de las décadas posteriores a la de los ‘60. El desmoronamiento de las utopías cultivadas hasta mediados de la misma, el comienzo de la represión militar y la consiguiente ausencia de importantes referentes en la patria originaron la apertura de una brecha estética entre la producción artística y literaria anterior al golpe militar y la que se desarrolló –tanto en la *Banda Oriental* como en el exilio– durante y después de la dictadura.

En el país se asistió al desencadenamiento de un proceso de bifurcación entre, por un lado, las estrategias de supervivencia literaria asumidas por los escritores que quisieron (y pudieron) optar por la permanencia en Uruguay, y, por otro, el intento de seguir conectados con la patria por parte de los exiliados.

Lejos de querer efectuar una operación de revisionismo histórico, para la cual haría falta otro tipo de enfoque y perspectiva, resulta sin embargo indudable que la comprensión de las causas que determinaron la instauración del régimen militar y la consiguiente fractura que éste causó en el campo literario necesita de un examen previo de las condiciones históricas y socio-económicas del Uruguay de los años sesenta.

Antes del golpe de Estado, el país se había visto azotado por una crisis política y social que se reflejó en un crecimiento exponencial del movimiento migratorio: el número de emigrantes, en un estado que por tradición había sido región de llegada de nuevos pobladores, fue creciendo a lo largo de los años sesenta hasta convertirse en elemento estructural de la dinámica social nacional. Uruguay, país pequeño y de escasa densidad demográfica, perdió entre 1963 y 1985 alrededor de 380.000 habitantes, lo que supone más del 10 por ciento de la población total.¹

En el año 1970, cuando todavía el declive demográfico no había alcanzado su clímax, Eduardo Galeano comentaba así la crisis poblacional del país: “Ninguna población latinoamericana crece menos que la de Uruguay, país de viejos, y sin embargo ninguna otra nación ha sido tan castigada, en los años recientes, por una crisis que parece arrastrarla al último círculo de los infiernos. Uruguay y sus praderas fértiles podrían

¹ Según el estudio de Adela Pellegrino, *Caracterización demográfica del Uruguay* (editado por la Facultad de Ciencias Sociales de Montevideo en 2003) el incremento de las salidas no dependió sólo de causas políticas, sino que también fue el resultado de la crisis económica. Los destinos privilegiados de la emigración uruguaya fueron en principio Argentina y Brasil, pero ya a finales de los setenta, países como Canadá, Estados Unidos y Australia representaron un fuerte atractivo por la puesta en marcha por parte de sus gobiernos de medidas conducentes a atraer trabajadores extranjeros especializados a sus respectivos países.

dar de comer a una población infinitamente mayor que la que hoy padece, sobre su suelo, tantas penurias” (Galeano 2007: 21).

Veinte años antes de que Galeano publicara estas líneas, Uruguay había alcanzado el punto de máximo auge en su historia: 1950 representó un año bisagra para el país y coincidió –ejemplarmente– con el segundo triunfo de la “Celeste” en la Copa del Mundo de fútbol frente a Brasil. Cabe destacar cómo la portada social, cultural e histórica del triunfo futbolístico de 1950 se refleja todavía en cuestiones relacionadas con valores ligados al buen funcionamiento del sistema político, económico y social del país; Sebastián Da Silva, reflexionando sobre la manera en que las nuevas generaciones uruguayas deberán enfrentarse a los desafíos de la modernidad, señala cómo “la generación post-maracanazo se pondrá a prueba [...] priorizará reconstruir la foto del Uruguay del pasado, sin la nostalgia de *haber sido parte*” (Da Silva 2008: 5).

La fecha del triunfo mundialista marca, así, el verdadero punto de inflexión entre el Uruguay modélico, avanzado socialmente, preocupado por el buen funcionamiento del sistema social y educativo –que había persistido durante casi toda la primera mitad del siglo XX– y el que entra en crisis, después de un último período de bonanza debido a la guerra de Corea.

En muy estrecha vinculación con los procesos socioeconómicos y demográficos que han caracterizado la segunda mitad del siglo XX y el comienzo del nuevo siglo, la producción literaria uruguaya más reciente ha ido elaborando una mirada sesgada que –de forma algo parecida a lo ocurrido en Chile con la *literatura de la decrepitud*– se inclina hacia procesos de rememoración ficcional que se revelan más críticos que nostálgicos. Nuestro análisis de las tendencias surgidas en el panorama literario nacional se centrará en la obra de Hugo Burel,² escritor montevideano nacido en 1951, y la manera en que el autor reelabora en su producción narrativa la percepción de una época.

El estudio de la obra bureliana revela no sólo una preocupación constante por reflejar en la narrativa las etapas históricas que marcaron

2 Hugo Burel, montevideano, licenciado en Letras, narrador, docente, periodista y creativo publicitario, fue ganador en 1995 del Premio Ministerio de Educación y Cultura de Inéditos con la novela *Crónica del gato que huye*; ganador del Premio Juan Rulfo de Radio France International 1995 con el cuento *El elogio de la nieve*; finalista en el año 2000 del Premio Clarín de Novela con *El autor de mis días*; ganador del Premio Lengua de Trapo-España 2001 con la novela *El guerrero del crepúsculo*, obra con la que fue finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en el año 2003; obtuvo el Premio Bartolomé Hidalgo 2004 a la mejor obra uruguaya de narrativa con la novela *Los inmortales*; en 2005 con la novela *El corredor nocturno* consiguió el primer Premio de Narrativa édita del Ministerio de Educación y Cultura; en el año 2009, con la novela *El desfile salvaje* volvió a ganar el primer Premio de Narrativa édita del Ministerio de Educación y Cultura.

el pasado más reciente del país, sino también la voluntad de desmitificar el recuerdo de épocas a las que el paso del tiempo ha otorgado *a posteriori* un aura fantasmagórica que nunca fue real.

En *Los dados de Dios*, novela publicada en 1997, el escritor subraya cómo el “comienzo del fin” coincidió con el momento de mayor popularidad internacional del pequeño país, y cómo –sin embargo– esa década permaneció en el imaginario colectivo de las generaciones posteriores como símbolo de una fase edénica irremediadamente perdida. Así escribe Burel: “La década del cincuenta quedó definida por el episodio del Maracaná [...] circunstancia harto conocida e interpretada de manera cargosa por nuestros filósofos en pantuflas. [...] El optimismo se vendía en las farmacias y la guerra de Corea permitía que durmiéramos sobre los sacrosantos laureles” (Burel 1997a: 166).

A partir de ese momento, en pocos años el tejido social y económico del país se deshizo: el modelo batllista de la “Suiza de América” se derrumbó, en parte por la insostenibilidad congénita del sistema, en parte por cambios radicales en las dinámicas internacionales frente a los que el país no fue capaz de reaccionar. Añorar aquellos tiempos perdidos, hoy en día, se convierte, sin embargo, en una suerte de refugio para la memoria: aun sin lamentos nostálgicos, en la ficción uruguaya más reciente los fastos del pasado –sobre todo de la década del cincuenta– aparecen como fantasmas que se niegan a desvanecerse.

En particular, cuando una obra literaria se propone contar una historia que abarque –ficcionalizándola– una larga etapa de los acontecimientos uruguayos (y, más en general, rioplatenses), la búsqueda de un camino de regreso al pasado emerge de forma reiterada.

Se trata, en realidad, de una búsqueda que ya no es capaz de representar lo colectivo sino a través de una lectura de lo personal y privado, deteniéndose en las microhistorias personales, que surgen como fragmentos aislados de la *Historia*. Tanto la literatura como el cine expresan esta tendencia hacia la lectura de lo microscópico, como se evidencia en el análisis que de la película uruguaya *Whisky*³ hacen Jesús Montoya Suárez y Natalia Moraes Mena: “Ahora, las historias contadas son historias personales, apenas micro-relatos coherentes sólo consigo mismos, en los que acaso se reproducen –o se construyen– fragmentos de una historia colectiva que ya no se pretende llevar a hombros” (Montoya Suárez; Moraes Mena: 212).

3 Ficha técnica de *WHISKY* Año 2004; país: Uruguay; género: comedia/drama; duración: 96 minutos; dirección: Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll; guión: Gonzalo Delgado Galiana, Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll; producción: Fernando Epstein.

La literatura de Burel se niega a adoptar el sendero de la celebración de la *historia*. Se centra en los matices de las microhistorias, en las expectativas todavía no frustradas de individuos anónimos, cuando el futuro se presentaba a los uruguayos como un espacio abierto a toda posibilidad. En la novela recién citada el autor expresa así la distancia entre la engañosa facilidad de la vida de entonces y las penurias del presente: “Habría que hablar de aquella época, de aquella vida todavía fácil y esperanzada” (Burel 1997a: 163).

A partir de la mitad de la década del cincuenta, el que había sido hasta entonces un piso sólido y de raíces firmes empieza a cruji ruidosamente: “En el año cincuenta y seis [...] ya había empezado la descomposición en el país: huelgas, desocupación y carestía, palabras que iban a seguir sonando por muchos años” (Burel 1997a: 212).

Promediando la década de los sesenta, y en un marco económico y político ya críticamente quebrado, hace su aparición en la escena nacional una organización política autónoma: se trata del movimiento “Tupamaro”⁴ fundado por Mauricio Rosencof y Raúl Sendic, cuyos miembros pertenecen casi en su totalidad a la militancia armada de distintos grupos y partidos políticos de extrema izquierda.

En cuanto a sus consecuencias, esta etapa resulta trascendente por cuanto funciona como suerte de “prólogo” al período de la dictadura y a la diáspora intelectual: es en este lapso, a finales de la década de los ‘60, cuando se van gestando las condiciones para los años del oscurantismo militar. Por un lado, el plan de combatir a los tupamaros y al Partido Comunista –puesto en práctica por los jefes militares entre 1971 y 1973– no dejó de convertirse pronto en un mero pretexto para exigir y obtener más poder para las Fuerzas Armadas. Sin embargo, –quedando ajeno a nuestro análisis el objetivo de un revisionismo histórico– es también innegable que el movimiento tupamaro representó en aquel período una forma concreta de amenaza para las instituciones democráticas.

Podría, así, afirmarse que el golpe de Estado que dio lugar a la dictadura supuso la materialización de una de las dos trágicas posibilidades a las que se enfrentaba el país. Representó el último eslabón del proceso de derrumbe de un sistema colapsado que desembocó en un régimen militar de extrema derecha, de la misma manera que podría haber dado lugar, en la hipótesis del triunfo tupamaro, a la afirmación de un sistema totalitario de ideología marxista.

4 Sólo en un segundo momento el movimiento se conoció como “Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros” o “MLN – Tupamaros”.

2. *El golpe de estado: precondiciones histórico-políticas y resistencia cultural*

En la década de los '60, sobre todo gracias al empuje que produjo el entonces reciente éxito de la revolución cubana, se afirmó dentro del movimiento tupamaro la convicción de que la vía de la lucha armada era la única solución posible para derrocar el sistema democrático vigente y tomar el poder. Emblemático en este sentido es el documento “número 1” del movimiento MLN-T, un manifiesto de lucha que renunciaba a la posibilidad de un intercambio y tránsito pacífico del poder, como resulta en el apartado IV de la Conclusiones Generales, para el que se remite a *Historia del Uruguay en el siglo XX. 1890-2005*.

En el año 1963, gobernando el Partido Nacional, el MLN-T comienza su alzamiento contra las instituciones democráticas del país y atenta contra la estabilidad nacional durante la legislatura siguiente, instaurada en 1966. Empieza de esta manera una etapa de enfrentamiento ideológico entre el movimiento marxista ultra-izquierdista y las instituciones que desencadena una serie de delitos violentos, –secuestros, atentados con explosivos–, hasta llegar a crímenes contra funcionarios de la policía y militares.

El entonces presidente Pacheco Areco decide tomar “medidas impopulares [para enfrentar la emergencia]. Ello trajo protestas violentas, no sólo de los tupamaros” (Beltrán Mullin; Aguirre Gomensoro; Rodríguez Larreta; 2008: 12). Como en un círculo vicioso, las medidas de seguridad implementadas por el gobierno, que provocaron una severa limitación de la libertad, causaron –a su vez– una nueva oleada de violencia.

Esta espiral de ataques y respuestas violentas llegó a su cumbre cuando un grupo de tupamaros, que había caído preso antes de las elecciones de 1971, consiguió escapar de la cárcel montevideana de Punta Carretas: la respuesta del gobierno se concretó de inmediato, al dejar salir de los cuarteles a las Fuerzas Armadas para acabar definitivamente con el movimiento revolucionario. Cabe aquí señalar cómo en los tres países del Cono Sur –Argentina, Chile y Uruguay– los sistemas democráticos ya en crisis se colapsan contemporánea y definitivamente en la década del '70 por su respectiva incapacidad para soportar los acelerados procesos de politización de las masas. Sobre las causas del derrumbe, Galeano observa: “El ciclo de profundos cambios durante el gobierno de Allende, las banderas de justicia que movilizaron a las masas obreras y flamearon alto durante el fugaz gobierno de Héctor Cámpora en 1973 y la acelerada politización de la juventud uruguaya fueron todos desafíos que un sistema impotente y en crisis no podía soportar. El violento oxígeno de la

libertad resultó fulminante para los espectros y la guardia pretoriana fue convocada a salvar el orden” (Galeano 2007: 347).

Volviendo a Uruguay, el objetivo de acabar con el movimiento tupamaro se consigue bajo la presidencia de Bordaberry, con el remarcable “inconveniente” de que las tropas militares se negaron –una vez cumplido su objetivo– a volver a sus cuarteles, “exigiendo más poder para ellos y menos para el presidente” (Beltrán Mullin; Aguirre Gomensoro; Rodríguez Larreta 2008: 12). El colapso definitivo del agonizante sistema democrático se da cuando los principales dirigentes políticos, evidenciando una grave falta de visión política, niegan a Bordaberry su apoyo y lo entregan a las Fuerzas Armadas.

El régimen dictatorial instaurado en junio de 1973 colocó entre sus objetivos políticos prioritarios la reafirmación de un modelo de identidad nacional que exalte una *uruguayanidad* homogénea y única. Es a partir de ese momento cuando la imposición sistemática de una ideología basada en el concepto de “reeducación identitaria” empieza a ejercer una presión directa sobre el espacio cultural local. El modelo propuesto responde a la necesidad de perpetuar el sistema militar a través de un proyecto de reformas constitucionales que ayuden a definir un concepto de *orientalidad* fundado en la división política entre los “enemigos de la nación” y los “buenos orientales”.

La aplicación al marco constitucional de esta bipartición representó la aceptación de una lógica según la cual la única manera de ser uruguayo coincidía con la adhesión al proyecto político del régimen⁵. Por ello, el concepto de *orientalidad* representa uno de los instrumentos ideológicos de mayor fuerza en el proceso de imposición de una identidad no sólo nacional sino, y sobre todo, nacionalista.

El adoctrinamiento ideológico llevado a cabo por el régimen se basó en una doble línea estratégica: por un lado se trataba de implementar una concepción totalitaria del Estado impidiendo una verdadera representación de la ciudadanía, así como de inculcar la idea de que cualquier forma de disidencia sería considerada subversión. Empezó, así, un proceso de difusión de un “sano” uso de términos de la lengua, para que el “buen ciudadano oriental” no se viera confundido por las que se consideraban perversas estrategias de la izquierda revolucionaria. La revista *El soldado*, en particular, insistía en la distinción entre “buenos” y

5 De ahí que los años de la dictadura fueran caracterizados por conmemoraciones e inauguraciones de plazas públicas o monumentos: emblemáticos son los casos de la declaración del año 1975 –fecha coincidente con la celebración de los hechos históricos de 1825– como “el año de la Orientalidad”; y de la inauguración de la Plaza de la Nación Oriental, con la instalación del monumento a la bandera (1977).

“malos” ciudadanos, con la doble finalidad de servir de guía e imponerse como amenazante *memento* para los uruguayos.

Por otro lado, el adoctrinamiento ideológico fundaba sus bases en la reinterpretación histórica: de las distintas visiones del héroe de la Independencia José Artigas surgidas en las décadas anteriores –entre las que destacaba la de un Artigas revolucionario social– se impuso la visión “oficialista” de un Artigas fundador de la patria oriental, pero sobre todo militar.

La necesidad de instaurar este modelo de identidad y mantenerlo en el tiempo desemboca en políticas estatales que alternan la imposición ideológica con la más brutal disuasión a través de la persecución física. Cualquier sujeto que tuviera opiniones discordantes o interpretaciones políticas diversas (y, por ello, peligrosas) fue perseguido mediante encarcelamiento, exilio forzado y tortura. En el ámbito literario, la fecha del 27 de junio de 1973 marca, según señala Aínsa, “la ruptura de una continuidad y la abrupta división –más allá de cualquier opción política– entre los que se van exiliados voluntaria o forzosamente y los que se quedan en el país” (Aínsa 1993: 37).

La narrativa que comienza a surgir en aquella década se va así forjando a partir de una bifurcación inevitable: por un lado, un discurso “enunciando en los variados puntos de la cartografía universal del exilio uruguayo” (Aínsa 1993: 37), y que resulta complementario –por otro lado– de los procesos creativos que surgen en el interior del país, donde “la censura, la falta de medios (periodísticos, editoriales y económicos) no impiden, pero marcan profundamente, temas, estilo y lenguaje literario” (Aínsa 1993: 37).

Antes de proseguir, cabe aquí señalar que –a fin de mantener una línea analítica separada de toda reflexión ideológica y políticamente neutral– en el presente estudio no se examinará la obra de intelectuales y narradores uruguayos que vivieron en carne propia la experiencia de la represión (encarcelamiento, persecución física). No obstante, es necesario subrayar brevemente la relevancia de la obra de Mauricio Rosencof, dramaturgo, escritor y poeta, autor de libros de poemas (entre los que destaca *Conversaciones con la alpargata*) escritos durante el largo cautiverio –doce años de reclusión– que cumplió en un contexto de extrema dureza. Sobre sus versos y las precarias condiciones en la que se fueron creando, Mario Benedetti escribió: “No tiene lápiz ni papel, de modo que los versos deben ser breves, sencillos, escuetos, o sea, aptos para ser memorizados, a fin de que la rutina y el rigor carcelarios no los borren” (Benedetti 1988: 371).

Los años del régimen dictatorial, así como la elaboración ficcional de la progresiva decadencia del país, son temas que aparecen de forma recurrente a lo largo de toda la producción bureliana, ya a partir de su primera recopilación de cuentos hasta llegar a sus más recientes novelas. En particular, la reelaboración de los acontecimientos del período 1973-1985 se construye a partir de dos distintas estrategias narrativas: por un lado, el autor presenta una historia ubicada temporalmente en aquella época, salpicando la narración de referencias directas a las condiciones de vida (represalias, miedo, violencia, represión) de aquel tiempo.

Por otro, Burel ofrece al lector relatos cuya trama se desarrolla en épocas más recientes, habiendo ya terminado la etapa autoritaria. En este segundo caso, las referencias ficcionales a la dictadura surgen a partir de un proceso de rememoración de algunos de los protagonistas o del uso de metáforas que remiten a ciertas dinámicas típicas de la represión militar.

Como referentes cronológicos extremos de la producción bureliana relacionada con el tema de la dictadura, se podrían tomar, por una parte, la serie de relatos de su primera etapa, como los cuentos “Escapes transitorios”, “El rock de la mujer perdida” o “Belzebuth”, y –por otra– sus dos últimas novelas, *El desfile salvaje* y *Diarios de la arena*. Véamos algunos ejemplos.

En el primer cuento citado, un viudo anciano y solitario recibe inesperada y sorpresivamente en su casa la visita de unos policías cuyos uniformes y actitudes amenazantes remiten con evidencia a los años de la dictadura y a los allanamientos en los domicilios de los presuntos *enemigos*: “Las siluetas de dos hombres enfundados en gabardinas se recortaron contra el sombrío vestíbulo. Uno de ellos le extendió un bruñido rectángulo metálico con una cifra y un número. Brigada de Control Político, dijo el otro, extrayendo de su saco una identificación similar” (Burel 1997b: 46).

En “El rock de la mujer perdida”, un joven descubre que su antigua novia –de la que había intentado inútilmente seguir las huellas después de la separación sentimental– ha sido víctima de una de las operaciones de limpieza llevada a cabo por los militares. En una plaza del centro de Montevideo, en un desfile de parientes de las víctimas, el protagonista descubre la verdad: “La mujer, la vieja tía, avanzaba mostrando la denuncia como un estandarte que lo hacía retroceder, ahuecar el pecho como si algo invisible lo golpease. Podía ver cómo el tosco cartón con la foto y la leyenda se abría paso desde el fondo de los años y le devolvía a la mujer perdida, a la mujer borrada y suprimida. Desaparecida” (Burel 1999: 214).

En “Belzebuth”, cuento en el que se pueden vislumbrar elementos de la literatura de Hoffmann, los protagonistas son unos maniqués con sentimientos humanos, que “habitan” el sótano de un gran almacén montevideano. Este espacio cerrado, que remite a los garages tristemente famosos por albergar cámaras de tortura, se ve de repente invadido por un grupo de humanos que –en un arrebato de violencia debido al estado de embriaguez en que se encuentran– torturan a los maniqués, aplicándoles los mismos tormentos que, fuera de la ficción, hombres y mujeres en carne y huesos habían padecido durante los años de las persecuciones militares.

La descripción de la violación con punzones metálicos del maniqué apodado *Marylin* refleja con crudo realismo las verdaderas torturas: “Sostenida por brazos firmes, soportaba el tormento de los punzones metálicos que a golpes secos socavaban el macizo inferior de su tronco para conformar una cavidad acorde al apéndice de Jean Pierre” (Burel 1998: 199).

Pasando a la etapa de las novelas mediante un salto temporal de casi diez años, cabe evidenciar cómo en su penúltima obra, *El desfile salvaje* (2007), el escritor hace referencia a los años de la dictadura desde la perspectiva de un presente que se limita a recordar episodios de aquel período; en particular, Burel renueva el recuerdo de la necesidad del exilio, describiendo la urgencia de entonces de parte de uno de sus personajes para dejar el Uruguay y así evitar el encarcelamiento: “Tiempo después Ariel se exilió porque era probable que, con la dictadura ya instalada en el país, en cualquier momento lo metieran en un cuartel sin juicio previo” (Burel 2007: 16-17).

Finalmente, en su novela más reciente, *Diario de la arena* (2010), Burel ambienta la narración en el año 1974, pocos meses después del golpe militar: en este caso, la ubicación temporal de la historia en plena dictadura refuerza la sensación de tensión de los protagonistas, reiterada a lo largo de toda la novela: “En cualquier momento los tenemos acá, allanando. Van a dar vuelta todo y van a hacerme muchas preguntas. ¿No te diste cuenta de en qué país estamos viviendo?” (Burel 2010: 14). En este otro fragmento –al citar el uso de la picana– se hace explícita referencia a las torturas a las que eran sometidos los sospechosos: “Alcanza el nombre y la dirección que alguien les largó al tercer picanazo. No necesitan pruebas porque no les interesa la legalidad” (Burel 2010: 15).

Los doce años de la dictadura determinaron –en el ámbito artístico y literario– una absoluta falta de libertades básicas como consecuencia de la ciega obstinación en la censura, y enfrentaron al intelectual a la carencia de estabilidad y de medios, tanto económicos como editoria-

les y periodísticos, para expresarse. A esto se añadió el hecho de que la represión generalizada y la escasez de medios para la práctica de una actividad creadora independiente y libre dejaron una profunda huella tanto en los temas tratados como en el estilo y en el lenguaje de la nueva generación de escritores.

A estas orientaciones temático-estilísticas “obligadas” por la nueva realidad se añadió otra circunstancia que determinó una definitiva ruptura de las continuidades que habían permitido, hasta entonces, mantener un lazo con el pasado cultural del país: nos referimos a la vuelta a Uruguay de los maestros desexiliados desde el extranjero, un regreso que ocurrió demasiado tarde. Así, en los años posteriores a la dictadura, cuando el retorno de los intelectuales expatriados había empezado, los *jóvenes* –en su mayoría– “insisten en una progresiva descalificación de los *viejos*, que llega al convencimiento de la ausencia de autoridad intelectual con la caída del muro de Berlín y el caos ideológico de la primera hora” (Delgado Aparain 1996: 222).

Ya no había retorno posible: se trataba –a esa altura– de dar un paso más en la búsqueda de variaciones estilísticas o temáticas que pudieran representar la nueva realidad, tocar temas nunca abordados, insinuarse en la transgresión y en una marginalidad deliberada. Fueron años, como se dijo, de resistencia cultural interna o de procesos de elaboración literaria en el exilio: en ambos casos la narrativa ya no era, ni podía ser, la misma que se había producido antes del golpe de Estado.

3. *Entre diáspora y defensa in loco: la narrativa durante y después de la dictadura*

Habría que preguntarse, a estas alturas de nuestro estudio, de qué manera los escritores que vivieron la etapa de la diáspora y de la resistencia interna están presentes, hoy en día, en la elaboración estética de las generaciones actuales, y de Burel en particular. Hasta la toma de poder por partes de los militares, los escritores de la Generación del ‘60 habían hecho de la parodia, del uso del grotesco y de las incursiones en temas inéditos que lindaban con lo fantástico un instrumento de expresión del definitivo agotamiento de esperanzas y utopías que se sufría en el momento.

Autores como Miguel Ángel Campodónico (1937), Tarik Carson (1946) o Mario Levrero (1940) habían asimilado la enseñanza y recibido la herencia de narradores anteriores –Armonía Somers (1914-1994),

Julio Ricci (1920-1995) o L.S. Garini (1903-1983)⁶– que habían vivido el proceso de transición entre la Generación del ‘45 y la del ‘60 propiamente dicha. Es con esos autores cuando se empieza a desarrollar en el Uruguay de las letras un proceso de elaboración de la realidad a través de la autoironía, la mirada oblicua y la descripción agudamente humorística de tópicos y arquetipos de la sociedad “oriental”.

Como consecuencia de los conflictos entre facciones y posturas ideológicas extremas, después del derrumbe del modelo de un Uruguay pacífico y viable, y de sus pilares democráticos, los temas tratados se van desplazando hacia estrategias literarias de supervivencia. En la Generación del ‘60 el humor fue utilizado sobre todo para denunciar los ridículos manejos de la burocracia o la inercia del ciudadano ante los abusos del poder.

Como resultado del progresivo desmoronamiento de las certidumbres, la literatura se ve obligada a un cambio de rumbo: el escritor se repliega sobre sí mismo para defenderse de los ataques del exterior, de un mundo autoritario y prepotente. Es así que en la mayoría de las recientes ficciones nacionales los personajes expresan –según observa Tomás de Mattos– “la angustia cotidiana del hombre de hoy: la angustia de vivir entrampados en una cultura sin cimientos éticos, profundamente deshumanizadora, donde todo es válido y nada merece castigo” (De Mattos 1996: 224).

Nace –de este modo– la exigencia de una producción literaria que funcione –implícita o abiertamente– como un baluarte defensivo: surge, así, según subraya Aínsa parodiando a Dostoievsky, una verdadera “literatura del subsuelo uruguayo, hecha de pasiva o activa resistencia” (Aínsa 1993: 29).

Los escritores de la diáspora y la resistencia se vieron marcados por las experiencias de la represión y del miedo. La práctica de la tortura para sacar informaciones a los presos o herirlos psíquica y físicamente, la desaparición de ciudadanos –tanto pertenecientes a organizaciones políticas como simples individuos “sospechosos”– y la muerte de muchos de ellos aparecen en la obra de los escritores orientales como telón de fondo inevitable e/o irrenunciable. El dolor por el sufrimiento físico o por la pérdida del equilibrio psíquico debido a la tortura –aun si aparece relatado a menudo de manera trasversal–, está presente como si fuera un escenario ineludible en la ambientación de novelas, relatos, poesías o textos teatrales.

6 Armonía Somers es el seudónimo de Armonía Etchepare de Hernestosa; L.S. Garini, el de Héctor Urdangarín.

Como ya se ha señalado, las referencias a la ausencia de un verdadero estado de derecho, a la falta de garantías básicas relacionadas con la integridad física y a la violencia ejercida de forma indiscriminada aparece –en años más recientes– en la producción bureliana. Resulta emblemático, en este sentido, el siguiente fragmento de *Diario de la arena*, cuya fecha de publicación –ya sabemos– se remonta a 25 años después del regreso a la democracia: “Pero estaba lo otro, el clima que se vivía, la sensación de que por poco iban a detenerte y meterte en un calabozo, sin las garantías que algunos ilusos todavía reclamaban” (Burel 2010: 25).

Cabe señalar que incluso en el marco de ficciones que se prestan a una primera interpretación textual de carácter apolítico, la vivencia o el recuerdo de la tragedia de la dictadura se insertan de forma reiterada. En algunos casos, el narrador es víctima y también espectador de la crueldad humana; en otros, la víctima de las torturas y de los brutales interrogatorios es el mismo protagonista. Una novela emblemática que reúne ambas posibilidades es *Primavera con una esquina rota* de Mario Benedetti: en la obra, el progresivo extinguirse del amor por parte de una mujer se narra en sincronía con los relatos de su pareja, preso político, incapaz de ceder a la crueldad de sus verdugos y al mismo tiempo aplastado por la sensación física del dolor vivido por sus compañeros de celda, menos firmes en la asunción del infierno carcelario: “A Andrés lograron arrastrarlo hasta la locura/ quizá le pasó eso por demasiada inocencia, demasiada fe en el hombre/ todo lo sorprendía siempre pensaba hasta aquí llegarán y se acabó no pueden ser tan crueles pero sí eran/ voy a convencerlos y empezaba a hablarles y le rompían la boca/ demasiada inocencia por eso enloqueció” (Benedetti 1992: 190).

También, como se acaba de señalar, la víctima de la violencia puede ser el mismo protagonista, que describe los momentos vividos en la cárcel con un tono de desencanto, con una ironía que delata, por un lado, la imposibilidad de tomar verdadera distancia de los hechos vividos y, por el otro, la necesidad de protegerse de lo exterior en una mezcla de resignación y rebeldía: “Por lo general no me hacían preguntas; se limitaban a darme la biaba. Ni picana ni submarino, apenas trompadas y patadas. Lo que se dice un privilegiado. Y tengo plena conciencia de serlo, ya que asistí a sesiones de picana y submarino. Creo que me llevaban para ablandarme. A mí me daba miedo, a quién no” (Benedetti 1994: 44).

En un plano paralelo al de las persecuciones físicas, la dictadura impuso –como ya se ha comentado– un sistema autoritario de represión indirecta mediante la supresión de las libertades y la censura de todo lo que representaba la manifestación de ideas o expresiones artísticas no “sometidas”. Los que se fueron sufrieron la condición de trasterrados

existenciales, porque “debieron *irse de* su país y no *irse a* otro lugar” (Noguero Jiméneez 2005: 2). Los que se quedaron en la patria vieron cómo la censura caía sobre editores, libros y escritores; profesores, artistas e investigadores fueron perseguidos políticamente y vivieron bajo la “grisedumbre” de un control absoluto que actuaba sobre la libertad de expresión.

Los intelectuales uruguayos que siguieron viviendo en la patria llevaron una existencia de *apóides*, extranjeros en su misma tierra a los que estaba prohibido incorporar experiencias de intercambio con otras culturas. Prisión y exilio –interior o real– se convirtieron en monstruos agazapados detrás de cada esquina: en los doce años de dictadura una vida podía ser destrozada sin que los victimarios necesitaran recurrir siquiera a los actos de violencia en las cárceles.

Como en una macabra reiteración de los procesos de segregación racial de la Alemania nazi, en el Uruguay de la dictadura las posturas ideológicas consideradas peligrosas podían llevar a quien las sustentara a la total aniquilación social y personal, sin que en apariencia el sujeto padeciera ningún acto explícito de violencia. Venticinco años después, Burel –en su ficcionalización de aquella época– reelabora esas dinámicas; un fragmento de *El desfile salvaje* resulta esclarecedor en este sentido:

El relato del librero condensó en pocas palabras los hechos trágicos en los que se vio envuelto Daneri a comienzo de los setenta y que culminaron, al promediar la década, con la destitución de su cargo docente por razones políticas. [...] Anotaciones sobre posturas ideológicas [...] se consideraron suficientes para radiarlo de las aulas. Impedido de enseñar, su vida empezó un declive que culminó en la pobreza y en la pérdida de todos sus bienes, hasta que no le quedó otra cosa que la calle. (Burel 2007: 226)

La cronología de títulos de autores nacidos en las décadas de los ‘40 y ‘50 abarca –como es natural– una primera fase que engloba la producción anterior a la dictadura y se extiende a la etapa de la resistencia interna o el exilio; esto explica el porqué de una primera clasificación que sitúa por una parte a aquellos escritores que mantienen un *corpus* temático coherente y poco influido por las descripciones de una catarsis liberatoria, como puede ser el caso de Cristina Peri Rossi o de Julio Ricci con su “literatura asqueante”. Este último –en la recopilación de cuentos *El grongo*, publicada en 1976– redacta una suerte de prólogo introductorio en el que afirma que la posibilidad de que algunos de sus nuevos relatos penetren en el territorio de lo que podría llamarse “la literatura asqueante” depende de “la necesidad de expresar sentimientos y vivencias que la literatura en sus formas tradicionales no ofrece” (Ricci 1976: 6).

En el caso de Peri Rossi, a lo largo de más de treinta años de actividad literaria, a partir de la publicación de *Viviendo* (1963), la escritora construye una obra de gran coherencia temática, en la que la presencia de un espacio geográfico hostil, gris y desolado da fe de su reflexión constante sobre el agotamiento de las esperanzas utópicas. La suya es una poética de “tránsito”, de pasajes, de puertas que se abren y de cristales transparentes que sólo dejan ver el “otro país”. La autora franquea la barrera que separa los dos mundos y accede a las leyes que regulan este otro espacio desde donde es posible advertir y expresar el sinsentido del mundo.

A partir de reflexiones parecidas, otros narradores desarrollan propuestas literarias que –si bien no se fundan directamente en los temas provocados por la dictadura– arrastran hacia el presente los acontecimientos de esta etapa ominosa. En el mundo ficcional creado posteriormente a la instauración del régimen militar, en el que el gobierno militar se presenta como amenaza o memoria, los personajes viven encerrados en escondites sin luz, ventanas ni aberturas que permitan el paso de un afuera hostil; vegetan esperando la llegada periódica de una voz amiga que les reconforte alma y cuerpo, con noticias del mundo y alimentos para el estómago cerrado por la desafección al comer. Esto es, viven esperando a una suerte de “mesías”.

Es aquí donde la escritura de la generación que vivió los años de la dictadura entronca con los temas de los escritores de la generación posterior y sus ideales mesiánicos. La esperanza utópica de “transformación de una sociedad demasiado abstracta, poco centrada en la realidad” (Flori 2007: 2) se fue desmoronando al confrontarse con esa misma realidad. Así, como en una suerte de reelaboración de la poética onettiana, se refuerza la dialéctica entre el “afuera” hostil y amenazante, y el “adentro”, un espacio cerrado, lóbrego y angustioso que –sin embargo– abriga a los antihéroes de la nueva ficción. Se trata de escondites que, como el mugriento cuarto de Eladio Linacero en *El pozo*, simbolizan la incomunicación entre seres humanos y el sinsentido de la vida, y donde la luz del sol aparece sólo cuando, desde el amenazante “afuera”, otra presencia humana se asoma a la oscuridad.

Una incursión descrita, entre otros, por Teresa Porzecanski, narradora de la etapa de transición posterior a la dictadura: “Era martes, en un sótano cuyas paredes sudaban mares, y detrás de montículos de filosos escombros allá afuera, subía trepidante el sol de febrero. Y si era martes llegaría en cualquier instante Felicia trayéndoles alguna comida. [...] Cusiél recorrió por undécima vez con la mirada las retorcidas esquinas

del antro. Sólo importaba, en última instancia, ese pequeño ventiladero lateral, que rozaba el techo” (Porzecanski 1989: 7).

La vida en el sótano es una espera sin salida, una duda permanente entre la esperanza de salvación (aparición del tan ansiado mesías) y la sensación, remota pero siempre presente, de que tarde o temprano sus cuerpos fantasmales serán llevados por algún “enemigo”: “No vendrán, si no han aparecido hasta ahora... dijo Eumenio Morales, desde el camastro, un tejido de alambre ahora cóncavo, en lo que alguna vez había sido un lecho, desde el que desplegaba su cuerpo huesudo y largo” (Porzecanski 1989: 7).

A veces, sin embargo, la esperanza de salvación acaba convirtiéndose en una pesadilla: la ansiada aparición de una presencia amiga en estos espacios cerrados y ocultos puede verse sustituida por la violencia de un allanamiento de las fuerzas de policía, según una dinámica de invasión del “adentro” por parte del enemigo de “afuera”. En estos casos, la opción adoptada por Burel pasa por una estrategia narrativa de elipsis temporal, que informa al lector sobre los hechos mediante una mirada que se sitúa *ex post*, en un momento cronológicamente posterior a lo acontecido. Así resulta en el cuento ya citado “El rock de la mujer perdida”, donde la descripción de un cuarto devastado por la invasión policial se da *a posteriori*:

El mapa fue arrancado con violencia, al igual que el póster del Che y las dos reproducciones de Magritte [...]. Cuando él llegó, todavía flotaba el olor de ella –agridulce, penetrante, tibio– por sobre el revoltijo de hojas y cuadernos desmembrados, carpetas desgarradas y libros retorcidos por un huracán. Bastó ver los huecos de las paredes, las poderosas ausencias de lo arrancado para saber exactamente qué había sucedido (Burel 1998: 206).

4. *La herencia del “fin de la historia”*

La realidad histórica de los doce años de régimen militar demuestra que, a pesar del exilio y del “genocidio cultural” causado por la represión generalizada, las voces de oposición al sistema (a la labor de la literatura en este sentido habría que añadir, entre otros medios, las formas de oposición llevadas a cabo por programas radiofónicos y publicaciones periódicas)⁷ no dejaron nunca de representar un baluarte de resistencia. La comprobación pública de esta capacidad para mantener vivo un de-

⁷ Entre las más intensas voces de oposición al régimen dictatorial se contaron el periodista José Germán Araujo, con su programa radiofónico *Diario 30*, y el semanario *Opinar*, dirigido por Enrique Tarigo.

bate desigual pero indispensable se manifestó durante la fase preparatoria del plebiscito constitucional de 1980.

Cuando en 1977 las Fuerzas Armadas proclamaron su voluntad de concretar unos cambios en el sistema constitucional del Estado, fue evidente para todos el peligro que conllevaba legitimar las reformas y modificaciones poco antes mencionadas. El plebiscito, en medio de un debate que se convirtió en seguida en una evaluación por parte de la sociedad uruguaya de las políticas impuestas por los militares, tuvo lugar el 30 de noviembre de 1980. Desde la perspectiva actual, se puede afirmar que esta fecha representa el primer paso sustancial y no sólo simbólico hacia la restauración de un sistema democrático: el triunfo del “No” en el referéndum marcó el *incipit* de un proceso de afirmación de la resistencia en todos los niveles sociales; representó, de hecho, el punto de inflexión a partir del cual la sociedad fue imponiendo el límite al modelo que el régimen quería implantar en el país.

La derrota del proyecto reformista constitucional –sin embargo– no fue seguida de inmediato por una distensión en las relaciones entre los militares y la oposición, ni por una disminución del número de acciones represivas frente a las distintas manifestaciones de resistencia interna. No obstante, décadas después, es posible afirmar que fue en el período 1981-1985, bajo la presidencia de Gregorio Álvarez, cuando se dio un paulatino proceso de restablecimiento de la democracia –que terminará el 12 de febrero de 1985– gracias a una serie de circunstancias reagrupables en dos principales categorías.

Por un lado, el gobierno militar –ya debilitado– empezó a plantear un discurso de pequeñas, graduales concesiones que se concretaron en primer lugar en la “desproscripción” de varios líderes de los partidos tradicionales; en segundo lugar, la demostración de una inesperada disponibilidad para la negociación con los sectores menos “cruentos” de los mismos partidos políticos creó las bases para un “encuentro” alrededor de una mesa y no para un enfrentamiento armado en las calles. En julio de 1984 el Partido Colorado, la Unión Cívica y la izquierda empezaron una nueva fase de negociaciones; en agosto del mismo año, al terminar la etapa de negociaciones, el régimen militar había levantado la gran mayoría de las proscripciones, rehabilitado a los políticos de izquierda y prometido –verbalmente– la liberación de los presos (más de 400) que hubieran cumplido más de la mitad de su condena.

Por otro lado, en la resistencia la posibilidad de una transición pacífica hacia la democracia se dio también gracias al triunfo –en las elecciones nacionales del 25 de noviembre de 1984– de las fórmulas propuestas en el ámbito del sector Colorado por Julio María Sanguinetti y Enrique

Tarigo, que se presentaban a las elecciones con una propuesta centrada en la importancia de una transición pacífica, bajo el lema *Cambio en paz*.

Finalmente, el último paso hacia el definitivo cambio político se dio el 15 de febrero de 1985: ese día se instauró en Uruguay el primer Parlamento democráticamente elegido por el pueblo en doce años, justo tres días después de que Gregorio Álvarez fuera sustituido por el presidente de la Corte de Justicia como Jefe del Estado y antes de que el 1 de marzo asumiera el mando del gobierno de la República Julio María Sanguinetti.

A nivel sociopolítico, el retorno a un sistema parlamentario se expresa en la aprobación de la Ley de Pacificación Nacional, cuyos efectos conllevaron, por una parte, la liberación de los presos políticos que todavía quedaban en las cárceles montevideanas⁸ y, por otra, permitió el regreso a Uruguay de los exiliados. Como inmediatas consecuencias del proceso de transición, el restablecimiento de la democracia supuso la definitiva desaparición de las políticas de reinterpretación histórica impuestas por el régimen y determinó el agotamiento de aquellas maniobras dirigidas a la afirmación de un modelo estatal nacionalista.

En el ámbito cultural, desapareció de la escena la figura del “intelectual de estado”, empeñado por obligación o convicción en defender la idea de nación y comprometido con la elaboración de una literatura nacional. En lo puramente literario, la producción nacional presentaba evidentes rasgos de haber padecido un proceso de atrofia; se trató de una “condición letárgica” peculiar, que –a primera vista– podría parecer en contraste con lo que, como subraya Pascale Casanova, suele suceder en un ámbito socio-cultural dominado por un sistema autoritario: “En las regiones anexionadas o dominadas políticamente, la literatura es un arma de combate o de resistencia nacional” (Casanova 2001: 251).

En relación con nuestro contexto cronotópico, ¿cuál es el sentido que podría atribuirse al término “resistencia nacional”? En un entorno geográfico reducido, los escritores de espacios marginales suelen sufrir la condena de convertirse en cultores de una temática nacional; ahora bien, si el país no sólo pertenece al mundo de la *pequeñas literaturas* sino que también se ve sometido –en una determinada etapa de su historia– a una fase de dominio político, “la politización en forma nacional o nacionalista [...] es uno de [sus] rasgos constitutivos” (Casanova 2001: 249).

8 A día de hoy, alrededor de 230 personas secuestradas durante los doce años de dictadura permanecen desaparecidas. La mayoría procedían de Uruguay y Argentina, pero la facilidad con la que la policía cruzaba las fronteras de los países que habían firmado el *Plan Cóndor* hizo que también en Chile (y en menor medida en Paraguay y Bolivia) hubiera secuestros de uruguayos que todavía no han vuelto a sus hogares.

Es el caso –entre muchos ejemplos posibles, sobre todo en el continente europeo– del Renacimiento literario irlandés a finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuyos rasgos permiten afirmar la existencia de una continuidad conceptual y temática con el movimiento nacionalista en el campo político. O, décadas más tarde, de la resistencia lingüística llevada a cabo por intelectuales letones, estonios y lituanos frente a la U.R.S.S.: sus lenguas habían sido marginadas por la imposición del ruso en las repúblicas bálticas después de la anexión de los tres países a la Unión Soviética, como resultado del acuerdo Molotov-Von Ribbentrop.

El trasvase desde el nacionalismo político a formas culturales de reafirmación nacionalista persigue un mismo objetivo: la literatura adquiere una connotación nacionalista y políticamente subversiva, en contra de la imposición política de un sistema imperialista (el imperialismo inglés en el caso de Irlanda, ruso durante la etapa de soviétización de los estados bálticos). De ahí que la preponderancia del tema nacional en una literatura represente “sin duda el mejor rasero para medir el grado de dependencia política de un espacio literario” (Casanova 2001: 251).

Volviendo al caso de Uruguay, podría decirse que el resultado final del proceso fue –a grandes rasgos– parecido: rechazo del régimen, subversión no siempre explicitada y hostilidad hacia el “enemigo invasor”, esta vez interno. Sin embargo, nos parece vislumbrar una diferencia fundamental entre los ejemplos europeos mencionados y la Banda Oriental: ésta reside en que los autores uruguayos contemporáneos –tanto los desterrados geográficamente como los insiliados *apólides* de la resistencia interna– no estuvieron empeñados en defender una idea de patria ni produjeron una literatura fuertemente politizada, tomando distancia –en este sentido– de escritores algo anteriores como Galeano y Benedetti, marcados –ellos sí– por una más evidente politización.

No obstante, sí hubo una literatura profundamente centrada en la dictadura y escrita –como consecuencia– desde los márgenes: frente a la diáspora afectiva o logística, la producción literaria de los años ochenta se caracterizó por su intento de retratar el país de origen, desde dentro o desde fuera. La imagen del Uruguay que se retrató en aquel período era una suerte de “fotografía sesgada”, como sacada desde una perspectiva oblicua. Las dos principales causas de esta visión peculiar residen en:

- a) una deliberada descolocación de los escritores locales, que eligieron voluntariamente la marginalidad del discurso, cuando no la marginación.
- b) una mirada que distorsionaba la realidad y que incursionaba en el espacio de lo absurdo y de lo fantástico.

Esta imagen sesgada, marcada por la oblicuidad del punto de vista, aparece –como se ha señalado– en la producción de Hugo Burel, cuya literatura –con matices propios que sin embargo no la alejan de la producción de Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecanski o el más joven Rafael Courtoisie, entre otros– reúne las dos tendencias, añadiéndoles peculiaridades estilísticas y temáticas. Burel es capaz de retratar, combinándolos en una línea narrativa coherente, un mundo y unos personajes que se mueven transversalmente por los dos ejes temáticos mencionados.

A esta capacidad de bascular entre la marginalidad discursiva y una visión desde el centro, el narrador montevideano une la preocupación por representar su visión de la historia reciente del país, creando relatos que –por una parte– huyen de la politización de forma nacionalista, y –por otra– evitan caer en la “trampa” fácil de una auto-exclusión de todo tema nacional.

Esta posibilidad nace de la flexibilidad de la poética bureliana, capaz de fluctuar desde una mirada fantástica y distorsionante, más evidente en los relatos, a una casi verosimilitud de la representación literaria: el término “casi” es justamente lo que permite el mantenimiento de una mirada no comprometida políticamente, que se apoya en una descripción “no del todo fiel” de la realidad.

Referencias bibliográficas

- Aínsa 1993: F. Aínsa, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960–1993)*. Montevideo: Trilce.
- Beltrán Mullin; Aguirre Gomensoro; Rodríguez Larreta 2008: E. Beltrán Mullin; M. Aguirre Gomensoro; J. Rodríguez Larreta, La verdad histórica, *El País*, Montevideo, editorial del 24/02, p.12.
- Benedetti 1988: M. Benedetti, *Literatura uruguaya. Siglo XX*. Montevideo: Arca.
- Benedetti 1992: M. Benedetti, *Primavera con una esquina rota*. Barcelona: Edhasa.
- 1994: -----, *La otra orilla*. Madrid: Alianza Cien.
- Burel 1997a: H. Burel, *Los dados de Dios*. Montevideo: Alfaguara.
- 1997b: -----, *El ojo de vidrio y otras maravillas*. Montevideo: Alfaguara.
- 1998: -----, *El elogio de la nieve y doce cuentos más*. Montevideo: Alfaguara.
- 2007: -----, *El desfile salvaje*. Montevideo: Alfaguara.
- 2010: -----, *Diario de la arena* Montevideo: Alfaguara.
- Casanova 2001: P. Casanova, *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.

- Da Silva 2008: S. Da Silva, Generación de 40, *El País Cultural*, Montevideo, 20/06, p. 5.
- Delgado Aparain 2006: M. Delgado Aparain, El largo camino de la vida breve rioplatense, *En Kohut Karl* (coord.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid: Iberoamericana.
- De Mattos 1996: T. De Mattos, Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad, *En Kohut Karl* (coord.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid: Iberoamericana.
- Flori 2007: M. Flori, La narrativa de Teresa Porzecanki; una conversación con la escritora uruguaya, *Espéculo*, n.19 (www.ucm.es/info/espéculo/número19/porzecan.html).
- Frega/Rodríguez Aycaguer/Ruiz/Porrini/Islands/Bonfanti/Broquetas/I. Cuadro 2007: A. Frega/A.M. Rodríguez Aycaguer/E. Ruiz/R.Porrini/A. Islands/D. Bonfanti/M. Broquetas/ I. Cuadro. *Historia del Uruguay en el siglo XX. 1890-2005*. Montevideo: Banda Oriental.
- Galeano 2007: E. Galeano: *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Catálogos
- Montoya; Moraes Mena 2008: J. Montoya Suárez/N. Moraes Mena, El último que apague la luz: emigración y crisis de identidad en la narrativa, el cine y la música uruguayos, en: Da Costa Toscano, Ana María (ed.): *Nuestra América-Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*. N.6. Oporto: Universidade Fernando Pessoa.
- Noguerol Jiménez 2005: F. Noguerol Jiménez, Contar la historia sin morir en el intento: versiones en el margen. Literatura argentina trasterrada y dictadura, Ponencia presentada en el congreso sobre literatura argentina trasterrada, Sevilla, 15-18 de noviembre de 2005.
- Peri Rossi 1983: C. Peri Rossi: *El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral.
- Porzecanki 1989: T. Porzecanski, *Mesías en Montevideo*. Montevideo: Arca.
- Ricci 1976: J. Ricci, *El grongo*. Montevideo: Ed. Géminis.

Giuseppe Gatti

**POLITIQUE ET NARRATIVE DANS LE “CONO SUR”.
MÉMOIRE RÉCENTE: TOTALITARISMES POLITIQUES ET
RÉSISTANCE CULTURELLE DANS L'URUGUAY
DE LA DICTATURE**

Résumé

La présente étude analyse l'interrelation existante entre la persistance d'un régime militaire dictatorial et la production intellectuelle –et littéraire en particulier– dans un état souverain. L'analyse se centre sur le cas de la République Orientale de l'Uruguay, un des trois pays du Cône

Sud latinoaméricain que ont été soumis –depuis la fin des années 70 jusqu’à la moitié de la décennie suivante– à des systèmes politiques autoritaires. Dans notre travail on examine de quelle façon les narrateurs uruguayens ont affronté le status quo en vigueur et quel type de stratégies de résistance interne, ou depuis l’exil, ils ont mis en pratique. Sans omettre de faire référence aux grands noms de la littérature nationale de ces décennies, notre attention se centrera, en particulier, sur l’oeuvre de l’écrivain de Montevideo, Hugo Burel, dont la production littéraire commence à émerger juste pendant les dernières années de la dictature. On découvrira que sa production se caractérise par une élaboration thématique éloignée de la politique (et aussi d’une idéologie nationaliste), mais très centrée sur des sujets nationaux.

Mots-clé: régime militaire, République Orientale de l’Uruguay, résistance intellectuelle, endoctrinement idéologique, stratégies de survivance

*Примљен јануара 2011.
Прихваћен за штампу фебруара 2011.*