

## Memoria y olvido en la narrativa histórica de la posdictadura uruguaya<sup>1</sup>

por Teresa Basile  
(Universidad Nacional de La Plata)

### RESUMEN

En este artículo analizo, en un corpus de novelas históricas publicadas a partir de la apertura democrática en Uruguay, el problema de la memoria y del olvido. Ambos temas son abordados teniendo en cuenta el contexto político y social que rodea a estas novelas, y en cuyo interior cobran relevancia los debates suscitados a partir de los “usos” que el gobierno de la dictadura hizo de la historia del pasado así como las medidas emanadas del gobierno democrático tendientes a implementar una política del olvido en torno a lo ocurrido durante la dictadura. El corpus de ficciones históricas aquí elegido pone en escena estos debates y da sus propias respuestas a los mecanismos de apropiación de la memoria y a la lógica del olvido implementados por los diferentes poderes.

### Los modos de la memoria

¿A qué nos referimos cuando hablamos de memoria y su correlato, el olvido? ¿Cómo podemos ceñir el perfil que aquí nos interesa de estos conceptos que son objeto de múltiples estudios en estos años? Desde el psicoanálisis, la antropología, la historiografía, los estudios culturales crece el interés por auscultar las nuevas relaciones que el individuo y las sociedades establecen con su pasado. El clima finisecular, posmoderno para algunos, nos habla de una nueva relación de las sociedades con su pasado, del debilitamiento de las teleologías de la historia, celebra o no los posibles fines mientras el arte hace su propio festín con la guardarropea del pasado.

Casi como un signo de los fines de siglo y milenio, de las múltiples caídas, la reconstrucción histórica de la memoria emerge ante su debilitamiento como lazo social en estas edades posnacionales; la disciplina historiográfica corona la pérdida del sentido de la historia en el fin de la “novela nacional”. Esta es una de las hipótesis que recorre *Les lieux de mémoire*<sup>2</sup> de Pierre Nora. La historia como experiencia ya no es capaz de articular el pasado con el futuro en una continuidad de la nación. La memoria, desacralizada, se vuelve resto que ya no se habita y la historia se ocupa no de celebrar la nación sino de estudiar sus celebraciones. Este giro provoca una multiplicación de las memorias que forman el patrimonio, una pluralidad donde antes se palpaba el predominio de una memoria nacional; una distancia que permite encarar su estudio pero donde también es posible que se cuele una mirada crítica.

Si ahora colocamos el problema de la memoria y del olvido en el contexto de la posdictadura del cono sur, para analizar su significado en algunas novelas históricas uruguayas, no podemos dejarnos seducir por las ideas de Pierre Nora, o no del todo. El problema de la memoria no se origina en el interior de los debates de la historiografía en un intento por describir los nuevos modos de la temporalidad social, por el contrario su importancia emana de la experiencia de la última dictadura y sus herencias en la democracia. Ceñir y recortar sus significados implica, en primera instancia, reconocer la *dimensión política* enraizada en los usos que el gobierno de la dictadura y luego el Estado democrático hicieron de la memoria y del olvido.

La memoria colectiva tiene su propia lógica, sus tiempos de construcción y consolidación, sus amnesias y transformaciones, es propiedad de una comunidad, es

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación titulado *La novela histórica de la posdictadura en Uruguay (1985-1995)* en el marco de una beca de perfeccionamiento otorgada por la Universidad Nacional de La Plata.

<sup>2</sup> Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, 1993.

“espontánea” sostiene Pierre Nora. Pero en el contexto de la dictadura y posdictadura, la memoria y el olvido no son operaciones de la comunidad sino imposiciones del Estado, se “decretan”. El gobierno dictatorial<sup>3</sup> desplegó toda una estrategia simbólica para apropiarse de la memoria. Se apoyó en una serie de tópicos nacionalistas que hicieron del término “oriental” la síntesis de su defensa patriótica. Bordaberry decretó en 1975 el “Año de la Orientalidad” conmemorando el Sesquicentenario del desembarco en la Agraciada, repatrió los restos de Latorre y envió a construir el mausoleo de Artigas. La escena pública se saturó de memorias como un modo de reinstalar los lazos, previamente abolidos, de la comunidad y como un medio de legitimación del gobierno. Por el contrario, el olvido fue la consigna del gobierno democrático. Una serie de eventos fue pautando una voluntad de olvido sobre lo ocurrido durante la dictadura, en especial 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. Posteriormente una campaña opositora propuso someter esa ley a un plebiscito popular para su anulación, pero el referéndum llevado a cabo en abril de 1989, votó por una mayoría del 54% la aprobación de dicha ley. Una de las consignas que respaldó la ley asociaba el proceso de redemocratización con la pacificación social y el olvido. El propio presidente Sanguinetti acuñó la metáfora de “los ojos en la nuca” para condenar como retrógrada toda vuelta al pasado que procurase indagar las violaciones de los derechos humanos cometidas por los sectores militares y policiales.

De este modo conviene hablar de los “usos”<sup>4</sup> de la memoria y el olvido; ambos están atravesados por una fuerte carga política, resultan una operación emanada del Estado e impuesta por decreto a la sociedad. Este es el fondo sobre el cual debemos colocar los valores que ambos términos adquieren en las novelas históricas. Si el Estado dictatorial desplegó una parafernalia patriótica y el gobierno democrático institucionalizó el olvido como una medida necesaria para recomponer el cuerpo social, una serie de textos discuten estas ecuaciones y ofrecen otras respuestas al complejo problema de articular la democracia con la memoria y la justicia.

### ***Una cinta ancha de bayeta colorada: la memoria de los muertos y las cifras de la economía latorrista***

El desmantelamiento de las políticas del olvido, la relectura de las memorias de la violencia implementada por el Estado a lo largo de su corta vida independiente, aparecen como las posibles vías para reflexionar sobre las fracturas de la identidad ocasionadas por la última dictadura. Al tiempo que los gobiernos implementaban en la clandestinidad su sistema represivo, legitimaban sus proyectos en los discursos del progreso, la modernización y la civilización. Deconstruir la duplicidad de esta memoria oficial y narrar las contramemorias silenciadas constituyen, en varias de las novelas históricas de la posdictadura uruguaya, motivos centrales.

La experiencia de la dictadura requirió no sólo de la reconstrucción de la memoria inmediata, su aliento fue mucho mayor e indagó en el pasado aquellas memorias que fueron olvidadas o silenciadas, las memorias no oficiales, las de los vencidos, aquellas que ahora permiten reflexionar o explicar la emergencia de la violencia estatal iniciada con el golpe de Estado. Esta memoria de largo alcance dibuja un arco temporal que se inicia con el origen de la nación uruguaya en las luchas de la independencia y atraviesa la completa historia uruguaya, deteniéndose con preferencia en aquellos períodos en los cuales la violencia estatal se hizo presente. Construye una nueva cartografía de la historia pautada por los golpes, las dictaduras y las violencias implementadas por el Estado; sustituye los próceres nacionales por los nuevos agentes de las políticas de la barbarie: los dictadores y sus esbirros. Elabora un nuevo tipo de entramado narrativo, lee a contrapelo la épica nacional sobre la independencia y el progreso del Estado moderno instaurando un discurso en clave trágica o policial.

¿Cuáles son las operaciones que estas novelas llevan a cabo sobre la memoria? En el interior de estas ficciones el problema de la memoria se articula con el relato de la historia del siglo

<sup>3</sup> Cfr. Cosse, I. y Markarian, V., 1975: *Año de la Orientalidad*, Trilce, Montevideo, 1996.

<sup>4</sup> Cfr. AAVV, *Usos del olvido*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.

XIX. Surgen nuevas operaciones sobre la memoria en los intentos por recuperar *memorias ausentes* como la de los indios charrúas, relatos olvidados por una nación que se quiso homogénea. La novela *¡Bernabé, Bernabé!*<sup>5</sup> de Tomás de Mattos recupera esta memoria, recoge los pocos documentos que conservan la palabra de los indígenas, representa un intento por saldar una deuda con el pasado. En general todas estas novelas apuntan a conformar *contramemorias*, aquellas que configuran una historia signada por la violencia y que contradicen una historia oficial basada en el relato épico de la independencia o en el del progreso y la modernidad. En el caso de *Una cinta ancha de bayeta colorada*<sup>6</sup> de Hugo Berbejillo se puede hablar, además, de una *memoria anónima*, la de la economía y finanzas que manejó secretamente los hilos de la historia.

Ya no se trata de configurar una memoria que se pretenda unívoca sino de exponer una pluralidad de memorias que evidencie tanto las diversidades que constituyen una sociedad que se sabe heterogénea como las contradicciones y conflictos entre las diferentes versiones del pasado.

El problema de la memoria requiere una revisión de la historia que asuma el otro costado de la versión oficial. El Goyo Jeta en *Una cinta ancha de bayeta colorada* de H. Berbejillo, reúne las prácticas del degüello, las traiciones, la política urdida en el secreto de los pactos. Pero Berbejillo va aun más lejos en su crítica a la historia oficial, le da, digamos, otra vuelta de tuerca y descubre detrás de toda historia, aún de la del Goyo Jeta, aquella urdida por los sectores económico-financieros, una memoria anónima. Cuestiona tanto el operar de los sectores político-militares como el de los grupos económico-financieros.

Esta novela desarrolla un relato armado a partir de voces de muertos. La memoria pertenece a los muertos, es un mandato que los impulsa a regresar para recibir una respuesta. 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. El relato se desarrolla en un instante, el de la muerte, mientras afuera se reitera, al comienzo y al final, la misma escena: el dependiente de la casa de confituras Langenus está cerrando el comercio y el propietario de la droguería Riepphof despide a una mujer. La muerte devuelve la identidad oculta al Goyo Jeta. 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. Previa 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, prelude de los múltiples cuerpos que se levantarán de la tierra para ocupar un lugar en la historia: la cabeza que no logran enterrar de Crispulo 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

<sup>5</sup> Tomás de Mattos, *¡Bernabé, Bernabé!*, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1º edición de 1988.

<sup>6</sup> Hugo Berbejillo, *Una cinta ancha de bayeta colorada. Desandanzas del Goyo Jeta*, Montevideo, Proyección, 1993.

de la justicia; 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 Crispulo 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 dé 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.

Pero, en esta novela se apunta además a la memoria urdida por los sectores económico financieros, una memoria anónima. En el presente del relato, bajo el gobierno del coronel Latorre, la historia es el resultado de la agencia del poder comercial en momentos en que se sientan las bases del Estado moderno. La clausura del poder de los caudillos convierte al pasado de Gregorio Suárez en un “museo”.

La historia, más que de pactos entre caudillos y militares, resulta obra, agencia de los intereses económicos. Aquellos sólo resultan personeros de los capitales de la alta burguesía montevideana y, en última instancia de los intereses ingleses, triunfantes con el gobierno de Latorre. Esta es, para Salamanca, la verdadera historia que queda oculta en los textos, los intereses del dinero obran en el anonimato histórico, al margen de los colores de las divisas o guiando la política con hilos invisibles; mientras los eventos, sucesos, batallas, fechas memorables, nombres con los que se narra la historia emergen en la superficie de los textos históricos ocultando sus reales agentes.

La dictadura de los setenta implementó no sólo un sistema de represión, su plan fue más vasto y tuvo alcances económicos. Por momentos el interés de la justicia sobre los militares y la policía, desvió la atención de las posibles acusaciones sobre el sector económico. En este sentido dice León Rozitchner: “se juzgó a un puñado de militares culpables del terror de Estado, pero no se incluyó en el juicio a los otros poderes responsables: el económico, el político, el religioso, el de los medios de comunicación”.<sup>7</sup>

### ***El príncipe de la muerte: la imposibilidad del olvido.***

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, criticarlas 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 se convierte, 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

---

<sup>7</sup> Cita tomada de F. Reati, “Introducción”, en: *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, comp. de A. Bergero y F. Reati, Rosario, Beatriz Viterbo Ed., 1997.

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, instituía 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.

El texto narra la imposibilidad de la desmemoria en la historia personal de Montenegro. Los sucesos y peripecias por los que atraviesa el protagonista se ordenan en tres grandes capítulos, tres momentos claves en su vida, tres intentos por deshacerse de los recuerdos y tres fracasos ante el olvido.

“El mal de la vida”, el primer capítulo, retrotrae la historia de Montenegro a sus antepasados, cuenta la vida de sus padres, sitúa su origen en una genealogía. En su madre 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: “Sofía... 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 correveidiles de Dietrichstein y del cruel asesinato de una baronesa en la propia catedral de San Esteban, fantaseaba Sofía, 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 tornaba a sí misma para crear enfermedades tan nobles como repugnantes. (p. 25).

En esta cita podemos leer una de las metáforas que subyace en la novela: la imbricación entre secreto y locura. Si las políticas urdidas en el secreto terminan por enfermar a la sociedad, en la recuperación y escritura de las memorias reside un poder terapéutico. La palabra “mal” se reitera en los tres títulos de los capítulos y alcanza toda su densidad significativa en lo “mal-dito” (sic); las aventuras sangrientas de Montenegro vinculan nuevamente los males con el secreto. La curación del mal no se lleva a cabo en el interior de la novela,<sup>8</sup> se realiza o intenta realizarse con la escritura del texto, con la narración (lo dicho) de las historias sórdidas que los gobiernos ocultaban en la figura de Montenegro (el mal).

De un modo general, esta metáfora se advierte en varios textos y gestos de un vasto sector de los intelectuales de la posdictadura, abocados a la tarea de auscultar la historia, de revisar los imaginarios sociales, de reflexionar en torno a los valores de la democracia. La experiencia de la violencia del Estado provocó un repliegue hacia el interior de la identidad uruguaya en la necesidad de encontrar sus causas para poder superar los conflictos. Una estructura binaria de superficie y profundidad, de lo consciente y lo inconsciente, de lo dicho y lo no dicho resulta una de las modalidades en que se puede explicar la emergencia de lo inesperado —la violencia estatal— en una sociedad orgullosa de respetar los valores de la democracia. De allí surge la imagen de la nación como una psique social enferma y cuya recuperación requiere sacar a la superficie lo soterrado. La figura de lo “siniestro” procura capturar el mismo sentimiento de extrañeza frente a lo desconocido que se revela en lo familiar.

El pasado truculento se oculta en el medallón que Montenegro conserva y para deshacerse de su identidad lo arroja a las aguas del mar y parte 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 de un pasado que puede acercarlo a su propia identidad.

Desde ahora el protagonista intenta construir su destino a partir del rechazo de la pertenencia a sus antepasados y de la ruptura de todo rastro de la memoria: “Le tenía miedo a la

---

<sup>8</sup> En el texto la locura se desplaza y va a ser la amante de Montenegro, la Trini, quien absorbe ciertos rasgos de locura.

memoria. Le huía como a la peste (...) le dolían 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).

En el segundo capítulo, “El mal del amor”, el fracaso de su romance con Inés de Alarcón sirve como motivo para procurar nuevamente el olvido. La escena final se cierra con las llamas del incendio que Montenegro ordenó a la finca de su amante: “aunque no hubiera más rastro, acaso, que su propia y desgraciada memoria vagando por los corredores, oculta en los dormitorios, acechante tras las puertas, desgranándose en los jardines su memoria del amor; entonces el fuego terminaría de una vez y para siempre con esa memoria que vagaba, que se escondía, que acechaba, que sin consuelo se desgranaba hora tras hora y día tras día” (pp. 277-278).

En “El mal de la muerte”, el capítulo final, Montenegro regresa al Río de La Plata y se pone al servicio de Sarmiento y Mitre, como matón a sueldo. Aquí la historia secreta es la que se construye desde el poder como el otro lado del discurso civilizatorio.

Toda la serie de aventuras de Montenegro se desarrolla 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. Sus decisiones lo acercan cada vez más a la lógica de esta historia oculta, lógica cuya dimensión más significativa y contradictoria consiste en construir una memoria y desear borrarla. Sin embargo, cada nueva muerte congrega a las anteriores, construye la memoria; luego de la agonía del esclavo Juan Bermúdez, Montenegro “volvió a sentir la mirada del negro en el último momento, la mirada arrancada por el impacto de bala, la mirada hundida en las aguas turbulentas del río, viejas sombras llegaban, sombras de otro tiempo, otras aguas, parpadeó Montenegro, sintió una punzante aguja en su estómago, viejas sombras que regresaban desde otras profundidades, se pasó la mano por el rostro todavía incrédulo de que esas memorias volvieran, alguien le había dicho alguna vez que los muertos resultaban mucho más difíciles de olvidar que los vivos” (p. 207).

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. La intriga que el texto propone en clave policial no reside en las peripecias de las aventuras sino en la tensión entre el silencio y la palabra. Esta tensión se articula en dos tramas diferentes, por un lado, tanto Montenegro como el oficial Peduzzi intentan resolver el enigma que rodea la frase del medallón utilizando la tortura como método de interrogación, como modo de develar el secreto. En ambos casos fallan y el asesinato cierra el enigma. En cambio, en el momento de su muerte, de un modo borgeano, Montenegro recupera aquello que en vida procuró ocultar, recobra su verdadera identidad y devela el tejido de su vida y de 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. De la memoria personal a una identidad colectiva es el pasaje final que se observa cuando 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). En ese tiempo que se abre hacia el futuro el texto apunta hacia la experiencia de la última dictadura.

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 patria, lo llevan a constituirse en un hombre sin señas identificadoras.<sup>9</sup> 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. La novela invita a la sociedad uruguaya a reasumir esta identidad.

El texto reflexiona sobre la necesidad de reconstruir 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 intenta 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).

Reflexionando en torno a la última dictadura, Alicia Migdal se formula la siguiente pregunta: “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?”<sup>10</sup> En estas palabras se condensa aquella imagen de lo “siniestro”, lo larval que reconocíamos como síntesis del actual sentimiento frente a lo ocurrido. El texto de Butazzoni parece responder apuntando 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, retomando una de las palabras de la novela, de volver a decir lo “mal-dito”. Recuperar esa otra historia permite inscribir a la última dictadura en lo conocido, en lo ocurrido.

### ***¡Bernabé, Bernabé! o la memoria ausente***

Esta novela abre diversas perspectivas en torno a la memoria. Al tiempo que recupera una *memoria ausente* que ha quedado soterrada en los anales de la historia nacional, la de los charrúas, edifica una *contramemoria* que discute los fundamentos del discurso modernizador —que reclamaban la desaparición de estos grupos de indígenas para la pacificación y construcción de la nación. Reescribe, además, los orígenes épicos del período independentista en clave trágica. El texto se propone reconstruir la memoria de los vencidos, de las víctimas del genocidio llevado a cabo en los orígenes mismos del Estado-Nación uruguayo. Esta memoria de la alteridad pone en crisis aquellos imaginarios que hacían de la sociedad uruguaya una comunidad homogénea y orgullosa de

---

<sup>9</sup> El protagonista arriba al Río de La Plata como un hombre sin identidad, “porque él había regresado de la nada y era un hombre sin rostro”. Amparado por los gobiernos funda su propio poder como “Príncipe de la muerte”, gobierna sobre la “ciudad invisible, poblada de huesos y de muertos sin memoria...que acechaba detrás de la amable urbe que a todos complacía”. En un encuentro (imaginario?) con Lucas Aguirre, éste le dice: “Tú no tienes nombre”, “Tú no has vuelto”. En el momento de su muerte “era un hombre sin patria el que allí moría, un príncipe sin historia el que había logrado construir su propio reino fuera del alcance de los hombres para albergar en él a todo lo negado y lo prohibido” (p. 424).

<sup>10</sup> Alicia Migdal en *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, comp. H. Achugar y G. Caetano, Montevideo, Ed. Trilce, 1992, p. 26.

sus ideales civilizatorios. Apunta a restituir una identidad que, al tiempo que reconozca en el origen de su vida independiente un acto de violencia, permita percibir los posibles rasgos heterogéneos que conforman la sociedad uruguaya.

*¡Bernabé, Bernabé!* de Tomás de Mattos coloca el problema de la memoria y de la identidad comunitaria en los inicios mismos del Uruguay, indaga el origen. Pero lo hace de un modo oblicuo, sesgado. La novela ocupa dos tramos temporales en la vida de Bernabé, de 1811 a 1826 y de 1831 a 1832, momentos claves de la independencia uruguaya que el texto escatima, sucesos privilegiados por la narrativa de Acevedo Díaz para escribir la épica nacional. Por el contrario la novela elige contar el exterminio de los charrúas, selecciona de este lapso un suceso trágico de la historia, construye otro origen, el de las prácticas más violentas de los sectores dirigentes político-militares. Allí donde se construía una épica nacional, el texto narra una tragedia. Relata los inicios nacionales recuperando el punto de vista de los indígenas y señalando una memoria que es necesario rescatar.

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).

La novela se ocupa de narrar no sólo los acontecimientos del exterminio de los charrúas, además describe sus costumbres y su idiosincrasia, sus sufrimientos y respuestas frente al ataque. Y procura hacerlo desde la voz, desde la oralidad de algunos de sus miembros, restituyendo el punto de vista de los charrúas. Para ello el autor —y en la novela Josefina— se valió de los pocos documentos que consignan las opiniones de los charrúas: la “Memoria” de Manuel de Lavalleja y el relato del exterminio de los indígenas que hace Antonio Díaz (h) en su obra *Historia política y militar de las Repúblicas del Plata*. En la economía de la novela se oponen claramente las siguientes ecuaciones: historia escrita = historia de los vencedores = historia oficial a historia oral = historia de los vencidos = versión no oficial.<sup>11</sup>

Teresa Porzecanski<sup>12</sup> describe ciertas tendencias —dominantes en la década de 1980— que reinstalaron el tema de la “indianidad” y la “africanidad”, generalmente ignorados en la conformación de la identidad uruguaya y que ahora “alientan una intencionalidad más dirigida que antes a habilitar un espacio indio y protagónico en la(s) nueva(s) versión(es) de la historia nacional”. Estos aportes constituyen para la autora “mitologías de ausencia” en tanto son “construcciones ficcionales tendientes a hacer notar un lugar vacío dentro de la elaboración de una identidad incompleta y no exenta de culpa” y revelan “la imperiosa necesidad de reconstruir una identidad mestiza para el país” que lo acerque al resto de los países de América Latina. Se trataría, en definitiva, de una “reivindicación de Uruguay como país pluriétnico y plurirreligioso” que fragmenta el concepto unitario de una identidad nacional homogénea. Esta focalización en la cuestión indígena en *¡Bernabé, Bernabé!* implica una revisión del imaginario batllista, orgulloso de la “inexistencia” de una cultura indígena que lo asemejaba a los países europeos.

### **Relatos y emblemas**

El entramado narrativo y la presencia de emblemas constituyen partes esenciales en la construcción de memorias. De un modo breve me gustaría apuntar algunas notas sobre esta dimensión de la memoria en las novelas aquí analizadas.

“Del pasado sólo se transmiten los episodios que se juzgan ejemplares o edificantes”

---

<sup>11</sup> Cfr. mi trabajo “¡Bernabé, Bernabé!, de Tomás de Mattos. Crisis y revisión de la identidad uruguaya”, en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, Año I, Nros. 2/3, 1996, La Plata, p. 185-210. Allí me extiendo más ampliamente sobre este y otros temas.

<sup>12</sup> Cfr. “Uruguay a fines del siglo XX: mitologías de ausencia y de presencia”, en: *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, op. cit. p. 49-61.

dice Yerushalmi,<sup>13</sup> y en esta idea podemos encontrar uno de los principios estructurantes del ciclo de novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz. Escritas entre las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, estas novelas se vuelven hacia las luchas de la independencia para edificar una tradición nacional en momentos en que el Estado uruguayo requería consolidarse.<sup>14</sup> “Yo quiero encontrar en los misterios del pasado una virtud que hoy no encuentro, y que sea fulgura entre las ruinas de la historia como un astro que alumbra el sendero al porvenir”,<sup>15</sup> sostiene Acevedo Díaz y este principio recorre sus novelas. A partir de una trama épica logra enaltecer las luchas de la independencia y la idea de “sacrificio” recubre a aquellos caídos en batalla con un halo heroico. Una serie de iconos —cuyo eje es la bandera como síntesis del sentimiento nacional por sobre las divisas partidistas—, la detención en fechas y batallas memorables, la figura de la gran familia como condensación de la patria van conformando una tradición nacional. Por momentos, todo elemento parece contribuir a construir la memoria ejemplar de la nación oriental: el pericón, las fiestas populares, las descripciones de la naturaleza con sus frutos particulares, la vestimenta, el caballo.<sup>16</sup>

Las novelas históricas de la posdictadura se sitúan en las antípodas del tono épico de Acevedo Díaz. En *¡Bernabé, Bernabé!* el protagonista sigue los avatares propios del héroe de la tragedia griega: en la batalla de Sarandí alcanza el punto máximo de su heroicidad que implica, al mismo tiempo, una desmesura de los valores militares, prefiguración de su posterior caída. En su lucha contra los charrúas, guiado por el designio del exterminio total en su feroz persecución al resto de los indígenas, se despliegan los tópicos de la hybris, la desmesura, la ceguera que desembocan en el final reconocimiento —anagnórisis— de su identidad en el charco de sangre de su muerte. De este modo lee a contrapelo la etapa de las luchas de la independencia, eligiendo narrar, en el origen de la nación uruguaya, el genocidio de los charrúas.

La elección de este entramado trágico es doblemente significativa, no sólo porque señala un “fratricidio” en los orígenes de la historia uruguaya, sino además porque se opone a un discurso épico, intenta deconstruir los supuestos de la épica. Josefina lo señala: “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 falso editor completa la idea convirtiendo al héroe homérico en un héroe de Sófocles: “yo optaría por convocar el espíritu más compasivo de Sófocles” (p. 25). Como vemos en esta cita, la elección de una matriz trágica —Sófocles— se hace a partir del rechazo de la épica —Homero—, de este modo la novela se enuncia deliberadamente en contra de una épica (la de Acevedo Díaz, podemos suponer) que ocultaba con su ejemplaridad, el exterminio de los charrúas.

Otras novelas desacralizan la épica nacional eligiendo entramados narrativos que, como la tragedia, el testimonio, el género policial, la autobiografía, el epistolario, resultan más apropiados a tal fin.

El género policial, en el cual el crimen y el asesinato forman parte de su legalidad interna, resulta el entramado ideal para reflexionar sobre el terrorismo de Estado. *El Archivo de Soto*,<sup>17</sup> 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

---

<sup>13</sup> “Reflexiones sobre el olvido”, en AAVV, *Usos del olvido*, Op. cit. p. 22.

<sup>14</sup> Sus novelas históricas nos remiten al período que va de 1808 a 1838, y abarcan los momentos previos a la independencia, los primeros levantamientos de la campaña del año 1811 en la lucha por la independencia y la victoria artiguista en Las Piedras (*Ismael*); la dominación portuguesa y brasilera que convirtió a la Banda Oriental en Estado Cisplatino (*Nativa*); el desembarco de los Treinta y Tres Orientales y sus victoria de Rincón y Sarandí contra las tropas brasileñas (*Grito de Gloria*) y las guerras civiles entre Rivera y Oribe durante la presidencia de éste último (*Lanza y Sable*).

<sup>15</sup> “El desterrado”, en: *Revista Uruguaya*, Nº 3, p. 97.

<sup>16</sup> Análisis de un modo más detallado estos aspectos en: Teresa Basile, “Un proyecto nacional en la narrativa histórica de Eduardo Acevedo Díaz”, *Revista chilena de Literatura*, Nº 51, noviembre de 1997, Universidad de Chile, pp. 39-58.

<sup>17</sup> Mercedes Rein, *El archivo de Soto*, Montevideo, Ed. Trilce, 1993.

asesinato de su hijo Carlos a manos de los comandantes Santos, Tajés y Várela, 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.

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.

En otra dimensión el crimen sustituye a las batallas, los sicarios a los héroes anónimos, los asesinatos a los sacrificios, las luchas fratricidas y partidarias a la conciliación nacional. Los “lugares de la memoria” dejan de ser precipitados químicamente puros, se vuelven ambiguos, duales y con ello señalan toda estrategia homogeneizadora inserta en los emblemas nacionales. La posdictadura se ocupa de distorsionar la pureza de su memoria, de quebrar el sentido monolítico de sus monumentos. La deconstrucción de los iconos oficiales de la nación emerge constantemente en las novelas de la posdictadura, guiada por el afán de dismantelar las versiones oficiales de la historia.

El relato desde la perspectiva de Montenegro, el punto de vista del criminal resulta el mejor ángulo para develar los secretos de la historia oficial en *El príncipe...* Montenegro se queja: “Ay de la Historia escrita con mayúsculas como quieren estos cagatintas, pensaba el cuchillero (...) Ay de la Historia en el mármol esculpida, reflexionaba Montenegro (...) Ay de la Historia contada por los vencedores (...) ay de la Historia no contada por los historiadores.” (p. 344-347).

En términos similares, Salamanca le explicita al General Gregorio Suárez la índole de su biografía que se aleja de las versiones de la Historia con mayúsculas, “Nada de monumentos ni de óleos”.

*Una cinta ancha...* contiene varias alusiones a símbolos o monumentos nacionales desde una perspectiva crítica. En ciertas ocasiones Parodi reitera los sucesos acaecidos al Goyo Jeta, en clave paródica. Mientras unos hacen la guerra sangrienta; los otros, su fortuna usufructuando de la situación. A modo de ejemplo: se prepara la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay y Parodi —¿parodia de la guerra?— recién nombrado proveedor del Ejército, confecciona trajes y carpas de campaña: “Guerra, dicen, Parodi, ahora. Y entonces Parodi hace entrar un pequeño ejército de costureras señoritas” (p. 124). Mientras Gregorio Suárez no logra enterrar a su madre y procura vengar su muerte causada por los blancos, Parodi monta un espectáculo para el entierro fraudulento de su madre: “Que iba a enterrar Parodi, si apenas conoció a su madre y dejó de verla de niño y de tan poca edad como para acordarse...Pero sé que en ese cajón no iba madre de nadie: iba Juana Guzmán, india de las bocas del Cufre, tenida por bruja de las de agriar la leche en la misma ubre de las vacas” (p. 72).

Los íconos que representan la nación, los lugares que guardan la memoria colectiva, los trofeos y monumentos, resultan puros simulacros, símbolos vaciados por una historia que los contradice. La Patria se recubre con los rasgos femeninos de una doncella para recibir diversas violaciones. Parodi, según cuenta su esposa, “desflora” a su patria apropiándose fraudulentamente de tierras fiscales —“qué habrá que Parodi no haga, no viole, no adúltere ni desmerezca: la Patria niña, desflorada” (p. 172). El brutal Doroteo Meireles, el Pardo, al servicio del Goyo Jeta, viola literalmente a la hija de Baz. Gregorio Suárez imagina su acceso a la Presidencia a través de la posesión sexual de una joven que se desvanece y “al salir me mostraba las nalgas grandes y generosas” (p. 222). En síntesis, “La pobre patria víctima de militares y mercachifles que se aprovechan hasta la náusea y quién la defiende” (p. 174).

La estatua de la Plaza Cagancha esconde su verdadero significado —una victoria colorada— bajo un símbolo nacional que borra las implicancias partidistas bajo la apariencia de una unidad inexistente:

Se inauguró ayer...una estatua en plena Plaza Cagancha. La misma, a cargo del escultor José Livi, representó al principio la Victoria de la Cruzada Florista, con una espada romana en la mano, y el pie hollando la cabeza de un monstruo abatido. En virtud de limar asperezas políticas —es el caso recordar que hay ministros blancos en el gobierno colorado—, se la modificó para que representara la Libertad, con la Constitución en el brazo. Fue fundida a partir de dos cañones de bronce y costó siete mil doscientos pesos (p. 101)

Se trata de una apropiación de la historia por parte del poder que pone al descubierto los mecanismos oficiales de construcción de la memoria insertos en sus monumentos. Por contraste los verdaderos trofeos de guerra, no públicos sino privados, secretos, están guardados en un mueble con llave del Goyo Jeta: la cabeza seca de Basilio Mora, el bastón de Bernardo Berro y la barba del General Leandro Gómez. El bajorrelieve de este mismo mueble descubre la lógica dual, la ambigüedad que rodea la interpretación de un símbolo, de una alegoría:

las figuras de tres demonios: La Guerra, el Hambre y el Odio, o bien de un monstruo con tres cabezas...avanzando sobre la ciudad...pero antes de que se precipiten sobre ella, aparece una figura...que los detiene con una mano levantada en un gesto de exigir un “atrás” enérgico y decidido...los maliciosos sugieren que el personaje representa al Parlamentario, al Diputado, y que en realidad no los rechaza a los demonios de la guerra sino que les sugiere un compás de espera hasta que las gentes de la ciudad olviden los últimos desmanes por ello cometidos (pp. 103-104)

El entierro de Venancio Flores, de otro modo, también pone en cuestión la unidad nacional,

separando simbólicamente el cuerpo de la cabeza:

Y en algún momento resolvieron que así fuera, y así fue, y así quedó en silencio, y fue dispuesto que la mayor parte del General fuera en secreto y al oscuro y para siempre, en cajón común: el hombre Flores con sus heridas y traiciones...; y casi un mes después, su cabeza, en cajón de lujo, presidencial, la cabeza de las estampas y las litografías, la que quedaría en la historia... (p. 213)

### **A modo de conclusión final**

Frente a un Estado que resuelve, en democracia, promulgar el olvido a partir de la Ley de Caducidad de la Pretensión punitiva del Estado, ratificada, por una sociedad temerosa, con el referéndum; estas novelas apuestan a los valores de la memoria. Acometen la tarea de recuperar las memorias ausentes, ocultas, silenciadas, las memorias anónimas, las contramemorias que subyacen bajo los discursos oficiales, las memorias de la vida privada, las de los vencidos, las de las víctimas, las memorias escritas y las orales, las de los muertos. La memoria se convierte en un campo de batalla que enfrenta diversas versiones, un espacio de debate en el que ingresan múltiples memorias, metáfora de una nación que se quiere plural.

En contraposición a una dictadura que anuló la posibilidad del disenso y condenó al otro, la memoria se abre hacia la alteridad. Frente al régimen militar que “trató lo diferente como algo que se debía condenar o excluir”,<sup>18</sup> la posdictadura inició una indagación que apuntaba a señalar los rasgos de heterogeneidad presentes en la sociedad uruguaya. Y también, ante una dictadura que se apropió de los símbolos de la memoria colectiva y desplegó toda una trama de celebraciones y monumentos, estas novelas desarticulan los mecanismos de los “usos” de la memoria por parte del poder.

Desenterrar las memorias “mal-ditas” del pasado revela un gesto de revisión de la propia identidad, una voluntad por reconocer los antecedentes de la última dictadura, por hallar el origen que explique la práctica de la violencia como una experiencia conocida, por elaborar un pasado en el cual ahora se reconocen las huellas en aquellos eventos que, como larvas, habían incubado un sistema represivo. Cuestiona los imaginarios que hacían del Uruguay uno de los países más democráticos de América Latina para invitar a “conocernos mejor” como dice Butazzoni. Las memorias del pasado se constituyen en un lugar propicio para el aprendizaje, para corregir “las enseñanzas mal aprendidas” (Butazzoni)

Volver a narrar las historias de la violencia inscriptas en el pasado, describir sus lugares, sus agentes y prácticas puede resultar un modo de conjurar los propios demonios, una vía para comenzar a hacer justicia con las deudas antiguas, una forma de colocar en la memoria del pasado la utopía del presente (Benjamin).

---

<sup>18</sup> Dice Marcelo Vinar: “Una de las secuelas del tiempo totalitario de la dictadura y sus procedimientos de exclusión ha sido la de aumentar la dificultad del tratamiento de las diferencias al destruir las pautas de discriminación y generar confusiones que cancerizan los procedimientos democráticos. El régimen militar trató lo diferente como algo que se debía condenar y excluir y no sólo como crueldad ostensible”, en: *Identidad uruguaya ¿mito, crisis o afirmación?*, op. cit. p. 43.