

Paradojas de lo eterno: el infierno y la historia en la literatura uruguaya

Charles Ricciardi
Instituto de Profesores “Artigas”
Educación Secundaria

*Discrepo con aquellos que creen
que hay una sola eternidad...*
Fernando Cabrera (“La casa de al lado”)

“La eternidad y un día”
(Theo Angelopoulos)

Asomarse al abismo del concepto de eternidad supone algo de náusea. Y sin embargo, ahuyentándola, he querido abrir mi intervención invocando a dos figuras tutelares que parecen jugar con él. Cabrera, al multiplicarla y Angelopoulos, al agregarle un solo día disuelven la idea misma de la eternidad al colocarla a escala humana. En verdad, la eternidad es inconcebible. Podría aplicársele lo que Borges (1974, p. 254) escribió sobre el Infinito en “Discusión”, de 1932: “un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros: no hablo del Mal, cuyo limitado imperio es la ética: hablo del infinito”. También la eternidad corrompe y desrealiza. En ese mismo texto, cuenta Borges que pensó alguna vez en escribir una Historia del infinito y Ana María Barrenechea en un estudio ya clásico (1967, p.23), razona que “habría sido como el paralelo de su *Historia de la eternidad*”, publicada en 1936. Es de este texto, cuyo título contiene una sutil ironía, del que en realidad habría que partir, porque, mucho antes que Cabrera, ya Borges (1974, p. 354 y ss) habla allí de eternidades en plural: “Ninguna de las eternidades que planearon los hombres es una agregación mecánica del pasado, del presente y del porvenir. Es una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos”. Dicho de otra manera: es todo el tiempo junto. Es un imposible: “un arquetipo que los comprende a todos y los exalta: la eternidad, cuya despedazada copia es el tiempo”.

En su inabarcabilidad implica una abstracción tan enorme que raya con la obscenidad: decir “todo el tiempo” es casi no decir nada. No es posible dividir la eternidad (despedazarla) ni, paradójicamente, concebirla en términos temporales. Ni siquiera el propio Dante pudo dar una idea rigurosa de la eternidad: en la célebre inscripción de la puerta del Infierno del canto III, le hace decir a la puerta y, metonímicamente, a todo el Infierno: “Dinanzi a me non fur cose create, se non eterne/ e io eterna duro” (Alighieri, 1973, p.31). Lo eterno no tiene comienzo ni fin: luego, si el Infierno fue creado tuvo un comienzo y no puede aceptarse que dure eternamente (“io eterna

duro”).

Pero además de ese rasgo de intemporalidad, la eternidad aparece en nuestra concepción – proveniente de los arquetipos platónicos primero, como enseña Borges, y del nominalismo de la edad Media luego- como necesariamente inmóvil, igual a sí misma, sustraída al paso del tiempo: es lo definitivo, lo que no tiene cambios. Y, en ese sentido, es opuesto a lo histórico, pues lo que define a la Historia es exactamente lo opuesto: el devenir, el cambio permanente. De modo que el punto de partida teórico de este trabajo es que, en principio, Historia y Eternidad son ideas opuestas, incapaces de coexistir. De allí lo irónico del texto de Borges: hacer una historia de la eternidad es aniquilarla.

La paradoja estriba en que, pese a lo que dice la teoría, en la práctica, y ya desde el propio texto de Dante, lo eterno es pretexto para hablar de la Historia: la Historia de Florencia y la Historia de Europa ; la batalla de Montaperti , la vida de Julio César o Justiniano.

De modo que no debe extrañarnos que el Infierno como metáfora, en algunos de los textos que voy a estudiar a continuación, quede imbricado de modo inextricable con el tema de la Historia. Casi podríamos decir que, desde Dante y aún desde antes lo eterno ha servido de pretexto para reflexionar sobre nuestro devenir y sobre las exigencias de la Historia.ⁱ

Del Cristianismo medieval también heredamos sobre todo la idea de la separación entre el bien y el mal con su lógica prepotente de premios y castigos. La experiencia infernal debe ser intolerable. De donde surge otra idea vertebradora de este y seguramente de otros trabajos que poblarán este congreso: toda experiencia infernal sueña siempre con “riveder le stelle” , con una salida hacia la luz.

Mi exposición va a centrarse primero en dos novelas que yo creo que merecen colocarse dentro de la resbaladiza categoría de “novela histórica” y que, no obstante, deliberadamente trabajan intertextualmente con “La divina comedia” asociando el Infierno con la Historia uruguaya que nos hemos acostumbrado a denominar reciente, aunque ya no lo sea tanto: “La piel del otro” de Hugo Fontana,(2001) y “El color que el infierno me escondiera “ de Carlos Martínez Moreno (1981). Sobre el final, haré unas reflexiones sobre “Regreso al Aqueronte”(1981), un cuento de Héctor Galmés que, en otro tono, aborda también la paradoja de la historia y la eternidad. En la terminología de Gerard Genette (1989), los tres serían hipertextos provenientes del hipotexto “Commedia”, de Dante. Aunque, en verdad, no puede descartarse que estemos en uno de los casos de borde que el propio Genette intuye, pues la “Commedia” de hecho hace olvidar a todos sus posibles hipotextos.ⁱⁱ

La novela de Fontana es la más reciente. Un sugestivo paratexto sirve como subtítulo; “La novela de Héctor Amodio Pérez”, y adelanta que se centra en el controvertido personaje y en su papel en la desarticulación del MLN en 1972. Ese subtítulo contiene una fundamental ambigüedad. La palabra novela enfatiza la condición ficticia de un texto que, sin embargo quiere tener la apariencia del relato histórico y, a veces, la respiración y la inmediatez de lo periodístico. Por otra parte el “de”, sugiere una autoría imposible y negada por la propia estructuración del texto: la intención parece ser diluir al autor y aún al narrador, disolviéndolo en una pluralidad de voces que oscilan entre la noticia de índole periodística hasta los testimonios de integrantes de la organización que no aparecen identificados y que pudieran ser apócrifos. A eso se le unen fragmentos donde el propio Amodio habla o piensa en primera persona y es sólo en estos momentos en que cree entreverse la mano inocultable del autor. La obra se abre con una cita que funge como declaración de propósitos: “Hablan personajes anónimos y desconocidos: una voz colectiva. Las declaraciones anónimas y contradictorias se combinan y adquieren un nuevo carácter: de las narraciones surge la historia. Así ha sido transmitida la historia desde los tiempos más antiguos: como leyenda, epopeya o novela colectiva” (Fontana, 2012, p. 5)ⁱⁱⁱ

No hace falta aclarar que el texto resultante dista mucho de la epopeya y de la leyenda. Yo creo que la imagen que le cuadra mejor es la de un collage: aunque se numeran ocho capítulos, todos están compuestos de la misma forma : textos breves, separados por espacios en blanco y con negritas al comienzo del párrafo indican los sucesivos cambios de voz; a veces hay un paratexto: una fecha, un titular de un diario; a veces sólo las primeras palabras de quien habla, que jamás se identifica: “Cuando cae el local de planimetría, cuando cae Amodio, veo la señal de alarma” (Fontana 2012 p. 205) “¿Qué recuerdos tengo de Alicia Rey Morales? La recuerdo oscura, oscura físicamente. Le decían la Negra... “ (p. 155)” Pero las voces no se limitan a ser las de los personajes o las de la prensa. Fontana intercala – de nuevo sin aclaración ni cita precisa- pasajes enteros de “El color que el infierno me escondiera”, de Carlos Martínez Moreno, así como del evangelio, en especial los pasajes relativos a la negación de Pedro y a la traición de Judas. Y, por cierto, pasajes íntegros de los cantos finales del Infierno de la “Commedia”, bajo el significativo título (capítulo 6) de “El círculo de hielo”. De esta forma ciertamente audaz -asombra la extensión de las citas y la ausencia de fuentes- la novela de Fontana y no de Amodio va construyendo la imagen de la traición de Amodio sin nombrarla nunca explícitamente y ese es probablemente su mérito mayor: que bajo la apariencia de un collage de voces contradictorias de otros y bajo una – también aparente- neutralidad, se sugiere una interpretación de la historia. La voz del autor parece arrinconada en una

nota final donde se enumeran –aquí sí - las variadas fuentes utilizadas y se aclara deliberadamente la opción por el anonimato de las voces “por mi expresa decisión”(p. 335). No quiero dejar de hablar aquí de la ambigüedad del título, que es simbólico y parece absolver al traidor sugiriendo la dificultad de ponerse en el lugar del otro.

Como en extraños espejos, la vida y la historia imitan al arte: cuando reapareció Amodio en 2013, el ministro de Defensa Nacional citó a Dante y mostró ser un agudo lector. Dijo: “los traidores están muertos; ya lo dijo Dante”. Releo los últimos cantos del Infierno. Habla Dante con Fray Alberigo: “¿Ya estás muerto? Y repuso: “Como esté mi cuerpo allá arriba en el mundo, no lo sé. Tal privilegio tiene esta Tolomea que muchas veces las almas caen en ella antes de que Atropos mueva los dedos...” El desprecio de Dante – habitualmente indulgente con tantos pecadores- es tal, que no le abre los ojos como había prometido “e cortesia fu lui esser villano” (Alighieri, 1973, p.185. Infierno XXXIII). Los traidores están muertos. Y no hay espacio para ninguna reivindicación. Es lealtad (con la Justicia que se entiende suprema) ser desleal.

La novela de Martínez Moreno es una obra mayor: ha sido sumamente reconocida por investigadores de diferentes países^{iv} y, entre nosotros, Rosario Peyrou y el propio Hugo Fontana la tienen en altísima estima: Fontana (1992, p.1055) escribe: “*El color que el infierno me escondiera* no es sólo la mejor novela sobre los sucesos políticos ocurridos en Uruguay desde mediados de los '60 hasta fines de los '70 sino la mejor novela de toda la generación del '45 y, claro está, de la producción de CMM.” Peyrou por su parte dice(1994): “ *El color que el infierno me escondiera*, hasta ahora la más lúcida y valiente reflexión que se ha hecho sobre la historia reciente del país.” Y sin embargo, no parece que haya tenido entre nosotros la lectura que merece.

Retomando el encuadre teórico de Genette (1989) , “El color...” es una “transposición”, término con el cual se designa una transformación seria de su hipotexto. Dice Genette: “ La transposición, por el contrario, puede investirse en obras de vastas dimensiones, como *Fausto* o *Ulysse*, cuya amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual, y esta productividad misma está ligada a la diversidad de los procedimientos transformacionales que emplea.” (p. 262) (En rigor, “La piel del otro” también es una transposición, pero mientras, como veremos, Martínez Moreno extrae concentraciones semánticas y polisemias poéticas muy importantes, la novela de Fontana permanece a un nivel de intertextualidad más simple o menos sugerente)

Es un texto ceñido, exigente y, sobre todo, nada maniqueo. Se organiza como una suma de pequeños relatos (veintidós en total), que pueden leerse como relatos independientes (de hecho dos

de ellos reaparecen en “Animal de palabras”, de 1987, edición póstuma de los cuentos del autor) -aunque en verdad hay tres series numeradas (“La ópera de los cuatro mendigos”, “El asesor” y “Caragua”)- y en el que son esenciales las voces narrativas, como pasa también en su novela previa, “Tierra en la boca” de 1974. Esto da una primera cuenta, por otra parte, de la exigencia y el afán de innovación en el trabajo formal del texto. El título -al que volveré en seguida- es un verso del canto I del Purgatorio de “La divina Comedia” y cada uno de los veintidós capítulos va precedido de un epígrafe en italiano con citas de Dante, por lo que la transtextualidad es aquí más constante y estructural que en la novela de Fontana^v. La novela es de 1981 y se escribió en el exilio mexicano. No hay lugar aquí para estudiar cómo se concilia esto con lo que el propio Martínez Moreno (1978) escribió años antes en Barcelona sobre la capacidad de creación del escritor exiliado, pero sería interesante hacerlo. Martínez Moreno no escamotea nada, por escabroso o incómodo que sea y creo que ese es un aspecto destacado de su solvencia como novela histórica; a eso me refería cuando adelanté que no hay en ella ningún maniqueísmo: allí aparecen el secuestro y ejecución de Dan Mitrione, la muerte de Pascasio Báez, los cautiverios de Pereyra Reverbel y Pellegrini Giampietro; el asesinato de Trabal y los fusilados de Soca; la desaparición de julio Castro y el asesinato de los guardias del general Gravina; la explosión del Bowling de Carrasco y la casa de torturas en Punta Gorda. La intención es presentar el Infierno como un poliedro de enésimas caras. Identifiqué la forma de la novela de Fontana con un collage. En el caso de “El color...” creo que la imagen que mejor le cuadra es la de un mosaico, y que la colocación de las diversas piezas van dando esa imagen de Infierno que el autor a la distancia percibe en esos años duros.

Es probablemente esa distancia la que pauta el título elegido, que está tomado, como queda dicho, del Purgatorio: “El color que el Infierno me escondiera” sugiere en el fondo que el Infierno quedó atrás y eso permite cierta ecuanimidad desprovista de la pasión del presente. En suma, se puede atender al diseño del dibujo porque la vida se ha filtrado y hay otra luz, otros colores que ya no son los del Infierno. La convicción de “riveder le stelle” permite ver las cosas de otra forma. El crítico Richard Young (1989) parece haberlo notado con sagacidad: “La imagen es muy apropiada aplicada a la novela. A través del título y el epígrafe elegido, el autor implica que, del mismo modo que Dante, él ya ha experimentado el infierno. Pero en tanto Dante ha abandonado el Infierno y ha contado su experiencia allí, el autor de la novela ha emergido de un lugar similar, pero todavía no ha contado su experiencia. El título/ epígrafe se convierte en una muy sugestiva imagen de la condición del escritor exiliado” Las piezas se van armando con noble artesanía y de pronto un capítulo nos trae un trazo de otro que creíamos clausurado (la mención de Petrarca en el discurso

del dottore Gaetano retomada por Marcos, p. ej.) para que el dibujo vaya cobrando sentido y arte. Porque allí radica el otro elemento clave: la novela recrea y a su modo denuncia el horror infernal de la violencia en espiral; la novela muestra la tortura y la desaparición, pero no renuncia jamás a cierto lirismo, tanto más difícil cuanto más duro es lo narrado. Hay una buscada elaboración de la emoción estética. Elijo como ejemplo el capítulo llamado “Nino”. En este caso la voz es la del banquero italiano secuestrado que ya había aparecido antes en dos oportunidades evocando ahora su liberación y el miedo que lo embargaba al bajar de un auto en la rambla del Buceo donde sus captores habían acordado liberarlo. No tiene miedo de sus captores, no: teme que la policía lo mate para endilgar el crimen a los tupamaros. El alivio es la llegada de quienes lo reciben. Martínez Moreno (1984, p. 202 y sig.) le hace decir al banquero: “no olvidaré ese rostro noble y aquilino que vi entre todos el primero(...) No comulgaba en absoluto con mis ideas: nos juntamos por encima de tal abismo y me sentí seguro paradójicamente porque él estuviese allí”. La narración evita dar la identidad del personaje para que el desenlace tenga el efecto deseado. “Pasaron los años: estaba yo aquí en mi país, en mayo del 76. Desde aquí lo supe secuestrado, desde aquí lo supe muerto, abandonado su cadáver, junto a otros, en el maletero de un automóvil, en un barrio de Buenos Aires”. Cuando el lector cae en la cuenta de que se trata de Zelmar Michelini – que no se menciona-, la emoción se desata apoyada en las similitudes y contrastes: dos secuestros, dos autos, dos mundos violentos: un muerto y un liberado; una derecha despiadada y una guerrilla humana. A esta altura – y a este respecto- se hace necesario agregar un par de cosas. Igual que Dante, Martínez Moreno es capaz de sobreponer lo humano a sus ideas: condena pero comprende. No otra cosa es lo que admiramos en esa galería de personajes dantescos y tratamos de mostrar en el texto de Dante: quizás Ugolino y Francesca merezcan el infierno desde un punto de vista moral o religioso: no en tanto seres humanos. Eso es lo que puede unir a Nino y a Michelini; lo que puede mostrar el lado humano de Pereyra Reverbel frente a Marenales. Sobre esta base se tensa el conflicto encarnado en Marcos sobre la muerte de Pascasio Báez, que es uno de los puntos más altos de la novela : Habla Marcos con un compañero más “duro”: “Pero, ¿y si de veras es un peón? ¿y si de veras es inocente? – Mala suerte: estas cosas pasan. No vamos a arriesgarlo todo por la compasión... ¿En qué clase de guerra estamos? Este tipo es dos ojos y una lengua” Marcos reflexiona mientras lo vigila en la noche: “Decimos siempre estar haciéndolo por gente como esa, por bruta que sea; decimos estar haciéndolo ahora por ellos, ése es el sentido del Tatú. Y a la primera dificultad ¿se nos hará tan claro que todo eso es pura retórica? (Martínez moreno, 1984, p. 139- 140)

Así las sucesivas voces^{vi} se hacen decisivas en ese mosaico que esquivo la fácil oposición

entre el bien y el mal, que va dibujando sin concesiones fáciles ni contemplaciones, pero poéticamente, el horror. He hablado hasta ahora de episodios bien conocidos de nuestra historia reciente. Pero en el libro de CCM no son menos importantes las voces anónimas y de algún modo heroicas de seres que aparecen como víctimas de diversas formas del Infierno: la voz del preso que, con la libertad firmada, es obligado a presenciar maniatado la violación de su mujer; la voz de militares degradados por el régimen que esperan encapuchados su fusilamiento que no se produce; la de una niña que con cuatro años comprende que debe callar. Y también están los ejemplos antiheroicos: los que cantan en la tortura, los que deciden producir mártires asesinando a cuatro guardias (“cuatro humildes nombres casi anónimos con sabor a norte”(...))“en un feroz golpe de estupidez y desesperación” el 18 de mayo del 72 (Martínez Moreno 1984, pág. 186-187). Otro elemento que yo considero de particular relevancia en la presentación de las historias es que, mientras los protagonistas que podrían ser anónimos son puntualmente nombrados con nombres y apellidos, con sus humildes nombres (los fusilados de soca, Pascasio Báez, los cuatro guardias casi anónimos, los pequeños seres que pueblan el último capítulo: Pucurull, Salerno, Aurelio Ron, sobre cuyos huesos habrá que construir la ciudad, según los versos de Dante que se tornan proféticos) los personajes de peso, digamos, histórico, no son mencionados nunca por su nombre completo: son a lo sumo “Ulyses”, “il dottore Gaetano” o “Nino” o bien son aludidos metonímicamente: Dan Mitrone es siempre “El asesor”; Bordaberry es siempre “El Beato”; Michelini se identifica por otros datos. Creo que la intención ha sido precisamente llevar al primer plano a quienes los libros de Historia olvidan; rescatar a quienes realmente hacen la historia.

Nada de esto – es imprescindible que quede dicho- esquivada la toma de partido. CCM no es precisamente un indiferente y esto finalmente también lo conecta con Dante. El autor no se coloca nunca en posición neutral. Las voces no implican la prescindencia del narrador: en el final de “El asesor II” y luego de un diálogo entre Mitrone y sus captores, el narrador toma la palabra, divide verticalmente la página y escribe “Praderas, niños que juegan al cricket, césped verde y mullido en el distante verano de Richmond. ¿Cabría un gordo así, no disonará un profesional jubilado del horror en semejante paisaje?” (p. 71)

Finalmente hay que decir unas palabras sobre la enorme riqueza en cuanto a sugerencia y concentración semántica que suponen los epígrafes de cada capítulo con diferentes versos del infierno y el purgatorio, en italiano. El epígrafe se resignifica permanentemente en función de la acción de la novela y sugiere lecturas insospechadas, de modo que, si se me permite, el texto de CMM enaltece y multiplica la vigencia de la “Commedia”. Sólo un ejemplo: “El asesor III” va

precedido de “Io fei giubetto a me delle mia case”, enigmático final del canto XIII del Infierno. Referido a un suicida, es casi descriptivo. Referido al asesor Dan Mitrione, esa horca se carga de resonancias simbólicas, y se lee como el corolario de alguien que buscó esa muerte: ser un “profesional del horror” – y si hubiera espacio habría que recrear aquí alguna de las páginas memorables donde el asesor dicta cátedra torturando a unos mendigos- tuvo para el personaje un costo altísimo.”Hice un cadalso donde era mi casa. Sí, él lo hizo y luego montó a él; todos lo hicimos”(Martínez Moreno, 1984, p.85). La voz del personaje de Dante se superpone a la de Mitrione y amplía su alcance. Señala culpas, pero a la vez sugiere una dimensión colectiva, al desplazar la voz del personaje a un plural que nos incluye e incomoda.

La vida imita al arte: la novela de CCM, con su constante apelación a “la guerra” tanto por parte de militares como de tupamaros, avala o parece dar argumentos a favor de la controvertida “teoría de los dos demonios”. No es menor para el propósito de esta ponencia que se haya impuesto esa metáfora “infernál” para, una vez más, crear una herramienta de interpretación de la Historia^{vii}

El caso del cuento de Galmés es muy diferente, y quizá pudiera considerarse dentro del “régimen lúdico” de Genette.. Pero en “Regreso al Aqueronte”, no hay citas. Los personajes aparecen deliberadamente innominados: son el poeta y la Amada. El autor se las ingenia para que un lector con la necesaria capacidad hipertextual reconozca a Dante: “reparaba verso a verso su geografía rimada del *otro mundo*, el que él había imaginado y tuvo por cierto durante la vida terrena” (Galmés, 1981, p.76), incluye referencias veladas a la Edad Media, hace que el poeta crea ver el nombre de la Amada en el barco para después corregir y asegurar que el barco se llama “Bellatrix”. Aunque la voz hace foco en el poeta, la desesperación se adivina, pudorosa, en ese hombre que enfrenta un trasmundo tan contemporáneo, un infierno más parecido al de Sartre que al de Dante: un infierno sutil, aparentemente inofensivo. Una multitud gigantesca que no está separada por criterios morales, una llanura interminable e idéntica y una miopía que impide reconocer rostros y emociones en el encuentro. No hay tortura, no hay dolor, no hay justicia, no hay orden. Pero el cuento no se dedica a mostrar el tamaño de la estafa: “Descendió sin prisa para confundirse con la humanidad pretérita, y anduvo y anduvo sin que en su corazón se disipara totalmente la esperanza de encontrar a la Amada” (Galmés, 1981, p. 76) cosa que ha hecho infructuosamente sin cesar, como vamos a saberlo más adelante, durante más de seiscientos años, llamándola sin encontrarla. Camina, sin rumbo, porque “era lo mismo que quedarse inmóvil” y, por la intensificación de la cantidad de almas que cruza, comprende que está volviendo al punto de partida, al Aqueronte. Allí aparece, bonachona, bienhumorada, inteligente, la referencia a la

Historia: al llegar a la orilla el poeta ve los restos de dos barcas, incluyendo la que lo trajo a él. Se pregunta desconcertado qué es lo que ocurre; cómo se desplazan las almas, cuando ve emerger “la otra barca” que, tenía “casco de metal” y cuya vela “no era de tela sino de humo”. El barquero ya no empuña un remo sino “una rueda vertical”. Es desopilante: a través de la mirada extrañada del poeta de la Edad Media, Galmés propone una eternidad en la que también el tiempo pasa y cuyo transcurso se traduce en avances tecnológicos que duplican los del más acá. De esa forma, también, va familiarizando a Dante con el absurdo no solo de la vela de humo, sino de la guerra a escala mundial – otra vez la Historia: los cuerpos mutilados que se arraciman para cruzar el Aqueronte son los de la primera Guerra Mundial. Es 1916. El desenlace es de la más alta poesía y sugerencia: el poeta permanece con el barquero y quiere saber -una vez más- sobre su amada. El barquero lo complace y relata incansablemente cómo y con quién cruzó la Amada. Pero el poeta pide al barquero que suprima a sus acompañantes y le hable solo de la Amada. La vuelta de tuerca está allí: el barquero –explica- no puede olvidar a nadie en su relato porque sería como extirparlo de la Historia – sí: la Historia y la memoria, otra vez, y qué carácter profético adquiere esta asimilación en un texto de 1981- y los olvidados volverían a aparecer en la orilla, reclamando su lugar y deberá transportarlos de nuevo. “Entonces, barquero, no la menciones a ella. Olvídala”. Y casi enseguida “Cuéntame, barquero”(p. 78-79). A alguien podrá parecerle que todo esto no es más que fuegos de artificio; una humorada ingeniosa y sin pretensiones. Yo creo que no es así. Creo que Galmés, bajo esta superficie diáfana y del humor, transforma radicalmente a su hipotexto para devolverlo a la más profunda verdad humana. Transforma la noción misma de Infierno y Paraíso y nos sugiere una lectura de la “Commedia” que acaso sea más verdadera que la que se empeñan en ofrecer tantos exégetas. Galmés sugiere que, incluso para Dante, y pese a toda la arquitectura moral, artística y religiosa de la “Commedia”, el único paraíso verdadero está en este mundo; que Infierno y Paraíso pueden ser la misma cosa. Que la salvación del alma no es más que una excusa. Que todo consiste nada más que en volver a encontrar a Beatriz. Quizá porque, para volver a Borges (1978, p. 365) “el estilo del deseo es la eternidad”. Finalmente, el único Paraíso que cuenta, la única razón de ser, es volver a ver a la Amada, es vivir lo que quedó pendiente. Tal vez sea eso, en el fondo, nada más y nada menos que eso, “riveder le stelle”, volver a ver las estrellas.

Bibliografía citada

- Alighieri, Dante (1973) *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos
- Barrenechea, Ana María (1967) *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1978) *Obras completas 1923 – 1972*. Buenos Aires: Emecé
- Fontana, Hugo (1992) Carlos Martínez Moreno: testigo de cargo. En *Revista Iberoamericana*, vol LVIII. Núm 160- 161 Pittsburg. Pág 1049- 1057
- (2012) *La piel del otro*. Montevideo: Punta Obscura ediciones [Cal y Canto 2001]
- Galmés, Héctor (1981) *La noche del día menos pensado*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus
- Martínez Moreno, Carlos (1978) La muerte civil del escritor uruguayo. Persecución y destierro. En *Revista Nueva Sociedad*, n° 35, pp 68-73. México
- (1984) *El color que el infierno me escondiera*. México: Nueva imagen
- Peyrou, Rosario.(1994) Martínez Moreno: la lucidez y el coraje . en *El país cultural*,n° 221. Montevideo, 11/9/94
- Young, Richard (1989) *War is Hell: Dante in Uruguay*. En Bevan, David (ed)(1989) *Literature and war* Amsterdam: Rodopi Editions . Consultado en Google books.

ⁱ El libro de Auerbach, traducido tan tardíamente al español, lo plantea desde su título: "Dante, poeta del mundo terrenal"

ⁱⁱ "Pero ¿qué pasa con un hipertexto cuyo hipotexto se ha olvidado y que cada uno lee como un texto autónomo? Es claro que, en este caso, el estatuto de hipertexto se desvanece desde el momento en que el lector ya no tiene en mente al leer a Rabelais o a Ariosto, *les Grandes chroniques* o el *Orlando enamorado*" .Genette, Gerard.(1989) p. 246

ⁱⁱⁱ La cita se atribuye a Hans Magnus Enzenberger

^{iv} Símini, Diego. Gli ultimi e gli esecrati in *El color que el infierno me escondiera* di Carlos Martínez Moreno, entre otros.

^v Genette (1989, p. 387) agrega que "El efecto dominante, ya lo he dicho, es ahora una transformación temática que afecta a la significación misma del hipotexto: reservo para este efecto el término de transformación *semántica*" (...) "el movimiento habitual de la transposición diegética es un movimiento de translación (temporal, geográfica, social) aproximante: el hipertexto transpone la «diégesis» de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público." Es exactamente lo que pasa aquí.

^{vi} Sobre la importancia de la voz en la narrativa contemporánea, ver Tacca, Óscar (1985). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos

^{vii} Sobre la teoría de los dos demonios, cf: Demasi, Carlos: ¿Cuáles dos demonios? En *memorias.ur N° I Montevideo*, junio 2003