**Cuando lo personal finalmente es político**

**Acerca de *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Butazzoni, *Todo lo que no te pude decir* (2018) de Cristina Peri Rossi y los cambios en las representaciones literarias de mujeres víctimas del terrorismo de Estado**

***Gabriela Sosa San Martín*** (CFE/ANII)

**I**

En Uruguay, el género testimonial de tema político-carcelario a cargo de ex presos mitificó la resistencia en sus primeras formulaciones, integrándose a las «batallas por la memoria» (Allier, 2010) que se disputaban en los años ochenta. Los modelos del sesenta habían legado el binomio héroe/traidor, con los matices formulados en líneas de análisis como la de de Certau (2000) y su jerarquización de la vida cotidiana: las virtudes excepcionales se presentaban a diario y el sacrificio se volvía ejemplar. En contrapartida, encontramos la figura del «traidor», que no solo se dirige a quienes han pasado a las filas enemigas, o se han infiltrado, colaborado, delatado, asimismo a aquellos que en alguna medida no han alcanzado «el ideal requerido por el contexto social de época y las exigencias del entorno grupal. [...] el traidor es el *deudor* de una confianza o una amistad depositada en él y no correspondida» (38). En cualquiera de estos modelos, la consideración social de la heroicidad se mide a partir de la concreción en actos.

Este enfoque se trasladó en los años ochenta a la dimensión de la víctima, hacia la atención en aquellas y aquellos que habían padecido y sufrido la derrota y la violencia estatal. La propia condición heroica se discute y complejiza paulatinamente; el caso de la novela *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Butazzoni resulta pionero en su perspectiva, puesto que como literatura de «izquierda» (Traverso, 2018)[[1]](#footnote-1) no evita la autocrítica, aunque se sostenga la identificación con los vencidos de la historia y la resistencia al olvido de lo padecido durante el terrorismo de Estado.

*El tigre y la nieve* cuenta la historia de una muchacha alejada de toda exaltación heroica: su pasaje por el centro de detención y exterminio cordobés, La Perla, resulta casi fortuito, y su sobrevivencia se encuentra directamente ligada al vínculo personal que entabla con uno de sus torturadores, el capitán Ferreiro[[2]](#footnote-2). Si Julia no encarna el declive de una heroína que en el pasado se rodeó de resplandor, prestigio y carisma, sí muestra el relato de un «fracaso» que funciona como punto de fuga respecto de los claroscuros propios de la época, al relativizar los esquemas. Blixen hizo notar en el marco de la reedición de la novela de 2006 que «cada vez abulta más la sospecha de que las relaciones entre víctimas y victimarios fueron bastante más complejas de lo que en general los testimonios del período de la dictadura han permitido vislumbrar» (10). Esto supone, por ejemplo, discutir los alcances de la voluntad de traición, categoría que tiende a revisarse cuando se toma distancia de los contextos de enfrentamientos armados, o la libertad con la que una víctima podía decidir *pasarse de bando* ante una oferta de vida, situaciones que se juzgaban frecuentemente sin visualizar el estado de sometimiento de la víctima respecto del victimario, la asimetría del vínculo por efecto de los dispositivos de la represión en los cuerpos, en este caso de las detenidas.

En la vereda de enfrente a una «teoría de la derrota» que, según Traverso, ha recorrido la historia de los movimientos de izquierda, y que asume las fallas históricas sin abandonar los proyectos utópicos (2018, 81) Julia Flores encarna el fracaso: no hay en ella elaboración de una respuesta frente a la caída, lo que deviene posteriormente en su suicidio durante el exilio en Suecia. Tampoco duelo, dado que la experiencia traumática continúa viva, no como resistencia, como imposición. En ella, el cuerpo y el torbellino interior que dejó su paso por La Perla nunca pueden desligarse, a pesar de sus intentos por negar el pasado. Cuando Julia comience a exteriorizar su experiencia traumática, se produce un proceso en el cual interior y exterior se aniquilan a la par. Según Lindholm Narváez (2008) la búsqueda de Julia es la de tratar de integrar las memorias dolorosas al espacio-tiempo del exilio, propósito que según Strejilevich fracasa por no existir distancia emocional que le permita procesar lo ocurrido: Julia «no intenta analizar la metodología del terror: se centra en la vivencia de la disociación y del dolor» (2005, 117). La manera de vivenciar ese pasado se asocia con el «exceso de memoria» del que hablara Vezzetti (1996, 2) para explicar uno de los modos de perdurabilidad del pasado en sociedades que no han podido superar sus traumas colectivos. En Julia, el mecanismo de retorno actualiza la culpa una y otra vez y mina la capacidad de superación del trauma.

La reconstrucción no logra establecerse a nivel de la identidad individual, pero en cambio se apuesta con la publicación de *El tigre y la nieve* a que las repercusiones de un fracaso, que no se explica por las características individuales del personaje sino que se lee en una dimensión política, puedan transformarse en avances sociales por verdad y justicia. La muerte de Julia no tiene por qué ser un cierre sin salida si se recupera colectivamente el propósito de entablar la lucha contra las injusticias que provocaron dicha muerte, si se comienza en los años ochenta a construir un relato de la historia en clave de Derechos Humanos y como memorias en disputa.

Resulta recurrente en la novela el uso de la palabra *sobrevida* para caracterizar la existencia de la protagonista luego de su pasaje por La Perla. Reparo en la distancia entre este término, utilizado en el ambiente clínico para referirse a pacientes en estado terminal, y sobrevivencia, con el énfasis puesto en la superación del peligro luego de la cercanía de la muerte. El término elegido habla de una muerte que se provoca menos por la posibilidad de elaborar en el exilio el relato del trauma, última pieza de una maquinaria autodestructiva, que por haber sobrevivido al acto de traición del *deber ser*, la responsabilidad de no haber estado *a la altura de las circunstancias*. Para Julia, quedar viva luego de La Perla y del vínculo con Ferreiro supone llevar a cabo un proceso contra-natura, «la extraña experiencia de volver de la muerte» (Butazzoni, 1986, 17). Traición y tortura psicológica quedan ligadas en el proceso; la cárcel más poderosa de la que Julia ha quedado presa es la de su propia conciencia, por lo cual se subraya la eficacia de la tortura como método sistemático del terrorismo de Estado, con secuelas a corto, mediano y largo plazo. En La Perla el personaje se censura imaginando qué pensarán los otros detenidos cuando se enteren de su traición; instalar la desconfianza entre los presos, los recelos mutuos que impidan el desarrollo de la solidaridad y el padecimiento conjunto será parte de las estrategias de aniquilación de los condenados; habrá traidores *verdaderos* y traidores *inventados*.

Desde el comienzo se marca el contraste entre el personaje de Julia y el prototipo del militante que enfrentó y resistió los procesos dictatoriales del Cono Sur. A Julia no le interesa la política, y eso vuelve más terrible el proceso de la tortura y la cárcel, pues no existe en ella el sostén ideológico ni comunidad alguna que le otorgue sentido al sufrimiento. Es el vínculo de pareja con un muchacho llamado Gustavo, posiblemente integrado al movimiento Montonero, aunque el texto no resulta explícito en ello, lo que la vincula a la militancia, no sus ideales. Mientras Gustavo se mantiene al resguardo del miedo debido al arrojo frente al peligro que le dan sus convicciones políticas, Julia siente el miedo y el sinsentido con intensidad. La antítesis entre los dos personajes es clave para analizar la relación de Julia con las circunstancias políticas: él imparable en la acción, hasta herido y al borde de la muerte demuestra que sus convicciones ideológicas le otorgan la fortaleza suficiente para continuar la lucha y resistir, acorde a mandatos que resultaron recurrentes dentro de los movimientos armados (Longoni, 2007). Ella inoperante en el trance de situaciones límites: «Julia abrigó a Gustavo con una manta y fue a sentarse a llorar en una de las sillas del corredor« (Butazzoni, 1986, 44).

Estas características, formuladas en la primera parte de la novela, permiten construir la hipótesis de que su «traición» posterior sigue el camino de la incontinencia, del *dejarse llevar*, por encima del diagrama de un plan de acción. Longoni explica el abanico de acepciones que albergó el término en los códigos de la militancia de los años sesenta y setenta, que no solo se entendió para los casos de clara conversión al bando contrario: «traicionar empezó a ser […] abandonar la lucha, desertar, ‘quebrarse’, dejar el bando propio, aunque no fuese para colaborar con ningún oponente sino, por ejemplo, para resguardarse en el exilio» (2007, 122). La actitud de Julia contrasta con la actitud reflexiva del militante, y sugiere la alienación: ella quiere vivir por instinto, tal como lo narró Primo Levi (2012) a propósito de la animalización de los presos en el *lager*. La *traición* solo puede entenderse en este contexto a la luz del umbral teratológico al que eran sometidos presos y presas. Por el contrario, la muerte de Julia en Suecia será la de un ser humano y no la de un animal; la actitud de despedida habla de un acto premeditado, nada impulsivo: busca ver al padre, intenta recuperar con Roberto, su última pareja, uno de los momentos más positivos de la relación, aunque este no logre entender el gesto. Si el relato del trauma no logró salvarle a Julia la vida, por lo pronto le devuelve algo de lo humano que había perdido.

Si volvemos sobre los modelos de héroe de la épica de los sesenta (Gilman, 2003; Rico, 2006) destaco los parámetros desde los cuales se ha definido la ejemplaridad de la conducta porque es desde ellos que la protagonista mide y juzga su manera de proceder, porque dichos parámetros son los que permiten especular acerca de la valoración que se ha hecho en diversos contextos de la historia que cuenta *El tigre y la nieve* en términos éticos. El informe de la Comisión Argentina de DD.HH. (CADHU) elaborado en 1980 resulta tajante en su distinción entre «el heroísmo, la generosidad y la dignidad» de la «inmensa mayoría» (5) y los traidores. Ya en los años ochenta, esta novela propuso que las categorías fueran revisadas, y que las verdades de la historia reciente asumieran sus matices alejados de oposiciones fáciles. Si se retoma el propósito del género testimonial de hacer justicia, de jugar un papel en las batallas por la memoria y contraponer al discurso oficial otras voces que hasta ese momento habían sido relegadas o silenciadas, como las de quienes no sobrevivieron, la propuesta de Butazzoni no supuso sustituir acríticamente una hegemonía por otra, es decir, establecer nuevos discursos dominantes, ahora de las víctimas, en los que otra vez el núcleo central fuera, como en el discurso del poder represivo, «la autovalidación excluyente de todo disenso» (Ferro, 1998). En cambio, se busca que las complejidades de las historias se muestren en toda su magnitud: con el cuestionamiento de los alcances del concepto de víctima, con la humanización de los victimarios, tal vez más monstruosos por tal motivo.

El personaje de la doctora Beatriz, figura clave para propiciar el inicio del vínculo entre Julia y el capitán Ferreiro, intenta convencerla de que se encuentre con él a solas, afirmando que ella solo cumple la función de consejera: «Vos hacés lo que te parezca. Aquí nadie puede hacer lo que le parezca… pero vos sí» (Butazzoni, 1986, 79). Siempre se puede elegir claudicar o resistir, vivir prostituyendo el cuerpo en manos del perpetrador o morir. ¿Se puede? En el informe de la CADHU el mandato ético se reafirma con radicalidad, el mismo del cual se nutre la culpa de Julia Flores: «El único camino era resistir hasta la muerte» (1980, 16). Será el propio narrador de *El tigre y la nieve* el que tome postura respecto de esta cuestión: «Todo era bastante ridículo, ya que Ferreiro podía hacer con ella lo que quisiera» (Butazzoni, 1986, 79). Dimensionar los alcances de la tecnología del horror y la asimetría de fuerzas entre víctimas y victimarios supone asumir que la sobrevivencia de las primeras se debió a la voluntad de los segundos más que a sus propios actos.

**II**

La lectura realizada hasta el momento de *El tigre y la nieve* ha evitado introducir como categoría de análisis la condición femenina de la protagonista, puesto que es desde posteriores enfoques en clave de género que dicha lectura se vuelve problemática, puesto que aquello que muchas veces se consideró traición formó parte de las tecnologías de terror de Estado sobre el cuerpo de las detenidas (Pino, 2020)[[3]](#footnote-3). La novela no plantea que la forma de actuar de Julia Flores frente al terrorismo de Estado responda a sus características personales: la dimensión individual se mide en el marco de acciones represivas del Plan Cóndor que hicieron de la tortura un «cruento y sistemático método para arrancar información a los prisioneros (hayan estos sobrevivido o no), aterrorizar y arrasar su condición humana» (Butazzoni, 1986, 117). Pero, ¿eso implica considerar las diferencias de género en ese ejercicio del sometimiento y el terror sobre los cuerpos? El personaje femenino de Julia Flores es vulnerado y vulnerable, inconsistente en sus esquemas éticos, objeto de sujetos masculinos que toman su palabra, lo cual permite encuadrarla sin inconvenientes dentro de una mirada propia del orden patriarcal.

Entiendo que no solo esta perspectiva de análisis ha llevado a una revisión de la categoría de traición, siempre problemática cuando se la desarraiga de los contextos de enfrentamientos armados. Pero la formulo como un recorrido posible, tal vez para considerar los aportes del análisis de las estructuras de poder en los textos, así como las limitantes que podría suponer para la crítica literaria el ejercicio de un recorrido hermenéutico prefigurado por bases teóricas rígidas.

A riesgo de que las obras literarias particulares sean leídas como representaciones de procesos sociohistóricos, es decir que la refracción estética se constituya como una manera de volver inteligible tales procesos, propongo al mismo tiempo que los espacios de creación verbal se consideren formas mediante las cuales se construyen voces y posiciones que pueden subvertir los parámetros heredados, o también legitimar esas mismas «estructuras de sentimiento» (Williams, 2000) desde otras agendas reivindicatorias.

La novela de Cristina Peri Rossi, *Todo lo que no te pude decir* (2018) podría entenderse dentro de las representaciones literarias de mujeres víctimas del terrorismo de Estado como una respuesta feminista desde el siglo XXI. El epígrafe a cargo de Julia Kristeva ya proporciona una clave de lectura en esa dirección: «No hay mayor asimetría que la diferencia sexual y de género». Dentro de esta novela se cruzan diversas historias de amor, aunque es el personaje de Silvia quien adquiere en esta lectura la atención, al tratarse de una tupamara que no sucumbe bajo las fuerzas militares uruguayas de la dictadura gracias al vínculo que establece con un marino, Mauricio, a quien seduce, con quien huye y se embarca rumbo a Europa para luego abandonarlo. El posterior exilio de Silvia en España la vinculará con otros personajes: un comisario de apellido Fonseca, que contrata sus servicios sexuales y que se enamora de ella, y Laura, su verdadero amor. La historia de Silvia invita a adoptar una posición disidente respecto de los parámetros de heroicidad y traición heredados de los modelos históricos a los que el personaje pertenece, y propone en cambio que una *mujer nueva*[[4]](#footnote-4) se construya desde el amor homoerótico, una que logre romper las asimetrías y los vínculos de poder[[5]](#footnote-5).

«Una mujer intenta comprender a un hombre, un hombre quizás intente comprender a una mujer, pero el misterio persiste. [...] Estaba seducida por la diferencia, ¿comprende? Yo solo sé amar desde la diferencia, desde la asimetría» (Peri Rossi, 2018, 80). «Esa era la gran asimetría: hombre y mujer» (158). Las citas corresponden a personajes notoriamente diferentes: en el primer caso, Claudia es una mujer que intenta que su novio aprenda a quererla y a hacer el amor desde el disfrute y el respeto mutuo, aunque este termine abandonándola al enamorarse de una chimpancé que le entrega su cuerpo sin miramientos. En el segundo caso, la afirmación corresponde a Mauricio, el marino abandonado por Silvia, que décadas más tarde continúa buscándola para vengarse. El amor heterosexual y asimétrico es el que según Peri Rossi ha situado a las mujeres a lo largo de su historia en posiciones de dependencia y sometimiento. La historia de la literatura ha dejado registro de ello, y la novela recoge algunos de esos relatos, en diálogos intertextuales que resultan habituales en la escritura de la autora: el rapto de Proserpina en la antigua Grecia, la obra de Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella* (1990), en sus versiones teatral y cinematográfica, entre otras referencias.

El poder ejercido históricamente sobre las mujeres deja marcas: Silvia conserva en su tobillo el ancla tyzack que le tatuó Mauricio para que siempre lo recordara como su dueño. Peri Rossi, a través este personaje, propone establecer un quiebre con estos modelos milenarios, lo cual transforma los alcances del valor de su historia en algo que trasciende lo individual para proclamarse como acto de liberación de todas las femineidades sometidas. Ese cambio, que implica no aceptar la relación amorosa que le ofrece el comisario Fonseca, porque hubiera significado repetir las asimetrías veinte años más tarde en el exilio, se resuelve al aparecer Laura en su vida. Fonseca define el vínculo entre las dos mujeres bajo una sola palabra, *lesbianismo*; lo enfurece ser rechazado, y el término encasilla la relación amorosa dentro de los esquemas de valores que él conoce. Para Silvia, en cambio, ese vínculo homoerótico posee otros alcances:

–Me voy a vivir con una mujer que me ama, a la que amo, con la que hago muchas cosas más que el amor, y cuando hacemos el amor, Fonseca, te aseguro que ni me paga ni le cobro, y siempre nos besamos, nos acariciamos, y no hay prisa, ni relojes, dormimos abrazadas, nos reímos juntas, escuchamos música, ella cocina o yo cocino, y especialmente, Fonseca, hay ternura. Mucha ternura (99).

La declaración de este amor establece la anulación de las asimetrías y contrarresta la invasión de los cuerpos femeninos por parte de los hombres y sus deseos de posesión. Aunque Platón se menciona al pasar en la novela –«Bécquer pensaba que el amor eres tú, y Platón que el amor es quien ama, y no lo amado. En todo caso, a Laura le gustaba más esta última definición» (106)– esta teoría del amor homoerótico establece fuertes reminiscencias platónicas, en especial aquellas del *Banquete* en las que Eros nace del anhelo del individuo por una totalidad que solo se logra mediante la restauración del vínculo con el ser amado, es decir la unión con aquella otra mitad perdida. Con desafiante estilo, Peri Rossi propone reescribir la historia de la cultura patriarcal en occidente, transforma aquella predilección en boca de Aristófanes hacia el amor entre hombres en amor entre mujeres; similar gesto al de su poesía, en la cual se relee los textos bíblicos en clave de género –«Descubrir de pronto que Dios / era una diosa», expresa el poema «De aquí a la eternidad» (Peri Rossi, 2019, 78)– e interpreta la creación primera como un acto de amor lesbiano (Sosa San Martín, 2020).

En *Todo lo que no te pude decir*, Laura declara su deseo de «reparación» para con Silvia: «–Cuando te veo desnuda, en la cama, siento una enorme piedad. Imagino las veces que has sido maltratada, imagino las veces en que la brutalidad, la saña, el escarnio intentaron humillar tu cuerpo, destruirlo, y quiero repararlo» (103). En *El tigre y la nieve*, Roberto, la última pareja de Julia durante el exilio sueco y narrador de algunos tramos de la novela, también desea reparar a esa mujer rota, a la que insta a relatar su experiencia en La Perla, pero si bien el espacio de apoyo y contención que este intenta brindarle crean en la protagonista la expectativa de poder elaborar el relato del trauma, el camino no será más que el de la autodestrucción. Roberto cree que si se logra el «relato completo» (Sarlo, 2005, 67) y Julia *lo dice todo* la muchacha podrá concluir su proceso de sanación. No obstante, el deseo de ese logro y su inmediata frustración son parte de un mismo gesto, al comprobarse que el acto de testimoniar cumple esa función en tanto se acompañe de un contexto comunicativo dispuesto a elaborar las experiencias narradas con herramientas intersubjetivas, sociales, no individuales, que evidentemente Roberto y su época no logran proporcionarle a Julia, a pesar de las buenas intenciones del primero.

El uso práctico del testimonio no siempre aúna las necesidades de testimoniantes y escuchas, y aunque llega un punto en el que los dos personajes parecen encontrarse hermanados en la empatía del relato compartido –«Julia y yo nos sentíamos en un pozo de aire, un vacío en el cual empezamos a caer y caer sin encontrar la manera de recuperarnos» (Butazzoni, 1986, 85)– existen comentarios que sugieren que esa mirada representa a Roberto, voz del relato, pero no a Julia, quien transita la soledad de la experiencia intransferible y vive en un ostracismo que intenta combatir. La heterotopía quiebra la relación entre ellos, al no quedar espacio para construir una idea de futuro; el relato del trauma que se instala entre los dos posee el efecto de anular otra posibilidad de comunicación, al volverse todo otro diálogo irrelevante y anodino. El giro desde el relato utópico de los años sesenta, que miraba hacia el futuro y en el cual «[l]a memoria se ponía en juego para combatir a los verdugos del presente, no para conmemorar a las víctimas del pasado» (Traverso, 2018, 43) hacia el posterior culto al pasado y el declive de las utopías aparece en la novela rarificado, llevado a sus límites, en tanto el pasado del terror aniquila toda perspectiva de futuro de la protagonista. Roberto cree que la solución es evitar la reflexión en torno al conflicto moral que encierra la posibilidad de que Julia se catalogue como una traidora, cuando en realidad este resulta el centro del padecimiento de la muchacha.

Mientras Roberto se desprende de Julia, desbordado frente a un dolor que no puede contener, Laura y su época logran cumplir el rol de escuchas y propiciar las condiciones adecuadas de contención para el relato del trauma, y esto se propone posible, entre otras variables, porque es una mujer amando a otra mujer. «No hay amor sin relato» (Peri Rossi, 2018, 126), expresa el personaje. Anular ese espacio de construcción del relato implicaría la victoria de la impunidad, la misma que deseó Mauricio al momento de la huida y que hubiera garantizado el silencio respecto de su pasado como torturador: «Cuando estemos en Génova, mi amor, olvidaremos» (136). Pero si bien no hay amor sin relato, el relato no garantiza el triunfo del amor. El triunfo, para Peri Rossi, es el de las mujeres inseparablemente unidas:

eran dos lapas que mezclaban sus mucosidades a la noche, y al desplazarse conjuntamente dejaban una cicatriz en la roca, y esa cicatriz las adhería aún más firmemente. Y como las lapas, tenían una parte de macho y una de hembra. Pero solo las hembras sobrevivían, porque eran más fuertes. Y ellas eran hembras. Un par de hembras juntas, aliadas, cómplices, dispuestas a luchar contra el pasado, contra los miedos, la angustia, las enfermedades, la muerte (127).

«El poder es inherente a la sexualidad y no suele desvanecerse en relaciones igualitarias: hay que trabajar siempre con su existencia, su presencia, su latencia», expresa Bruña Bragado (2018, 76-77) al analizar la novela de Peri Rossi. No obstante, el saldo es que se resuelve de maneras dispares el ejercicio revolucionario de la sexualidad y el amor según se trate de relaciones hetero u homoeróticas. El capítulo titulado «No dejaría nunca de escribirte» se compone de la carta que Silvia le escribe a su amante relatándole la historia de las vejaciones de las que ha sido objeto. Sin intermediarios que denuncien por ella, le narra su experiencia de cómo resultaron violados sus derechos como mujer durante la dictadura uruguaya. El vínculo con el marino Mauricio, el plan de conquistarlo para engañarlo, se relata con la naturalidad de quien explica el precio de lo que cuesta sobrevivir para quien se sabe en situación de vulnerabilidad extrema. Es decir, desde esta óptica no existe espacio para el conflicto moral que condujo a Julia Flores al suicidio, porque Silvia es consciente de que «[m]e hubieran hecho desaparecer después de haberme torturado y violado, como a tantas, pero un oficial me eligió. [...] me presté a ello. No tenía opción» (131). Silvia toma las riendas de la situación, utiliza sus fortalezas dentro del orden patriarcal –su belleza física, su capacidad de seducción–: «No me costó mucho esfuerzo. [...] No me violó: lo seduje. Cualquier otro me habría violado, como les ocurrió a las demás» (131). Aunque los sentimientos de los dos personajes femeninos de estas novelas no difieran hacia la figura de los torturadores, pues sienten por ellos desprecio, aborrecimiento, asco, en el caso de Silvia, verdadera jugadora de las *tretas del débil*, según la expresión utilizada por Josefina Ludmer (1985), esta sabe que fingir sumisión y ser más astuta que su captor aumentará las posibilidades de salir con vida. La protagonista tampoco confía en un «oficial atractivo y maduro» que se fija en ella y le ofrece ayuda en el barco de huida rumbo a Europa. «Yo tenía mi propio plan» (136), expresa Silvia, el cual no consiste en abandonar unas manos masculinas para sujetarse a otras.

Si Julia Flores encarnaba el fracaso, en *Todo lo que no te pude decir* este se traslada a Mauricio, al que no dejaron saborear los privilegios de la impunidad. Su regreso a Montevideo, narrado en el último capítulo, implica la vivencia a diario de ese fracaso. Incluso el reloj que conserva de las épocas de esplendor militar –«Entre los oficiales se había puesto de moda, hacía muchos años (en los años de la dictadura) una marca suiza de relojes de plata» (156)– en lugar de funcionar como un símbolo de estatus se vuelve un recuerdo sombrío: el de quien intentó infructuosamente desertar, no el del brillante marino. El sueño que Mauricio le cuenta a su psicóloga, en el cual visualiza a Silvia *empoderada* –el tatuaje del ancla ha sido sustituido por la estilográfica que ella tiene en la mano, es decir el poder de la mujer que toma la palabra– provoca su deseo, pero especialmente su temor. Aunque en su sueño Mauricio perciba a un marido de Silvia que le impide avanzar hacia ella –para el personaje no puede haber más que otro hombre como obstáculo, un igual– esa presencia que se describe como una «sombra» (163) representa a Laura, aunque él no lo imagine. La mujer nueva es Silvia con su estilográfica, acompañada del amor de otra mujer. Mauricio sabe que ella se encuentra más allá de su poder, y por eso siente miedo.

¿Maneja la novela una posición maniquea respecto de la oposición masculino/femenino, equiparable, no en contenido sino en funcionalidad, a como en décadas anteriores operaron otros modelos dicotómicos, como el de heroísmo/traición? En algunos pasajes, las mujeres reaccionan con sorna frente a posturas conservadoras de los hombres; incluso a estos se los caracteriza de forma caricaturesca e irrisoria:

Los hombres temían la ternura porque siempre la juzgaban un poco ridícula, aunque no les parecía nada ridículo luchar por introducir un balón en la portería contraria vistiendo pantaloncitos cortos, dándose empujones y declarando ante la prensa deportiva: «Ha sido un buen partido, la verdad sí, mucho sacrificio, la verdad, la pelota no quería entrar, la verdad, luchamos mucho, la verdad, ehhh, ahora a prepararnos, la verdad, para la próxima». (92-93).

Aunque no se niegue la posibilidad de abrir puertas hacia nuevas masculinidades, que no obstante deberán transitar zonas oscuras, dolorosas, contradictorias para construirse –un muchacho que relativiza los alcances de la inteligencia humana al enamorarse de una mona; un comisario que entiende finalmente que «el amor tenía extraños caminos y extrañas manifestaciones y que él no era nadie para juzgarlos» (77)– la brecha que se abre en la novela entre el amor heterosexual y el lésbico se vuelve insalvable en lo que respecta a su rol en la construcción de una sociedad mejor. El personaje femenino que apuesta a un amor heterosexual desde coordenadas distintas a las establecidas por la cultura patriarcal, Claudia, sucumbe en el intento, desiste: «Basta de machos raros, solitarios, incapaces de amar» (84).

**III**

Al estudiar los textos literarios en clave de Derechos Humanos, la construcción de los objetos de estudio parecería volverse especialmente dinámica, pues conduce a articular la interpretación de las obras con las conquistas de nuevos derechos y la aparición de nuevos sujetos de derecho. Remedi plantea que «los derechos humanos no son un discurso ‘terminado’ sino uno en construcción, siempre en tensión porque es expresión de intereses, momentos y procesos sociales e históricos contradictorios» (2017, 245). Al mismo tiempo, los discursos literarios juegan un rol activo en esa edificación del «reparto de lo sensible» (Rancière, 2009). *El tigre y la nieve* y su contexto de surgimiento tendieron a invisibilizar las particularidades que tenían las mujeres como «víctimas duelables» (Forcinito, 2015) del terrorismo de Estado. El siglo XXI de *Todo lo que no te pude decir* recupera, en cambio, tal dimensión y la construye desde nuevos parámetros. Las mismas novelas que en los años ochenta y noventa se discutieron desde otras preocupaciones éticas y estéticas, sin diferenciar la cuestión del género, desde una lectura actual proponen repensar el concepto de traición, analizar las desigualdades en los mecanismos mediante los cuales el terrorismo de Estado operó en los cuerpos de hombres y mujeres.

**Bibliografía citada**

Allier Montaño, E. (2010). *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce / México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.

Blixen, C. (16/6/2006). Una novela imprescindible. *El País Cultural* (867), 10.

Bruña Bragado, María José. (2018). Violencia y ternura en la prosa carnal de Peri Rossi: *Todo lo que no te pude decir*. *Revista de la Academia Nacional de Letras* (14), 73-82.

Butazzoni, F. (1986). *El tigre y la nieve*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Comisión Argentina de DD.HH. (CADHU). (1980). Informe del campo de concentración y exterminio La Perla. *Ruinas Digitales*. Recuperado de <http://ruinasdigitales.com/revistas/ddhh/1980%20-%20Informe%20del%20Campo%20de%20Concentracion%20y%20Extermino%20La%20Perla.pdf>.

De Certau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. [Trad. Alejandro Pescador]. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Ferro, R. (1998). *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Forcinito, A. (12/2015). Una voz visible. Un acercamiento al testimonio de ex presos políticos en Uruguay. *Kamchatka* (6), 529-547.

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Kollontay, A. (2017). *El amor y la mujer nueva*. Buenos Aires: Editorial Cienflores.

Levi, P. (2012). *Trilogía de Auschwitz*. [Trad. Pilar Gómez Bedate]. Barcelona: Editorial Océano.

Lindholm Narváez, E. (2008). *«Ese terrible espero». Autorrepresentación en la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia*. Umeå: Universidad de Umeå.

Longoni, A. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Ludmer, J. (1985). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán.

Peri Rossi, C. (2018). *Todo lo que no te pude decir*. Montevideo: Casa editorial HUM.

\_\_\_\_. (2019). *Arqueología amorosa. Antología poética 1971-2018*. Montevideo: Estuario Editora.

Pino, M. Memoria, Literatura y DDHH: una relectura de autoras argentinas entre las décadas del 80 y 90 del siglo pasado. En Domínguez, N., *Historia de la literatura argentina escrita por mujeres*, Tomo IV [en prensa].

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. [Trad. s/datos]. Santiago: LOM Ediciones.

Remedi, G. (2017). Hernán Vidal y el aporte de la crítica literaria latinoamericana al proyecto de construcción y defensa de los derechos humanos. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, Vol. 28 (1), 233-248. <Recuperado de file:///C:/Users/gabir/Downloads/9666-Texto%20del%20art%C3%ADculo-32331-1-10-20170926.pdf>

Rico, Á. (2006). De héroe y traiciones en la épica sesentista. En Demasi, C. y Piazza, E., *Los héroes fundadores. Perspectivas desde el siglo XXI* (33-39). Montevideo: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Sanguinetti, N. (10/10/2018). Las asimetrías del amor. Entrevista a Cristina Peri Rossi. *La* *Diaria*, 18-19. Disponible en: <<https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2018/10/las-asimetrias-del-amor-entrevista-a-cristina-peri-rossi/>>

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Sosa San Martín, G. (3/7/2020). Una arqueología del yo. *Brecha* (1806), 17-18.

Strejilevich, N. (2005). El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90. *El Ortiba*. Recuperado de http://www.elortiba.org/old/pdf/ElArtedenoOlvidar.pdf.

Traverso, E. (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. [Trad. Horacio Pons]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vezzetti, H. (12/1996). Variaciones sobre la memoria social. *Punto de vista* (56), 1-5.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. [Trad. Pablo di Masso]. Barcelona: Editorial Península.

1. El término «izquierda» se refiere a movimientos y posiciones que tuvieron como centro de su programa el principio de la igualdad. «Su cultura es heterogénea y abierta, en cuanto incluye no solo una multitud de corrientes políticas sino también una pluralidad de tendencias intelectuales y estéticas […] cultura de izquierda como una combinación de teorías y experiencias, ideas y sentimientos, pasiones y utopías» (Traverso, 2018, 17). [↑](#footnote-ref-1)
2. En la edición de la novela publicada en 2016 quien figuraba como el capitán Ferreiro pasa a llamarse Ernesto Barreiro, nombre del jefe de interrogatorios en La Perla durante el año 1976. [↑](#footnote-ref-2)
3. Agradezco a Pino la posibilidad de leer este trabajo antes de su publicación en *Historia de la literatura argentina escrita por mujeres*, Tomo IV (2020), compilada por Nora Domínguez. El tomo en prensa ha sido coordinado por Andrea Ostrov. [↑](#footnote-ref-3)
4. El concepto de «mujer nueva» como reflexión feminista, aunque resultante de un marco histórico distante al de Peri Rossi, puede encontrarse ya en el contexto de la revolución rusa, por ejemplo en la obra de Alexandra Kollontay (2017). La categoría dialoga con la de «hombre nuevo», de amplia difusión, que adquiere en América Latina fuerte presencia como modelo humano ejemplar producto de la revolución (Gilman, 2003). [↑](#footnote-ref-4)
5. El amor «asimétrico», planteado en estos términos en la propia novela, se retoma y amplía en la entrevista a Peri Rossi realizada por Néstor Sanguinetti en 2018, «Las asimetrías del amor. Entrevista a Cristina Peri Rossi». [↑](#footnote-ref-5)