

2000

## La figura del origen en la memoria posdictatorial

Teresa Basile

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Basile, Teresa (Primavera 2000) "La figura del origen en la memoria posdictatorial," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/3>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## LA FIGURA DEL ORIGEN EN LA MEMORIA POSDICTATORIAL

Teresa Basile  
Universidad Nacional de La Plata

“Pero ¿cómo se formaron las larvas del terror en el Uruguay de la fiesta democrática? ¿De dónde salieron los torturadores que fueron con nosotros a la escuela laica y gratuita y obligatoria, y vivieron en nuestro barrio, y en determinado momento imprevisible pasaron al acto?”. Alicia Migdal<sup>1</sup> (1992)

### 1. Introducción

**E**l inicio de la democracia en Uruguay, luego de una extensa permanencia bajo régimen dictatorial (1973-1984), significó una considerable apertura en el ámbito cultural, una puesta en marcha de los mecanismos propios de la esfera pública. Ciudadanos, intelectuales, escritores y diversas instituciones mostraron un renovado interés por indagar los dispositivos identitarios de la comunidad uruguaya, fracturados por la experiencia de la dictadura y que requerían de un profundo debate clarificador. Desde diferentes espacios se llevó a cabo la tarea de discutir el pasado reciente y el de más largo alcance, revisar los efectos de la dictadura, imaginar una posible democracia o saldar las cuentas pendientes.

En este contexto es posible situar el auge de la novela histórica como una de las marcas más significativas del campo literario uruguayo de la posdictadura (iniciada en 1985). Varias de estas novelas vuelven su mirada hacia el pasado, en especial el siglo XIX, a fin de reflexionar sobre las posibles causas o los antecedentes de la represión estatal que se desplegó

durante la última dictadura e inician una relectura de la historia oficial, una suerte de lectura a contrapelo que cuestiona la idea de nación, el relato del progreso y los imaginarios más complacientes de los orientales. En las recuperación del pasado histórico que estas novelas emprenden, me interesa detenerme en la figura del “origen” como un momento clave para volver a diseñar un recorrido sobre la historia nacional.

La imagen de la nación, o casi mejor, la nación como una “comunidad imaginada” capaz de dar identidad colectiva a sus habitantes, se configura a partir de dos operaciones del relato. Por un lado se trata de una *narración de la nación* que elige su “origen” y edifica un recorrido, establece cortes, inicios y utopías, prefiere detenerse en ciertos momentos significativos que vincula en un decurso temporal. En definitiva, ordena estos elementos en un determinado entramado narrativo. Por otro lado, la nación se articula en torno a una serie de imágenes que adquieren el valor de emblemas, figuras, símbolos que, en un procedimiento de índole metonímico, suelen sintetizar aquellos eventos o momentos, los monumentos, que son “ejemplares” para la memoria nacional.

En el caso uruguayo me interesa retomar dos de los imaginarios predominantes de la comunidad oriental, anclados en dos momentos fundantes de su historia: por un lado, las luchas de la independencia dieron lugar a lo que Real de Azúa denomina la “tesis de la independencia clásica”<sup>4</sup>, un relato épico que hace de la independencia un logro largamente anhelado y finalmente alcanzado por la casi exclusiva voluntad y acción del pueblo oriental, se trata de la *fundación del origen nacional*. El otro imaginario se inicia con la modernización y consolidación del Estado uruguayo, llevadas a cabo por la dictadura de Latorre a fines del siglo XIX, y alcanza su plena realización con los gobiernos de Batlle. El llamado *imaginario batllista* postula el progreso y desenvolvimiento de las riquezas del país, destaca la importancia de las instituciones liberales y democráticas, señala la situación peculiar del Uruguay que se diferencia del resto de América Latina por carecer de un fuerte legado colonial. De allí provinieron tópicos como “La Suiza de América”, “La Atenas del Plata”, “El campeón cultural de América”.

Antes de abordar el análisis de las novelas históricas de la posdictadura, es imprescindible considerar, aunque brevemente, el ciclo de novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz —escrito hacia fines del siglo XIX y principios del XX— ya que es en esta obra donde se funda la imagen del origen nacional en el interior de este género literario. En gran medida las novelas de la posdictadura discuten y revisan el modelo de origen instaurado por este novelista.

Fue Eduardo Acevedo Díaz quien configuró de un modo paradigmático el origen de la nación oriental en su ciclo de novelas históricas. “Si se concede generalmente que los estados nacionales son “nuevos” e “históricos”,

las naciones a las que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado”, dice Benedict Anderson<sup>6</sup>. Esta frase nos permite poner en contacto dos momentos históricos relevantes en la constitución del Estado-Nación del Uruguay: los años en que Acevedo Díaz escribe y publica (de 1888 a 1914) sus obras, un período atravesado por el impacto del proceso modernizador que impulsa la formación y consolidación del Estado moderno luego de las luchas entre las divisiones; y la etapa de las guerras de la independencia, “representada” en su narrativa histórica como el origen de la Nación oriental<sup>7</sup>. Desde un Estado que está en vías de consolidarse, Acevedo Díaz reconstruye los inicios de la nación como un momento clave en el cual buscar “un astro que alumbró el sendero del porvenir”. De este modo coloca el origen como punto inicial de una narrativa del progreso nacional, de un relato evolucionista que enhebra una continuidad histórica entre aquel pasado independentista y el presente en el cual su autor escribe. Los límites de la nación se extienden desde la colonia hasta la utopía del país moderno y civilizado<sup>8</sup>. Frente a un presente signado por la dictadura de Latorre, a la cual Acevedo Díaz se opone virulentamente, éste decide volver su mirada hacia el pasado, representar el origen nacional en el cual poder encontrar los valores (independencia, heroicidad, democracia) entonces perdidos. En momentos en que el estado, débil aún, buscaba consolidar sus instituciones, las novelas de Acevedo Díaz se ocupan de fortalecer la idea de nación. El origen de la independencia se tinte, entonces, de un discurso épico –abundan especialmente las referencias a la *Ilíada*– que reúne y articula una perspectiva positivista en la concepción de la sociabilidad primitiva del gaucho y una visión romántica que señala su heroicidad. Esta matriz épica-romántica-positivista permite conjurar los aspectos más sangrientos y salvajes de las guerras de la independencia, situarlos en una época cuyo primitivismo se trueca en aquellos valores que fundan las glorias nacionales. Tampoco está ausente cierta imaginaria religiosa que hace del origen nacional un culto con sus propios héroes y mártires. La sangre vertida en las luchas hace de los gauchos héroes anónimos: “sacrificios de sangre que debían recordarse poco después como tradiciones incorporadas a la tierra y orígenes gloriosos de una joven historia” (N, p.390).

Ciertas figuras condensan la idea de unidad nacional, de confraternidad entre sus miembros, de cohesión, y las relaciones entre los personajes representan, de un modo esquemático, las fuerzas o elementos que configuran la nación. El triángulo amoroso entre Ismael, Felisa y Almagro (o el de Natalia, Luis María y De Souza) sintetiza las fuerzas históricas puestas en juego. La amistad entre Luis María, hijo de una familia patricia de Montevideo; Cuaró, el indígena charrúa y el negro liberto Esteban postulan la armonía de las razas mientras el estanciero Robledo protege a los matronos en su hacienda y les da trabajo, sellando la conciliación entre las diferentes

clases sociales. La patria se metaforiza en la figura de la gran familia. Ante el anuncio del desembarco de los Treinta y Tres Orientales, la novela finaliza con el abrazo final de Luis Marfa y Ladislao, "los dos miembros de una misma familia" que "sellaban el pacto de la cultura y de la semibarbarie" (p.394). Luis Marfa, herido de muerte en la victoria de Sarandí, tiñe con su sangre la bandera artiguista de los Treinta y Tres orientales. La epopeya de la independencia se instaura como tradición en esta bandera que condensa la "sangre derramada", memoria y síntesis de la lucha por el ideal de la libertad. La bandera, como ícono de la nacionalidad, se opone a las divisas de blancos y colorados.

No sólo las muertes heroicas, la bandera o la fraternidad tejen y edifican la nación, por momentos todo elemento parece estar apuntando a lo nacional: el pericón, las fiestas populares, las descripciones de la naturaleza con sus frutos particulares, el uso de un lenguaje con dialectismos indígenas, las figuras femeninas, le vestimenta, el caballo, entre otros.

En estas perspectivas encontramos la *fundación del origen nacional* tramado en las redés de un discurso épico-heroico, presentado como un momento ejemplar, inicio que prefigura las posibilidades del futuro modernizador que Acevedo Díaz vislumbra para el futuro.

Las novelas históricas de la posdictadura ponen en crisis estos relatos fundacionales, estos imaginarios autocomplacientes, a través de una narración alternativa de la nación, que retraza el itinerario de la historia deteniéndose en los momentos de emergencia y predominio de políticas sustentadas en el despliegue de la violencia por parte del Estado. Con ello diseña una nueva cartografía que cuestiona la temporalidad del progreso. Utiliza, para esta nueva lectura de la historia nacional, ciertos "entramados" narrativos y determinadas formas del discurso que mezclan elementos de la tragedia, el género policial, el testimonio, la epístola, la autobiografía, entre otros. Con ello se alejan y oponen al discurso épico característico del ciclo de novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz. Asimismo, estas ficciones deconstruyen los íconos del imaginario nacional y ponen al descubierto los mecanismos de montaje de la memoria basados en el ocultamiento de la violencia que les dieron origen.

En el presente trabajo sólo me voy a detener en el punto inicial del relato de la nación, en la elección y configuración del "origen". ¿En qué consiste la idea de "origen" que estas novelas postulan?, ¿Cómo reformulan el "origen" en la nueva lectura que llevan a cabo de la historia nacional? Procuramos ceñir algunos de sus rasgos a partir del siguiente corpus: *¡Bernabé, Bernabé!*, de Tomás de Mattos (1989), *El príncipe de la muerte*, de Fernando Butazzoni (1993), *El archivo de Soto*, de Mercedes Rein (1993) y *Una cinta ancha de bayeta colorada*, de Hugo Berbejillo (1993).

## 2. Variaciones sobre el origen

La primer operación consiste en diluir el carácter unívoco y prefijado del “origen” nacional y sustituirlo por una apertura hacia la pluralidad de orígenes. La dimensión “ficcional” del discurso histórico, señalada reiteradamente por los críticos, autoriza un margen de libertad en los posibles recortes de la historia. Cada nuevo relato selecciona su propio “origen”, sujeto a los intereses y postulados inscriptos en el armado de ese mismo relato. Entonces el origen se convierte en un punto de elección - anclado, desde luego, en hechos históricos relevantes-, en un lugar ambiguo que puede variar según las necesidades del presente. Conviene entonces hablar en plural no sólo porque son múltiples los posibles lugares del origen nacional, sino porque, además, varía su índole.

No obstante es necesario acotar esta afirmación, ya que las novelas históricas que conforman el corpus aquí elegido no cuestionan hasta sus últimas consecuencias la capacidad representativa del discurso histórico, ni su relación con cierta dimensión de la verdad, o al menos, una búsqueda de la misma. El señalamiento del carácter ficcional del discurso histórico resulta un procedimiento para poner en duda las pretensiones de universalidad y validez del discurso oficial. Por otra parte, al apuntar hacia historias alternativas, tampoco pretenden otorgarles el mismo carácter de verdad que al discurso que critican, de allí la indefinición, las ambigüedades, la falta de resolución en varias de estas novelas que proponen una historia alternativa sin reificarla.

¿Cuáles son, entonces, los posibles orígenes de la historia uruguaya?, ¿El de la independencia -y en este caso se trata de un origen nacional y “patriótico” como el que indaga Acevedo Díaz-, el de la consolidación del Estado moderno -y aquí el origen coincide con el inicio de la primera dictadura uruguaya de Latorre- o el origen del terrorismo de Estado -punto más alejado del origen patriótico?

## 3. Las larvas de la dictadura. El origen como inicio de la violencia del Estado

¿Es posible encontrar en este corpus de novelas históricas la preferencia por determinados orígenes en detrimento de otros?

El *origen de la violencia de Estado* sustituye al de la Nación-Estado de un modo casi obsesivo en estas ficciones. El primer gesto consiste en invertir los valores, ya no se trata de consolidar una imagen sólida de la nación. Por el contrario, la experiencia de la última dictadura invita a revisar las narrativas heroicas de la historia en un intento por encontrar los antecedentes de la violencia estatal. Fragua una lectura a contrapelo que se

detiene en los eventos más sangrientos del siglo XIX. Pero, lo curioso es que no encontramos una mera inversión, sino la inscripción de la violencia en el espacio del origen fundacional de la Nación-Estado. El relato retiene marcas del entramado épico-heroico-progresista para escribir en su interior el contrarrelato de la violencia. Por ello, se privilegia una serie de imágenes duales y antitéticas, una suerte de Jano, que al mismo tiempo retoma y critica el valor de lo heroico característico de la narratividad oficial, señalando las contradicciones entre los discursos estatales y su praxis bárbara.

Los dos momentos ya citados se privilegian como puntos claves del origen: la gesta de la independencia y la conformación del Estado moderno. Y en ambos se instala, como su otra cara, el origen de la violencia.

La revisión de la gesta independentista es el momento privilegiado en *¡Bernabé, Bernabé!* de Tomás de Mattos, el genocidio de los charrúas se cruza con los personajes y victorias de las guerras de la independencia. La novela ocupa dos tramos temporales en la vida de Bernabé Rivera, de 1811 a 1826 y de 1831 a 1832, momentos claves de la independencia uruguaya que Eduardo Acevedo Díaz privilegia para escribir la épica nacional pero en cuyos intersticios De Mattos sitúa el genocidio de los charrúas. Selecciona de este lapso el lado oscuro de la historia, construye otro origen, el de las prácticas más violentas de los sectores dirigentes político-militares. Allí donde se desplegaba una épica nacional, el texto narra una tragedia.

El destino de Bernabé sigue el modelo de la tragedia griega. Bernabé encarna el ethos militar -"se desveló por ser un militar inobjetable"- caracterizado por una exacerbación -desmesura- en el cumplimiento del deber, un extremismo que desemboca en su teoría de la aniquilación y que le confiere la estampa de héroe trágico. En sus primeras acciones aparece en su fase ascendente y heroica, uno de cuyos puntos culminantes, la batalla de Sarandí, sirve de marco para formular la teoría de la "aniquilación" que Bernabé sustenta y pone en práctica con la tropa de Allen Castro: "Si toca perder hay que perder apenas; si se gana hay que ganar por aniquilación. Por eso ninguna batalla termina cuando el enemigo se retira. Toda baja que todavía le causemos, todo hombre que se rinda, toda arma o caballo que le quitamos, es un hombre, un caballo o un arma que mañana o pasado no tendremos enfrente" (p.38). El mismo método que utilizará con los charrúas y que luego éstos se apropiarán para aplicarlo en su contra: "La adhesión de Bernabé a este principio, le reportó varios éxitos, le granjeó parte de su fama y también lo precipitó a la muerte" (p.38). La desmedida heroicidad de Bernabé tiene esta doble cara, manifiesta aquí en las sucesivas victorias que culminan con el grito "¡Bernabé, Bernabé, Bernabé!" pero que incuban el principio que lo llevará a la muerte. Su caída sigue también los resortes del héroe de la tragedia griega, el ethos militar se convierte en hybris, transgrede "los límites del orden último del mundo", el héroe enceguece y "pierde el tino". Su feroz persecución a Polidoro lo convertirá en un cazador -"¡Ya los

tenemos a esos perros"- que termina ocupando el lugar de la presa: "murió solo, como si fuera un perro" (p.138)<sup>13</sup>. La identidad del coronel se resuelve en una anagnórisis final que le devuelve su rostro: "Engendró odios que, desde el mismo inicio de su cautiverio, lo privaron de toda posibilidad de sobrevivencia. No fue clemente y, en la última hora, el turbio espejo de un charco le devolvió su imagen" (p.113).

La figura de Bernabé resulta ambigua, ambivalente, compleja ya que se eleva como héroe para caer trágicamente, no se trata de borrar su dimensión heroica sino de leerla en clave trágica, leer el otro lado de la trama. Gesto que marca gran parte de estas novelas históricas de la posdictadura: oponer a las narrativas oficiales, su otra cara. La elección de este entramado trágico es doblemente significativa, no sólo porque señala un "fratricidio" - desplazamiento del parricidio de Edipo leído en clave de los 80- en los orígenes de la historia uruguaya, sino además porque se opone a un discurso épico, intenta deconstruir los supuestos de la épica. Josefina se ocupa de ello: "El esplendor de los versos de Homero nunca me ha enceguecido. No olvido quienes eran, en realidad, los aqueos: bestias depredadoras. Siempre los vi con los ojos de Andrómaca" (p.28). El editor completa la idea convirtiendo al héroe épico de Homero en un héroe trágico de Sófocles: "yo optaría por convocar el espíritu más compasivo de Sófocles" (p.25). Desde esta perspectiva el relato trágico de esta novela aparece como la inversión de la épica y coincidiría con la lectura a contrapelo que el texto realiza de la etapa de las luchas de la independencia. El origen pierde, además, su dimensión utópica -o al menos de cierta utopía- aunque sí conserva un valor prospectivo, la posibilidad de inicio de una nueva etapa en la cual el desencanto, la duda, la compasión, sirvan como vallas a la violencia.

El origen es también en la economía de la novela el objeto de la investigación que Josefina emprende a pedido de Federico Silva pero que luego se convierte en el lugar donde ella va a buscar una respuesta para la violencia que la rodea. La novela vincula una serie de momentos claves -y trágicos- de la historia uruguaya, entre los cuales se destacan el exterminio de los charrúas, ocurrido en la etapa de la guerra de la independencia, -que Josefina se ocupa de auscultar- y el año 1885 cuando Josefina escribe su relato sobre los indígenas a pedido del periodista. Este segundo momento corresponde al "militarismo", inaugurado con la toma de poder por Latorre en 1876 y que alcanzó sus peores momentos durante el gobierno de Máximo Santos (1882-1886). Ambos períodos se asemejan en más de un sentido: constituyen, como ya vimos, los dos inicios históricos privilegiados por la narrativa oficial, la independencia y la formación del Estado moderno impulsada por la dictadura de Latorre; en ambos se destaca la fuerte presencia de los sectores militares; se representan, además, en su doble y contradictoria faz. En el presente en que Josefina escribe, al gobierno de Latorre, la primer dictadura uruguaya, legitimaba su accionar en el discurso



modernizador, el mismo discurso con que el padre de Josefina justificaba el exterminio de los charrúas. De este modo, indagar la historia de la campaña contra los charrúas significa, también, una crítica a las políticas civilizatorias que combatían la “barbarie”, a las propuestas modernizadoras que veían en los charrúas una rémora para el progreso, implica leer el lado oscuro de la civilización en la certeza de que, como dice Benjamin, “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie”. Josefina percibe los costos de estas políticas: “¿La modernización de nuestros campos pasaba necesariamente por el exterminio y la disolución de los charrúas?” (p.58)

*El príncipe de la muerte*, de F. Butazzoni, *Una cinta ancha de bayeta colorada*, de H. Berbejillo y *El archivo de Soto*, de Mercedes Rein se sitúan plenamente en la época del militarismo que inauguró la primer dictadura uruguaya con el gobierno de Latorre. Pero fue justamente este mismo período el que inició la consolidación del Estado moderno. La contradicción, la antítesis es la figura privilegiada para desmontar los presupuestos del discurso civilizador y modernizador que ocultaban un accionar pautado por una serie de crímenes emanados del gobierno. Sarmiento aparece reiteradamente en estas novelas como un índice de estas contradicciones y se puede hablar de una reescritura de la tensión entre civilización y barbarie.

La representación de la dictadura de Latorre parece poner en escena, dramatizar el giro mismo de la actual reflexión sobre la identidad uruguaya, esto es, cierto desengaño frente a un imaginario autocomplaciente y el comienzo de una búsqueda de aquellos signos que indiquen la presencia de la violencia en la historia nacional. El ángulo preferido para abordar al militarismo de Latorre es la contraposición entre un proyecto político que intentaba construir un Estado moderno y el empleo de una metodología del terror para alcanzar aquel fin. Esta contraposición tiene el efecto de mostrar el otro lado de la modernización, aquel lado oculto que el imaginario uruguayo no percibió en este siglo pero que ahora la dictadura de los setenta tuvo la virtud de descubrir, sacar a luz. Por eso creo que la perspectiva de estas novelas frente a la dictadura de Latorre, el enfoque sobre su contradicción parece señalarnos el giro de la reflexión uruguaya, la que si antes visualizó sobre todo el inicio del proyecto modernizador, ahora lee preferentemente la otra cara, el inicio de las dictaduras.

En *Una cinta ancha...*, los crímenes ordenados por Latorre irrumpen y desarticulan el espacio de la modernización, los cadáveres que flotan en la bahía conviven con “los lanchones que desembarcan los productos de ultramar: tabaco, bebidas, telas de Manchester, toros y carneros de raza, arquitectos franceses e italianos, maquinarias” (p.110). Lo visible y lo invisible denotan en *El príncipe de la muerte* la coexistencia de dos mundos opuestos, “no podía diferenciarse demasiado Montevideo de Rotterdam si

uno fuera capaz, siempre de distinguir la ciudad invisible que acechaba detrás de la amable urbe que a todos complacía” (p.316)

El origen es, además, el punto inicial de un determinado relato más amplio que de algún modo está contenido en su interior. ¿Es posible advertir una trama más abarcadora de la historia uruguaya? *¡Bernabé, Bernabé* no se detiene exclusivamente en el origen de la independencia, va más allá y pone en contacto los diferentes momentos de emergencia de la violencia en la historia oriental. Una nueva cartografía diseña un recorrido que parte del genocidio de los indígenas y lo vincula con el militarismo de Máximo Santos, la dictadura de Baldomir, el genocidio del nazismo y, obviamente, la última dictadura militar<sup>14</sup>. Es posible leer una historia de la violencia del Estado en el caso uruguayo, un itinerario por los gobiernos autoritarios, una fuerte presencia del sector militar en varios períodos, en definitiva, una continuidad que explicaría la presencia de la última dictadura uruguaya o, al menos la haría reconocible en esta trama.

#### 4. Origen/inicio

El origen, entonces, pierde la dimensión ejemplar cifrada en el relato fundacional, ya sea como inicio de la épica nacional o como germen del imaginario en torno al Uruguay moderno y democrático, a la “Atenas del Plata”. Estas novelas parecen sugerir que la Nación-Estado logró configurarse y consolidarse en el cruce de dos prácticas: la violencia como estrategia de los sectores militares y gubernamentales para alcanzar la independencia o imponer la modernización pero también para homogeneizar la ciudadanía e instaurar una “civilización” que requería el exterminio de los indígenas y de todos aquellos que se oponían; además este proyecto político fue sostenido por una práctica escrituraria que borraba estos hechos y reescribía la historia nacional como un relato épico o civilizatorio. Es posible auscultar la presencia de la violencia allí donde se nos narra una gesta gloriosa de la nación. En un giro similar al que da Foucault en su lectura de Nietzsche, quizás resulte útil sustituir la idea de “origen” por la de “inicios”<sup>15</sup>, para señalar el gesto desmitificador característico de estas novelas históricas.

La pérdida de ejemplaridad, no hay duda se debe en principio a que se trata del origen de la violencia. Las novelas despliegan un amplio muestrario de escenas de torturas, asesinatos, traiciones, abusos, sicarios, y toda una gama de actos de barbarie. Pero también es factible reconocer la injerencia, en el clima intelectual de la posdictadura uruguaya, de las actuales teorías que ponen en crisis y revisan la idea de nación y sus relatos fundantes y ejemplares, tal como más adelante anotamos.

## 5. El origen como “secreto” y como “deuda”

En el ciclo de novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz el origen fundacional se inserta en una narración del progreso, en una temporalidad lineal y evolutiva. Por el contrario, el relato de la violencia cuestiona esta lógica y coloca otra temporalidad y una diferente vinculación entre pasado-presente y futuro.

El regreso al origen de la violencia se postula, lejos de una apropiación conservadora, como lugar a revisar para efectuar dos operaciones. Estas novelas capturan el origen a través de dos imágenes: el *secreto* y la *deuda*. Y ambas requieren de un retorno para escribir la historia de lo “mal-dito” y así saldar, de algún modo, la deuda con las víctimas. El origen incluye una dimensión transformadora, una demanda cuyo cumplimiento se hace necesario para imaginar el futuro. De este modo el futuro sólo puede ingresar por el regreso previo a la memoria.

El origen, o mejor el inicio, como “secreto” atraviesa en menor o mayor medida, el corpus de novelas históricas aquí elegido. El terrorismo de Estado dispuso borrar las huellas de su accionar, colocarlas en el olvido, ocultarlas o sobreimprimirlas con discursos fundados en el progreso, la civilización, la modernidad. El olvido como práctica de gobierno toma cuerpo en un modo de hacer política: el secreto. Oculta su accionar en el anonimato de sus sicarios, borra las pruebas y presenta a la sociedad -y a la historia- una versión purificada de su gestión. Como sabemos, las últimas dictaduras del cono sur abusaron de esta práctica, pero las novelas históricas se vuelven al pasado para reflexionar sobre esta modalidad propia de los gobiernos autoritarios. Varias de ellas se proponen, alternativamente, criticar las políticas urdidas en el secreto y narrar las memorias de lo callado. El olvido es entonces la cara superficial de una memoria contenida, latente y es pasible de recuperarse ya que no es fácil borrar sus huellas. Casi de un modo freudiano el olvido es producto de una represión, ahora impuesta por el poder, que requiere sacar a la superficie sus recuerdos para restablecer el equilibrio y la cura del cuerpo y la psique social.

Es en *El príncipe de la muerte*, de Fernando Butazzoni donde estas cuestiones ocupan un lugar central. La novela relata las peripecias de su protagonista, Montenegro, enviado a Génova por los unitarios en misión secreta que intenta derrocar a Rosas para convertirse, finalmente, en matón a sueldo de los gobiernos de Sarmiento y Mitre.

Esta novela cuestiona todo un modo de perpetrar la historia en el anonimato, a través de los “pactos secretos”, con la agencia de matones. En momentos en que el Estado, tanto en Argentina como en Uruguay, procuraba sentar las bases de su modernidad a través de un discurso civilizatorio capaz de legitimar su lucha contra la barbarie, instituyó al mismo tiempo una

organización secreta de sicarios que cometían los crímenes “necesarios” para los fines del progreso. Narrar esta otra historia significa leer a contrapelo el discurso de la civilización, descubrir la locura allí donde debe anidar la razón.

Toda la serie de aventuras de Montenegro se desarrollan en el secreto. Desde sus inicios políticos en Génova, Montenegro comienza a actuar en forma clandestina, ingresa en una historia que se trama en la oscuridad. Es enviado a Génova en una misión secreta, urdida por los unitarios en contra de Rosas. En Barcelona descubre que su propio pasado, el de sus ancestros forma parte de una historia oculta y perturbadora, signada por la locura y las traiciones de los Habsburgo y allí pone en práctica el “pacto secreto” para liberarse de sus enemigos. Su experiencia amorosa, el tráfico de armas en Cuba y las políticas implementadas por los gobiernos del Río de La Plata que lo contratan como criminal, se desanudan en el secreto.

Pero esta voluntad de imponer el secreto se vuelve imposible; cuando muere, Montenegro recupera “la catedral de sus palabras, la inmensa catedral que él había erigido durante toda su vida sin saberlo, noche a noche, pensamiento sobre pensamiento: cada amanecer estaba ahí, cada muerte, cada una de las víctimas de su cuchillo, de su machete, de sus conjuras, cada uno de los espectros...se guarecía en el templo de sus palabras. Tenían nombre y apellido y formaban una galería de sombras (p.417). En esta escena el silencio se convierte en palabra y texto para ingresar a la historia.

Las múltiples memorias personales, los actos del horror y la violencia se convierten al mismo tiempo en base de la historia y en identidad de estos pueblos. Montenegro muere pero perdura su capacidad de recuerdo que se ha desprendido de su individualidad para poder retener la historia del futuro. Los crímenes de Montenegro se continúan en la apoteosis de las barbaries de la Guerra de la Triple Alianza. Cuando yace moribundo en el piso, integra en su memoria lo que aún no ha acontecido -la Guerra desatada contra Paraguay por la Triple Alianza- pero que le pertenece por participar de similares rasgos de violencia y criminalidad: “Desde el futuro le llegaba la memoria de otros odios y otras muertes aún no acontecidas. Galopaban sobre la espuma de ese río los caballos de la destrucción, los potros de la guerra llegaban hasta él para narrar la historia, el delirio, el caudaloso infortunio que habría de prolongarse por años, mientras los dispersos despojos de su cuerpo iban convirtiéndose en polvo, en aire, en nada. Y supo el futuro” (p.409).

Estas historias de crímenes y locuras, sin embargo, conforman parte de la historia de América Latina, la historia no oficial, oculta, aquella que los gobiernos deseaban borrar pero que, no obstante permanece y construye su propia memoria, una memoria de lo “mal-dito”, una historia a la vez sórdida y silenciada.

El origen de la violencia como secreto, oculto, silenciado está presente, con variantes, en el resto de las novelas aquí elegidas y condiciona un relato armado en torno al acto de *averiguación*. Desenterrar, descubrir ese secreto inscripto y borrado en el origen demanda una tarea detectivesca: indagación, recolección de datos, interrogatorios y conversaciones, acopio de testimonios y fuentes, validación de los argumentos, verificación de los datos, uso de archivos y memorias privadas, toda una serie de dispositivos que adoptan diversas formas del relato. *El Archivo de Soto*, de Mercedes Rein, utiliza el código del género policial para relatar las peripecias de Carlos en un recorrido que suspende la resolución del crimen.

La novela se abre con una carta de J.J. Soto que coloca en escena el nudo a resolver: el asesinato de su hijo Carlos a manos de los comandantes Santos, Tajes y Varela, servidores del “dictador Latorre”. Inmediatamente su padre advierte “La causa de ese crimen permanece aún envuelta en el más impenetrable misterio” (p.7). Un crimen y su resolución guiarán el desarrollo narrativo con un comienzo que parece augurarnos una trama policial. Pero el texto finaliza con el mismo crimen sin resolver aunque cargado de diversas interpretaciones que tiñen de sospecha la versión oficial.

El relato policial canónico se desvía y sirve, no para restaurar un orden sino para poner en escena el debate en torno a los modos legítimos de impartir justicia. Aquí la reescritura de la historia implica un doble propósito: desvirtuar la historia oficial sobre el asesinato de Carlos pero sin que ello signifique necesariamente llegar a otra verdad, sino detenerse en las contradicciones e incongruencias que presenta el caso: “Nunca lo sabremos ni sabremos lo que Héctor ocultaba y temía tanto ¿Otro complot? Puede ser, aunque suene novelesco, aunque los historiadores rechacen este ejercicio de simetría delirante” (p.142). La imposibilidad de llegar a una certeza, las contradicciones, la falta de claridad en los datos revelan la manipulación que el gobierno de Latorre hizo de los documentos a fin de oscurecer o borrar su responsabilidad.

Ciertas escenas de *El príncipe de la muerte* siguen también las normas del género policial, en especial aquellas que se sitúan en los países europeos. En forma paralela, tanto Montenegro como el oficial Peduzzi intentan resolver el mismo enigma que rodea la frase del medallón, pero en ambos casos no se alcanza la resolución del enigma. En el lugar de una metódica racionalidad que alcance la verdad en torno al crimen de Pomerin y restaure el orden social, tanto Montenegro como el policía italiano ponen en práctica la tortura como método de interrogación y el asesinato como el cierre del enigma.

Cercano al género policial, el *juicio* se convierte en un modo de tramar la narración. En *¡Bernabé, Bernabé!*, Josefina se aboca a la tarea de escribir la historia de Bernabé Rivera, pero más que un relato acabado, lo que Josefina emprende nos coloca en los preliminares de un juicio: la recolección

de documentos, la conversación con los testigos, la verificación de las informaciones por medio de fuentes confiables, las reflexiones en torno a los argumentos de la defensa y la acusación. Sin embargo el juicio se detiene antes de la sentencia final. Josefina, acorde a lo que en una entrevista expresó T. de Mattos se niega a dar una sentencia: "No voy nunca a ser juez" (p.58).

En *Una cinta ancha...* el juicio también aparece desplazado hacia el futuro, Salamanca le advierte al Goyo Jeta sobre el juicio de la Historia, pero el texto se detiene en los momentos previos: el interrogatorio de Salamanca al Goyo Jeta, las discusiones, la presencia de los muertos como testigos, la cita, los documentos -gacetillas, cartas, partes de campaña, epístolas femeninas, citas de historiadores- que apoyan diferentes puntos de vista sobre los hechos.

En este curioso uso de un entramado que sigue la normativa del juicio podemos entrever el reclamo de la sociedad uruguaya, o al menos de ciertos sectores, ante la responsabilidad de la casta militar-policial que, habiendo sostenido la última dictadura, durante la democracia no recibió juicio alguno por sus atropellos a los derechos humanos. Quizás el juicio a eventos del pasado histórico no es sino un modo oblicuo por el cual estas novelas se remiten al contexto del presente, a la necesidad de investigar, aclarar y llevar a la justicia lo acaecido en la dictadura.

La historia deja de ser el relato del progreso continuo y se articula en una trama policial o adquiere la forma de un juicio. Allí donde el discurso oficial establecía su versión, surge el enigma, contra las certezas de la historia se levantan los casos no resueltos. El enigma es otra de las caras del olvido, sugiere que hay algo que permanece sin resolver, la historia contiene casos pendientes.

El origen como secreto que requiere un acto de averiguación tiene su íntima vinculación con el contexto en el cual las novelas fueron escritas y publicadas: la posdictadura puso en escena el debate sobre la memoria de lo ocurrido durante la dictadura. El olvido fue la consigna del gobierno democrático que culminó con la aprobación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, propuesta por el presidente constitucional Sanguinetti y aprobada por el Congreso en 1986, que impidió el enjuiciamiento de los militares y policías de la represión. El intento por revertir esta decisión fracasó ante un plebiscito popular que votó por una mayoría del 54 % la aprobación de dicha ley. El propio Sanguinetti acuñó la frase de "los ojos en la nuca" para condenar como retrógrada toda vuelta al pasado<sup>6</sup>. En este contexto, el regreso a la memoria del pasado para poder proyectar el futuro se vuelve un gesto político. Estas novelas parecen reflexionar sobre la imposibilidad de recomponer el cuerpo social fracturado por la dictadura y la dificultad de imaginar una democracia más estable, a salvo de los eternos retornos de los gobiernos militares, sin asumir en el pasado los momentos de emergencia de las políticas autoritarias.

Ya adelantamos que la “deuda” es otra de las formas que caracteriza el origen, presente en varias de las novelas y de un modo más notable y central en *Una cinta ancha de bayeta colorada* de Hugo Berbejillo. Esta novela desarrolla un relato armado a partir de voces de muertos. En el origen es posible recuperar la memoria de los muertos. Como en Benjamin la utopía, la esperanza se sitúa en el pasado y es necesario restituir en el presente los reclamos de las víctimas, hacerse cargo de sus demandas, saldar las deudas impagas para construir una sociedad más justa.

El periodista Gaspar Salamanca aparece en la casa montevideana del general Gregorio Suárez, el Goyo Jeta, en pleno gobierno de Latorre (1879), dispuesto a iniciar una entrevista que le permita escribir la biografía de aquél. Pero el viejo caudillo ya ha bebido el veneno que, a punto de morir, lo incita a recordar su propia historia, a confesar sus crímenes ante el supuesto periodista. En una escena de interiores se desarrolla el diálogo que de un modo ambiguo oscila entre la confesión y el interrogatorio, lo cierto es que en esta escena se oponen lo público, la versión oficial de los hechos, a lo privado, la memoria de los muertos y la biografía oculta del Goyo Jeta.

A estas dos voces se suma la de Lucas Bergara, degollado por orden de Latorre y arrojado al agua. Previo a estas escenas, la novela se abre con un “Preludio en el agua”. El Comandante Felipe Frenedoso cuenta su propia muerte a manos de sicarios de Latorre quienes luego lo arrojaron a las aguas de la bahía. La escena culmina con la devolución del cadáver, preludio de los múltiples cuerpos que se levantarán de la tierra para ocupar un lugar en la historia: la cabeza que no logran enterrar de Críspulo Sosa, la aparición fantasmal de César Díaz durante el sueño del Goyo pidiendo venganza, el recuerdo de la madre muerta del Goyo, y, finalmente, las manos de los muertos que piden explicaciones, reclaman una justificación por sus muertes al general Gregorio Suárez, las manos de sus propios hombres y enemigos: “Los tuyos también murieron, general: te los están matando (...) mataste a los míos en Soriano (...) y también en Sauce (...) Murieron de los míos, pero también de los tuyos, y la tierra espera, general; siempre espera” (p.257).

La novela plantea la relación entre la memoria y los muertos, y aquí ingresa el problema de la justicia como deuda; la memoria pertenece a las víctimas quienes regresan para pedir una explicación. Para Berbejillo la historia debe volver a relatar el pasado articulando el punto de vista de los muertos, saldando una deuda impaga con “los anónimos para la historia”, ya que “los muertos tienen derechos, general: pueden volver cuando quieran, porque no pierden la memoria” (p. 15). Una imagen se reitera en todo el texto, la imposibilidad de enterrar a los muertos, las aguas del mar devuelven sus cuerpos, la cabeza de Críspulo Sosa que emerge de la tierra, los fantasmas que acosan durante el sueño al Goyo, etc. Los muertos permanecen insepultos porque aún deben ser redimidos, la historia debe redimirlos a través de las palabras, de un relato que convoque sus recuerdos, que se haga

cargo de sus reclamos, que les de una explicación. De más está señalar la vinculación de estos temas con los “desaparecidos” durante las dictaduras del cono sur, que aquí se convierten en cadáveres a la deriva, pero cuya sepultura sólo es concebible a través de la recuperación de sus memorias. Estos muertos hablan para desbaratar los compromisos entre el olvido y la impunidad, entre la amnesia y la amnistía, para conjugarlo en el tiempo presente de la posdictadura.

## 6. La anagnórisis del héroe o la caída de los metarrelatos

El origen se articula decididamente con el problema de la identidad nacional, con los discursos fundantes de los imaginarios que han dominado en la comunidad uruguaya. Regresar al pasado, volver al origen para reconocer una historia marcada por la violencia, para relatar sus secretos, para saldar las cuentas pendientes, son modos de reflexionar sobre la identidad comunitaria.

¿En qué sentido una revisión del origen de la violencia impacta en los imaginarios y sus formaciones?

El tema de la identidad se concentra en ciertos tópicos como el espejo, la figura de Narciso, el medallón de Montenegro entre otros, para desplazarse a comentarios explícitos tanto dentro de la ficción como en los paratextos escritos por los mismos autores.

La identidad en *¡Bernabé, Bernabé!* remite a una serie de imágenes que tienen como eje el espejo. Josefina contrapone dos caminos posibles: el espejo narcisista de aguas transparentes y aquellas aguas turbias y ensangrentadas de un charco. Si Josefina se contempla en el “charco de sangre” para indagar una identidad que presupone la comprensión de la muerte y la violencia, Bernabé inicia su carrera cultivando su propia imagen, se pasea “empilchado, entre oros y mármoles” en la corte de Río de Janeiro, “igualito a Narciso” comenta Josefina. En su inicio la novela coloca dos modos alternativos de conformar una identidad y reflexiona sobre sus alcances.

Una identidad narcisista, fundada en la ignorancia del otro, posibilita el exterminio de los charrúas emprendido por Bernabé, e incuba, al mismo tiempo, los motivos que lo llevarán a su destrucción. El héroe narcisista se ahogará en el espejo de sangre que él ha creado siguiendo los imperativos militares.

Estas reflexiones de Josefina participan de uno de los cuestionamientos más actuales y significativos sobre la crisis de una identidad nacional autocomplaciente. MMR reactualiza el tema de la revisión de la identidad poniendo bajo la mira crítica dos de los imaginarios fundantes de la identidad uruguaya: la “diferencia” y la permanencia de los valores de la



“democracia”<sup>17</sup>. Si la “diferencia” de los uruguayos con respecto al resto de los países latinoamericanos, los acercaba a los europeos en su alto nivel cultural y en la falta de un fuerte legado indígena, aquí MMR reformula esta filiación y nos advierte que Uruguay no está a salvo de los crímenes que se cometen “en todas las latitudes”. La cita del genocidio nazi ha sido un referente privilegiado para comparar ciertas prácticas de la dictadura. Las palabras del editor también socavan los imaginarios en torno a un Uruguay “chiquito pero pacífico” y respetuoso de las instituciones democráticas. Con ello señala el peligro de la construcción de un imaginario narcisista. La revisión y puesta en crisis de los relatos legitimadores que sustentaron u ocultaron extremismos ideológicos y políticas autoritarias ha conducido hacia una relativización de las “verdades” que los fundamentaban. Siguiendo este enfoque, el editor coloca la “duda” como lugar desde el cual se puede sortear la barbarie.

En Josefina la búsqueda de identidad se configura como el reverso del espejo narcisista. Ante la violencia ejercida por el gobierno de Santos, Josefina reflexiona: “Tan sólo sé que me asedia un impulso idéntico al que una tarde me ató a un charco de sangre, en cuyo copioso espejo, sobrevolado por las moscas, entreveía confusamente el reflejo de mi cara y el cielo” (p.28-29). Y vuelve su interrogación hacia los comienzos de la vida independiente para hallar una respuesta.

El texto no sólo propone el problema de la identidad en Bernabé; Sepé, Polidoro, el cabo Joaquín y el indio Bernabé introducen y desarrollan el tema del lado de los charrúas. La novela plantea la necesaria vinculación de ambos en el origen de la conformación de la Nación uruguaya y procura restaurar la “visión de los vencidos”, la contracara de las versiones oficiales. El encuentro final reúne la muerte de Sepé con la de Bernabé en la pulpería, y evalúa ese momento como una pérdida, una encrucijada histórica en la que se troncha la posibilidad de subsistencia de los indígenas. El indio Sepé abandona una visión donde “todavía estalla y seguirá estallando la luz de la vida”, y es sustituido por el rostro de Bernabé que trueca ese cielo por el turbio espejo del charco donde encuentra la muerte y su identidad. Josefina recién aquí recupera, en este itinerario por la víctima y el victimario, su propia identidad. En el arco final de la novela el origen, relatado a partir del exterminio de los charrúas, aparece como un momento de clausura y pérdida, cierre de la posibilidad de existencia de una parte del cuerpo nacional.

Restituir la historia de la comunidad indígena más significativa del Uruguay, indicar la zona perdida de una identidad que pudo haber sido, de una identidad que se perdió, puede significar, como dice Teresa Porzecanski<sup>18</sup>, señalar un vacío y una culpa en una identidad incompleta. Describir esa pérdida, relatarla en sus detalles, cuestionar sus causas puede señalar de igual modo un intento por imaginar una nación-estado más tolerante y

plural. El origen aparece como el espacio del duelo y la posibilidad de un comienzo diferente.

En *El príncipe de la muerte* de Fernando Butazzoni, el problema del origen constituye un motivo central en la vida personal del protagonista Montenegro y se vincula a sus ancestros. El desconocimiento de sus padres, la consiguiente búsqueda de sus señas identificatorias y el final rechazo de un origen marcado por la locura parecen desplegar una gama de motivos que invitan a reflexionar, a partir de las peripecias de Montenegro, algunas posibles claves sobre la identidad uruguaya.

“El mal de la vida”, el primer capítulo, extiende la vida de Montenegro hacia sus antepasados, cuenta la vida de sus padres, sitúa su origen en una genealogía. Montenegro, hijo de Albertine y del capitán al servicio de la Corte lusitana en Rfo de Janeiro, Rodrigo de Montenegro, nace horas antes de que sus padres sean asesinados en castigo por su romántica huida. Es recogido por la familia Aguirre y desconoce las señas de sus padres. La búsqueda de identidad constituye uno de los ejes que acompañará su vida.

Si la identidad personal -y por metonimia, la nacional- se construye, en parte, a través de la herencia, la estirpe, los ancestros, entonces en Albertine, traída al Brasil para ocultarla a las miradas de la corte de Lisboa, se despliega el pasado, a la vez truculento y secreto, de la Casa de los Habsburgo, de la cual ella es hija bastarda: “Soffa...le habló de la tía Juana, la reina enloquecida que se casó con un primo llegado de Schönbrunn y de las intrigas que alimentaban los correvidiles de Dietrichstein y del cruel asesinato de una baronesa en la propia catedral de San Esteban, fantaseaba Soffa, le narraba las rencillas del Imperio, los casamientos forzados, los hijos enfermos y los príncipes inútiles y los pastelillos envenenados con que pretendieron matar al enviado del Altísimo, los ominosos cadalsos (...) toda Europa plagada de reinos envilecidos (...) marcados a fuego por la corrupción y el adulterio y los lazos de sangre que tomaba a sí misma para crear enfermedades tan nobles como repugnantes.” (p.25).

El pasado de Albertine se conservaba en el medallón que su tía moribunda le entregó. Montenegro descubre que ese medallón puede ser una vía de acceso a su pasado, a su identidad, pero que, al mismo tiempo lo marca como la víctima perseguida por unos andaluces. Opta, entonces por deshacerse de ambos y arroja el medallón a las aguas del mar en las que antes fueron arrojados sus perseguidores. Luego decide partir para Cuba: “ya no había regreso ni memoria, no quedaba nada que no fuera su propio presente (...) él sabía que al marcharse no quedaría sitio alguno para las palabras, para el pasado, para la caprichosa memoria que volvía, se tornaba mortaja, palabras, todo quedaba atrás, en la estela, en el surco leve, en el rastro inútil que el navío abriría en el mar, todo sería olvido...” (p.153). Esta escena cierra el primer capítulo con el gesto de negar la memoria del origen, de un pasado que puede acercarlo a su propia identidad.

Desde ahora el protagonista va a intentar construir su destino a partir del rechazo de pertenencia a sus antepasados y de la ruptura de todo rastro de la memoria: “Le tenía miedo a la memoria. Le hufa como a la peste (...) le dolfan los recuerdos que eran esos dolores del alma que lo traspasaban en las noches de la pensión, era una brasa ardiente la que llevaba colgada de su cuello en un medallón de oro” (p.115).

La negación de su identidad constituye una de las decisiones y constantes en la vida de Montenegro. En Barcelona se desprende del medallón de su madre, sueña la muerte de su padre adoptivo Lucas Aguirre, en Cuba quema los recuerdos de su amor por Inés y, por sobre todo, sus crímenes en el anonimato, sus negocios en la clandestinidad, su desinterés por la política, los ideales, la idea de patria, lo llevan a constituirse en un hombre sin señas identificadoras. Estas historias de crímenes y locuras, sin embargo, conforman parte de la identidad de América Latina, la historia no reconocida, no oficial, oculta, aquella que los gobiernos deseaban borrar pero que, no obstante permanece y construye su propia memoria, una memoria de lo “mal-dito”, una historia a la vez sórdida y silenciada, una identidad no asumida.

El texto reflexiona sobre la necesidad de reconstruir el origen y la memoria de la violencia como modo de restaurar una identidad más auténtica aunque no menos dolorosa, como sostiene su propio autor en el prólogo: “vale la pena reflexionar acerca del sentido que ha cobrado con el transcurso de los años esa evasiva figura incrustada de manera irremediable en nuestro pasado: la historia a veces se nos muestra como una cruel cadena de repeticiones, y cuando uno intente bucear en las profundidades de hechos ocurridos hace mucho tiempo, puede con sorpresa hallarse ante semejanzas dolorosas y enseñanzas mal aprendidas. La vida de Montenegro, su dilatada aventura y su prolongado negocio con la muerte, acaso no hayan sido más que el temprano signo de un cierto paradigma rioplatense. Desentrañar el sentido último de ese paradigma puede servir para conocernos mejor, para querernos más, para vanagloriarnos menos.” (p.10).

La novela de Butazzoni apunta su crítica a las políticas que fueron sórdidas, no sólo por su ejercicio de la violencia sino también por desenvolverse en el secreto, por conformar una identidad engañosa que las desconocía. Se trata del origen (origen de la locura y de la violencia) oculto y negado al mismo tiempo, pero también es el lugar revisitado para elaborar una identidad más modesta.

De este modo, la relectura de los puntos más violentos del convulsionado siglo XIX se convierte en la ocasión para revisar las identidades de los uruguayos. El regreso al origen configura nuevos modos de articular la identidad, diseña un itinerario de aprendizaje cuyos pasos transitan necesariamente por una anagnórisis o reconocimiento de la violencia como

factor constitutivo de la historia, por una fuerte crítica a los imaginarios narcisistas que lleva a destituir los metarrelatos y las grandes utopías de la civilización y el progreso para sustituirlas por narraciones si menos prestigiosas, más adecuadas a las demandas de un presente en el que se impone la tarea de imaginar una democracia participativa y pluralista. En esta línea, las novelas históricas participan del clima dominante en el campo intelectual uruguayo<sup>19</sup>, dispuesto a revisar tanto las causas como los efectos y las herencias de la última dictadura. Esta revisión contempla y resemantiza aquellas propuestas y categorías que, provenientes del llamado por algunos posmodernismo, reflexiona sobre los grandes relatos y las múltiples relaciones entre el poder, la idea de Nación, los imaginarios y los discursos.

Pero, en el regreso al origen suele indagarse no sólo una respuesta para el presente, sino además alguna pauta para el futuro. La pregunta a la cual apuntamos es: ¿Acaso estas novelas procuran elaborar algún tipo de utopía en la relectura del origen de la violencia estatal?

Quizás sea posible considerar la posdictadura como un nuevo comienzo, en momentos en que los uruguayos atraviesan una honda crisis de identidad y ensayan las claves de un posible futuro, una nueva utopía, como dice Achugar: “No la utopía en bandeja; la pequeña utopía”<sup>20</sup>.

#### NOTAS

1 Migdal, Alicia, en *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, comp. H. Achugar y G. Caetano, Montevideo, Ed. Trilce, 1992, p. 26.

2 Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 1993.

3 Tomo esta idea de Homi Bhabha quien propone indagar los modos en que la nación se articula en una narración junto con sus implicancias ideológicas, Cfr.: “Introduction: narrating the nation”, en: *Nation and Narration*, London, Routledge, pp. 1-7.

4 Real de Azúa, Carlos, *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*, Montevideo, 1991.

5 Cfr. los análisis de Gerardo Caetano en: “Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario”, en: *Identidad uruguaya ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo, Trilce, 1992, y “Notas para una revisión histórica sobre la ‘cuestión nacional’ en el Uruguay”, en: *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*, Montevideo, Trilce, 1991.

6 Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 1993, p. 29.

7 El ciclo de novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz (*Ismael, Nativa, Grito de Gloria*, y *Lanza y Sable*) se refiere al período que va de 1808 a 1838, y abarca

desde los momentos previos a la independencia y los primeros levantamientos de la campaña del año 1811 en la lucha por la independencia hasta las guerras civiles entre Rivera y Oribe durante la presidencia de este último. Las citas pertenecen a las siguientes ediciones: *Ismael*, Ed. Jackson., Bs. As.; 1946; *Nativa*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1964; *Grito de gloria*, Bs. As., 1954; *Lanza y sable*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1965.

8 En mi trabajo "Identidad, Historia y Nación en la narrativa de Eduardo Acevedo Díaz", en: *Revista Chilena de Literatura*, No. 51, 1997, Santiago de Chile, analizo más extensamente el discurso civilista y la utopía de la modernización en las novelas históricas de este autor.

9 Este enfoque se asemeja al impulso que lleva a mitificar el origen nacional, a crear en el origen de la nación "el mito del origen", señalado por G. Bennington en: "Postal politics and the institution of the nation", en: *Nation and Narration*, op. cit., pp. 121-137.

10 Hugo Achugar señala claramente la pluralidad de posibilidades en la elección de un origen; además esta cita finaliza con la vinculación entre "origen" y "utopía", aspecto éste que retomamos hacia el final del artículo "¿Cuándo comienza Uruguay? ¿Comienza con los charrúas, con las vacas ingresando a nuestras llanuras de la mano de Hernandarias, con Artigas, con la batalla de Carpintería, con Latorre y al alambrado de los campos, con los inmigrantes bajando de los barcos, con Batlle y Ordóñez, con las primeras gremiales obreras, con la crisis del treinta y la dictadura de Terra, con Maracanán, con la crisis de los sesenta y los tupamaros, con la migración de los jóvenes, con la dictadura de los setenta, con la democracia, con la integración regional, mercosuriana o de la otra?

Decir cuando comienza Uruguay es de algún modo decidir en qué país se vive y a qué futuro se apuesta." Hugo Achugar: *La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 1992.

11 En esta imagen, así como en las relecturas de la historia nacional que estas novelas llevan a cabo, es posible percibir un impulso similar al que guía a H. Bhabha en la exploración de un "espacio nacional ambivalente", aquellas zonas "ambiguas", los "bordes", los "repliegues" que han escapado a la "narrativa continua del progreso nacional", Cfr.: "Introduction: narrating the nation", op. cit., pp. 1-7. Las novelas históricas participan de la actual puesta en crisis de las certezas de la nación, tal como se anota en la cita 19.

12 Utilizo las siguientes ediciones de las novelas históricas: Tomás de Mattos, *¡Bernabé, Bernabé!*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1989; Fernando Butazzoni, *El príncipe de la muerte*, Montevideo, Graffiti, 1993; Mercedes Rein, *El archivo de Soto*, Montevideo, Trilce, 1993; Hugo Berbejillo, *Una cinta ancha de bayeta colorada*, Montevideo, Ed. Proyección, 1993.

13 Cfr. pág. 94: "Al comentarle: 'El que anda escondido por Yacaré-Cururú es el cacique Polidoro', lo zumbaron igual que se zumba a un perro. Yo lo miraba y no lo creía. Desde ahí hasta el final quedó frenético. Yo nunca le había visto perder el tino'. El militar claudicó. Toda su mente quedó nublada por la pasión del cazador. La presa que se le había escapado por dos veces, estaba a su alcance". Las continuas

alusiones a los perros en toda la novela, vuelven sobre el tema de la identidad. En una primera instancia, los “perros” conforman la tropa de Artigas, en especial los charrúas aludiendo a su salvajismo y barbarie, luego constituyen un motivo central en el relato de Gabiano quien, obedeciendo al capataz, termina enterrando a los cachorros, con quienes luego identificará a los charrúas, y finalmente serán parte del destino de Bernabé ahogándose en el charco “que ni siquiera lamerían los perros”

14 Cfr. mi análisis sobre las temporalidades históricas puestas en juego en esta novela, en: “*¡Bernabé, Bernabé!*”, de Tomás de Mattos. Crisis y revisión de la identidad uruguaya”, *Orbis Tertius*, Año 1, No. 2/3, La Plata, 1996.

15 Foucault, Michel, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en: *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979, p. 7-29.

16 En mi trabajo “Memoria y olvido en la narrativa histórica de la posdictadura uruguaya” me extiendo sobre este problema, en: *Orbis Tertius*, No. 5, año 1998, La Plata, pp. 83-100.

17 Cfr. los análisis sobre estos imaginarios en, por ejemplo: “Introducción” de F. Devoto a *Identidad uruguaya ¿mito, crisis o afirmación?*, op. cit.; o *De mitos y memorias políticas*, de Carina Perelli y Juan Rial, Montevideo, EBO, 1986.

18 Teresa Porzecanski, “Uruguay a fines del siglo XX: mitologías de ausencia y de presencia”, en: *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, op. cit., pp. 49-61.

19 A lo largo de estos últimos diez años se organizaron en Uruguay varios congresos y coloquios sobre el problema de la identidad, cuyos trabajos se han publicado en compilaciones, como por ejemplo: *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*, ed. H. Achugar (1991); *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, comp. H. Achugar y G. Caetano, (1992); *Mundo, región, aldea. Identidades, políticas culturales e integración regional*, comp. H. Achugar y G. Caetano, (1994). A esta lista, y sin intención de agotarla, se pueden añadir otros textos que como la perspectiva que desde el psicoanálisis dan Maren y Marcelo Viñar en *Fracturas de memoria. Crónica para una memoria por venir*, o los ensayos de H. Achugar, en especial aquellos contenidos en *La balsa de la Medusa* (1992), evalúan algunos de los efectos de la dictadura sobre los imaginarios de la comunidad uruguaya.

20 Achugar, Hugo, *La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 1992, p. 27.