



Esta obra possui uma Licença

Submissão: 28/11/2022 | Aprovação: 11/04/2023

[Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/11401>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v17i28.11401>



Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 17 | N. 28 | Jan-Jun, 2023, pp. 187-203



## “ASÍ DE RARA ES LA VIDA”: INÉS BORTAGARAY Y LA EPOPEYA NEGATIVA DE LA DICTADURA MILITAR URUGUAYA

“ASÍ DE RARA ES LA VIDA”: INÉS BORTAGARAY AND THE NEGATIVE EPIC OF THE URUGUAYAN MILITARY DICTATORSHIP

Livia Prado MARTINS

Universidad de la República (UDELAR - Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** Este artículo se propone analizar, en el marco de los estudios sobre la segunda generación de víctimas del terrorismo de Estado, un capítulo de la obra ficcional “Cuántas aventuras nos aguardan”, de la escritora uruguaya Inés Bortagaray. Apoyándonos en las tesis sobre el cuento de Ricardo Piglia, argumentamos que el capítulo, en el cual se relata un violento juego entre dos grupos de niñas contrincantes, las “guerrilleras” vs. las “milicas”, logra plasmar y problematizar las múltiples dimensiones de la afectación social del terrorismo de Estado. Proponemos que la elección de Bortagaray por construir el relato desde la perspectiva de una niña aporta positivamente al esfuerzo de recordar la condición de víctimas directas de la dictadura de niños y adolescentes, a la vez que contribuye a contrarrestar el efecto de banalización que la reiteración de testimonios sobre episodios de tortura cometidos por el aparato dictatorial puede llegar, involuntariamente, a producir.

**Palabras-clave:** Literatura. Terrorismo de Estado. Segunda generación de víctimas.

**Abstract:** This article aims to analyze, within the framework of studies on the second-generation victims of State terrorism, a chapter of the novel “Cuántas aventuras nos aguardan,” by the Uruguayan writer Inés Bortagaray. Based on Ricardo Piglia’s “Theses on the short story,” we argue that Bortagaray’s chapter, which describes a violent game between two opposing groups of girls, the “guerrilla fighters” vs. the “military,” manages to capture and problematize the multiple dimensions of the social affectation produced by State terrorism. We hypothesize that the author’s choice to narrate the story from the perspective of a young girl contributes positively to the effort of recognizing children and adolescents as direct victims of State terrorism, while countering the trivialization effect that may be involuntarily triggered by the reiteration of testimonies of those who were tortured by the dictatorial apparatus.

**Keywords:** Literature. State terrorism. Second-generation victims.

<sup>1</sup> Magíster en Estudios Latinoamericanos. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República: Montevideo, Uruguay. E-mail: [lpradomartins@gmail.com](mailto:lpradomartins@gmail.com)

## HISTORIA VISIBLE, HISTORIA SECRETA

Un cuento siempre cuenta dos historias: es esa la primera de las doce tesis sobre el cuento formuladas por Ricardo Piglia. Es, se podría argumentar, la única tesis, que las demás desarrollan y ejemplifican. Para el escritor argentino, el cuento se caracteriza por la escisión fundamental entre un relato visible (la historia 1) y un relato secreto (la historia 2) —este último “narrado de un modo elíptico y fragmentario” (PIGLIA, 1986, p. 106). El texto que nos proponemos a analizar en esta instancia<sup>2</sup> no es, *a priori*, un cuento; tampoco se lo podría categorizar con propiedad como un capítulo del “difícilmente clasificable” libro *Cuántas aventuras nos aguardan*, de la escritora uruguaya Inés Bortagaray (Salto, 1975), que “no llega a ser ni una novela ni una colección de cuentos” (DACATO, 2018). Su estructura se aproxima, sin embargo, a la forma de un cuento, en la medida en que es un relato autocontenido, que podría ser leído y comprendido fuera del libro/mosaico del que forma parte. Particularmente, obedece a las reglas del “arte de la elipsis” descritas por Piglia: el capítulo/cuento contrabandea una segunda historia en los intersticios de la primera. La historia visible es un juego brutal entre dos grupos de niñas; la historia secreta es, en alguna medida, la propia historia de catástrofe social<sup>3</sup> que supuso la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985).

Según Piglia, el relato visible y el relato secreto no corren en paralelo, sino que los puntos de cruce entre ellos son el propio fundamento de la construcción del cuento. De manera análoga, es imposible comprender la crueldad desplegada en el juego narrado por Bortagaray sin el trasfondo de la represión militar contra el cual se desarrolla, y que se va dilucidando de a poco en las páginas del texto. La historia visible se inicia *in media res*:

Sandra yace en el suelo del patio de la casa de Rosamaría. Las baldosas de hormigón parecen derretirse bajo su cuerpo. El sol de verano es implacable. El pelo negro de Sandra zigzaguea alrededor de su rostro. Como una corona. Una venda de trapo le tapa los ojos. La boca amordazada. La remera sucia trepa por el torso y deja ver el espiral del ombligo. Le han bajado el vaquero hasta las rodillas y está de bombacha. Piolín guiña un ojo desde la bombacha de Sandra. Dos esferas hacen un bulto debajo de la tela. Meto la mano y saco dos pelotas de ping pong mugrientas. Le pusieron

<sup>2</sup> Este artículo se refiere al capítulo no numerado que se extiende de las páginas 69 a 77 del libro *Cuántas aventuras nos aguardan*, de Inés Bortagaray, publicado por Criatura Editora en 2018.

<sup>3</sup> El concepto de “catástrofe social” es relevante para nuestro análisis en la medida que da cuenta de la violencia simbólica de la pérdida de referencias resultante de situaciones-límite, como lo es la vivencia del terrorismo de Estado. Ese concepto, según Graciela Sapriza, “nos permite nominar/decodificar/los acontecimientos acaecidos durante las dictaduras de los ‘70y ‘80 del Cono Sur que con la violación sistemática a los derechos humanos arrasaron y aniquilaron los sistemas imaginarios y simbólicos que daban sentido a las instituciones sociales y a la transmisión transgeneracional”; aún de acuerdo a Sapriza, las “catástrofes sociales” aluden a “situaciones que afectan las bases de acuerdo en las que se construye sentido, identidad y acción en un contexto social dado y que activan, en consecuencia, mecanismos especiales de reconstrucción de esas instancias”. (SAPRIZA, 2015, p. 274).

unos testículos. Qué desubicadas. Sandra tiene las manos inmóviles: un repasador mojado y retorcido las ata con un nudo doble. Los tobillos están atados. (BORTAGARAY, 2018, p. 69)

Así, sin más preámbulos que una breve descripción del local y del clima, el lector es arremetido a una escena de simulación de tortura. El relato aparece encajado entre un capítulo — llamémoslo así— donde una voz adulta refleja sobre la vejez, que en nada nos prepara para lo que viene en la secuencia, y un relato sobre las peripecias alrededor de un par de alianzas. Desprevenido, el lector posiblemente solo empiece a desconfiar que el sujeto lírico súbitamente se transformó en una niña por la mención *en passant* a la bombacha con el personaje infantil Piolín, cuya aparición yuxtapuesta a los ojos vendados, la boca amordazada, las manos y tobillos atados de Sandra refuerza el carácter abyecto de la escena. La mención a las “desubicadas” sugiere la existencia de un grupo enemigo, responsable de la “rendición” de “la rehén, nuestra compañera de lucha” (BORTAGARAY 2018, p. 69), que, junto a la referencia a “nuestra trinchera” algunas líneas después, podría hacernos suponer que el juego consiste en la simulación de una escena de guerra:

Estamos en un rincón del patio, bajo un gomero, al lado de la piletta de lavar la ropa y de nuestra trinchera, el escritorio del abuelo de Rosamaría y Gabriela. Hay que atravesar todo el patio y subir una escalerita para llegar al cobertizo, la trinchera de las milicas. (BORTAGARAY 2018, p. 69)

Esa impresión, sin embargo, empieza a desdibujarse ante la mención a la “trinchera de las milicas”: si el bando enemigo es definido, por oposición, como el de “las milicas”<sup>4</sup>, eso debe significar que las del bando de la narradora no lo son. Se trata, pues, de otro tipo de enfrentamiento, pese al vocabulario bélico. La referencia a “las milicas” es, por tanto, la llave que permite empezar a entreabrir —nunca abrir del todo— la puerta de la historia secreta por detrás del violento juego de las niñas. Con estos elementos, el lector que conozca la historia reciente de Uruguay probablemente ya sospeche que el juego es en realidad una simulación de las sesiones de tortura infligidas por los agentes del terrorismo de Estado a sus presuntos enemigos. La sospecha se confirma cuando la narradora se refiere a su grupo como el de las “guerrilleras”. El lector también pronto aprende que “las milicas” son identificadas como “las grandes”, en referencia a su edad. Ya sea pretendida o no por la autora, resulta significativa la coincidencia de que sea el grupo de las “grandes” —quienes presumiblemente deberían encargarse de *cuidar* a las más chicas— el que emule la violencia que, en una inversión tétrica de su papel, el Estado uruguayo ejerció contra los ciudadanos a quienes tiene el deber constitucional de proteger.

<sup>4</sup> Término coloquial y despectivo para referirse a miembros de las fuerzas de seguridad del Estado.

## NARRAR, PESE A TODO

El filósofo francés Paul Ricoeur (1996) considera que la relación entre ficción e historia es simbiótica: una solo puede realizar todas sus potencialidades cuando toma prestados elementos de la otra. En particular, atribuye a la literatura el importante papel de registrar e individualizar situaciones de horror, como en el caso-límite del holocausto en la Segunda Guerra Mundial:

Fusionándose así con la historia, la ficción conduce a ésta a su origen común en la epopeya. Más exactamente, lo que la epopeya había hecho en la esfera de lo admirable, la leyenda de las víctimas lo hace en la de lo horrible. Esta epopeya, en cierto sentido negativa, preserva la memoria del sufrimiento, a escala de los pueblos, como la epopeya y la historia en sus comienzos habían transformado la gloria efímera de los héroes en memoria duradera. En los dos casos, la ficción se pone a servicio de lo inolvidable. Permite a la historiografía emparejarse con la memoria. De hecho, una historiografía puede no tener memoria cuando está animada por la sola curiosidad. Se cambia, entonces, en exotismo. (RICOEUR, 1996, p. 912)

Ricoeur sostiene, por tanto, que la literatura actúa como un enlace entre la historiografía y la memoria, especialmente en los casos donde esta se vea bajo la amenaza de ser extirpada de la escritura de la historia. Designa a la ficción la tarea de preservar memorias colectivas, una vez que “tal vez haya crímenes que no se deben olvidar” y “víctimas cuyo sufrimiento pide menos venganza que narrativa” (RICOEUR, 1996, p. 912). Por otra parte, su planteamiento de que “solo la voluntad de no olvidar puede hacer con que estos crímenes no vuelvan nunca más” (Ídem) se aproxima de consignas como “nunca más” y “recordar para no repetir”, características de los movimientos latinoamericanos que demandan la dilucidación de los crímenes cometidos durante los regímenes cívico-militares de la región en las décadas de 1960 a 1980. Para Ricoeur, parece no haber límites al reino de la ficción, que no solo estaría autorizada a abordar cualquier tema concerniente a lo humano, ya sea heroico o terrible, sino que tendría una especie de *deber civilizacional* de hacerlo.

Más cautelosa ante el tema se muestra la crítica literaria británica Jean Franco, quien dedica un capítulo de su libro *The Decline and Fall of the Lettered City* (2002) a la “memoria obstinada”, que opone a la narrativa oficial de la historia. El capítulo, centrado en las políticas de la memoria en las sociedades postdictatoriales, plantea la incómoda pregunta: ¿es posible convertir la tortura en materia literaria? Esa pregunta es transportada a los textos de los argentinos Juan Gelman, Luisa Valenzuela y Tununa Mercado; y de la chilena Diamela Eltit, que le proporcionan la conclusión de que la literatura permite “pensar más allá del duelo”, al ofrecer la posibilidad de “compartir la

memoria con quienes no sufrieron el trauma" (PAGNI, 2004, p. 3). El hecho de que los textos analizados por Franco aborden el tema de la tortura podría sugerir que la pregunta que anima su investigación es retórica; sin embargo, el ejercicio que hace está imbuido de lecciones, la más importante siendo, tal vez, la inadecuación del lenguaje frente a la necesidad de expresar el sufrimiento extremo. Esa insuficiencia del lenguaje, afirma Franco, es sobremanera visible en los lacónicos testimonios de las víctimas publicados por organizaciones de derechos humanos: la imposibilidad de expresar el horror en su totalidad frecuentemente resulta en que su narrativa se vuelva *algo banal* (SAPRIZA, 2005, p. 7). A ese respecto, se pregunta la historiadora uruguaya Graciela Sapriza:

Marcados por la pobreza del lenguaje que se paraliza ante el umbral del horror, los testimonios de las torturas pueden convertirse en lo opuesto a la intención de denuncia que los anima. ¿Cómo sortear la consignación banal de una anatomía recorrida por el dolor? ¿Cómo evitar el voyeurismo mercantilizado, o aún la asociación con la pornografía de un cuerpo exhibido en "la plenitud del dolor"? (SAPRIZA, 2005, p. 8)

En definitiva, aun aceptando la premisa de Ricoeur de que es deber de la ficción narrar las "epopeyas negativas" de la historia, a fin de impedir su repetición, nos debemos enfrentar al problema de cómo hacerlo sin recaer en la banalidad. Si los testimonios en primera persona de las víctimas directas de la represión y la tortura se ven recortados por la inadecuación del lenguaje para expresar lo terrible, ¿qué caminos puede tomar la literatura para plasmar y hacer recordar lo que —coincidimos con Ricoeur— debe ser recordado, sin incurrir en los indeseables efectos de banalización o incluso voyeurismo del dolor? Argumentaremos que Bortagaray cumple ambos propósitos al elegir escribir su narrativa desde la perspectiva de un grupo de víctimas directas del terrorismo de Estado normalmente olvidado: la llamada "segunda generación de víctimas"<sup>5</sup>.

## LOS HEREDEROS DE UNA GUERRA QUE NO LO FUE

Una vez terminada la última dictadura militar en Argentina (1973-1985), desde el gobierno de transición se difundió, como eje explicativo de la violencia del período anterior, la idea de que dos bandos armados —los guerrilleros, por un lado; las Fuerzas Armadas, por el otro— se habían enfrentado en una "guerra sucia", en la cual la mayoría inerte de la población se vio involucrada

<sup>5</sup> En la defición de Montealegre y Peirano, la expresión "segunda generación de víctimas directas" se refiere a "niños y adolescentes nacidos y socializados bajo el terrorismo de Estado", período que en el caso uruguayo corresponde a los años de 1968 a 1985. (MONTEALEGRE y PEIRANO, 2013, p. 42).

contra su voluntad. Llamada peyorativamente de “teoría de los demonios”, esa interpretación simplista de los hechos buscaba mitigar las demandas por la verdad respecto a los crímenes cometidos por los agentes del terrorismo de Estado y de justicia para sus víctimas. La premisa para desautorizar estas demandas es la de que ambos lados cometieron crímenes o excesos y que sería necesaria la amnistía mutua para lograr la conciliación y reconstrucción nacional.

Esa teoría ha sido duramente criticada por los movimientos de derechos humanos de los países del Cono Sur por dos razones principales. Por un lado, exenta la población en general de cualquier participación en los fenómenos conducentes al golpe de Estado y en los eventos del subsiguiente régimen cívico-militar; por otro lado, intenta presentar como equivalentes dos tipos de agresión muy distintas en naturaleza y grado, sirviendo en última instancia para justificar la represión ejercida contra ciudadanos desde el Estado. En las palabras de la socióloga argentina Elizabeth Jelin:

El gobierno de la transición construyó una interpretación basada en un escenario de fuerzas violentas en lucha (los “dos demonios”), que dejaba en el medio a quienes querían la paz y la vida democrática —una mayoría supuestamente ajena y ausente de esas luchas, que solamente sufría las consecuencias pero no era agente activo de la confrontación, y que podía en consecuencia identificarse con la expresión “por algo será”, que implícitamente llevaba a justificar los actos represivos del aparato militar. (JELIN, 2002, p. 72)

En Uruguay ha prosperado una versión local de la teoría de los dos demonios, que contrapone la acción del aparato represivo estatal a la actuación de la guerrilla tupamara. Durante la transición democrática, ha sido especialmente impulsada por el ex presidente Julio María Sanguinetti (1985-1990; 1995-2000), quien “hiló finamente la urdimbre para aplicar con éxito la teoría de los dos demonios que establecía candados para evitar una vuelta atrás de la Ley [de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado]” (BURIANO y DUTRÉNIT, 2017, p. 358). Más allá de su adopción con fines presuntamente conciliatorios en el discurso oficial uruguayo, la teoría de los dos demonios “alcanzó una difusión tal que se constituye como explicación casi axiomática” del período de excepción y “ha resultado, hasta el momento, exitosa como marco referencial para varios sectores de la población” (ALBISTUR, 2009, p. 15), impregnando, además, “los ámbitos académicos donde es muy frecuente encontrarla como marco explicativo” (DEMASI, 2003, p. 71).

En el ensayo “Pequeños demonios: Niños entre el terrorismo de Estado, la memoria y el olvido” (2009), cinco hijos de presos políticos durante la dictadura militar uruguaya hacen una valoración crítica de la buena recepción que tuvo la teoría de los demonios en el país, en oposición a la poca difusión de las explicaciones estructurales que, si bien hacen un mejor esfuerzo en dar cuenta de la realidad, difícilmente logran trascender los círculos académicos. Sostienen que la popularidad

de la teoría de los dos demonios se debe, por un lado, a su extrema simplicidad: es una explicación dicotómica de fácil asimilación, que opone el “bien” (la sociedad, las instituciones políticas, etc.) al “mal” (los militares y la guerrilla). Por otro lado, apuntan, es exitosa porque “funciona como elemento que permite eludir responsabilidades manifiestas en la explicación estructural” (ALBISTUR, 2009, p. 15):

Frente a la simplicidad de la explicación doctrinaria “de los dos demonios”, fácilmente comunicable a través de los formatos masivos de difusión, y en virtud de la utilidad política que la misma ha tenido, la mirada estructural posee además una segunda desventaja para la aceptación: distribuye responsabilidades entre múltiples actores políticos y sociales, incluidos los partidos tradicionales y la misma sociedad. La “doctrina” en cambio, responsabiliza a la guerrilla en primer lugar, y a los militares por los “excesos” al momento de contener a quienes atentaron contra las instituciones de un país que vivía en paz y democracia. (ALBISTUR *et al* 2009, 16)

Los argumentos esgrimidos para dismantelar la falsa equivalencia, propuesta por la teoría de los dos demonios, entre los actos de violencia llevados a cabo por las organizaciones guerrilleras y aquellos desplegados por el aparato estatal pueden, por un lado, referirse al *grado* de la represión ejercida desde el Estado, que abarcó una parcela de la población mucho más amplia que aquella conformada por los grupos guerrilleros<sup>6</sup>. Pueden, por otro lado, señalar que los dos tipos de agresión son distintos en su *esencia*, considerándose la condición del Estado de detentor legítimo del uso de la fuerza: la subversión (!) de las finalidades de los medios de represión en manos del poder público, que los transformó en mecanismos para torturar y matar los mismos ciudadanos que debería proteger, es una grave violación de Derecho y de derechos, contradictoria a las mismas leyes que regulan la existencia de dicho Estado.

Los autores del ensayo, todos representantes de la llamada “segunda generación” de víctimas del terrorismo de Estado, denuncian el maniqueísmo de la teoría de los demonios que, por su gran resonancia social, resulta en la prevalencia de una explicación binaria, en el imaginario colectivo, para el golpe de Estado en Uruguay y la subsiguiente dictadura. Con la intención de desafiar esa visión predominante —que consideran no solo inadecuada, sino además parte de un proyecto político de impunidad— y restituir a las explicaciones sobre el proceso cívico-militar su complejidad y sus contradicciones, ofrecen su *memoria* en tanto víctimas infantiles de la represión militar. Consideran

<sup>6</sup> El poeta argentino Juan Gelman ha declarado en una entrevista: “Lo que demuestra que la teoría de los dos demonios no funciona es el hecho de que haya habido 30 mil desaparecidos. Según un estudio del coronel Florencio García y del ejército había a lo sumo mil quinientos guerrilleros, sumando todos los grupos guerrilleros en el país. De manera que suponiendo que todos esos guerrilleros hubieran sido aniquilados por las fuerzas armadas, todavía cabe preguntar qué pasó con los 28 mil quinientos que no eran guerrilleros y que incluso no estaban a favor, sino en contra de la lucha armada como salida del problema del país”. Entrevista a Juan Gelman por Felipe Pigna. Disponible en: <https://www.elhistoriador.com.ar/juan-gelman/>

que la teoría de los dos demonios —que denominan *doctrina*— “continúa cumpliendo en la postdictadura la función que antes cumplió el terrorismo de Estado en Uruguay: excluir, separar, limitar, silenciar” y que las experiencias de niños y adolescentes silenciadas por dicha teoría deben ser recuperadas, una vez que son “la más elocuente negación de las interpretaciones binarias y maniqueas [sobre la dictadura]” (ALBISTUR, 2009, p. 11).

La reivindicación de la experiencia de estos niños y adolescentes tiene el potencial de invalidar la teoría de los dos demonios al menos de dos maneras. En primer lugar, sacando de su condición de invisibilidad a inúmeras víctimas del terrorismo de Estado que en general no aparecen en las estadísticas sobre el período ni en el imaginario social: “cuando se habla de víctimas directas del terrorismo de Estado, se piensa generalmente en personas adultas” (ALBISTUR, 2009, p. 17). De ahí la importancia de recordar que el régimen dictatorial sistemáticamente violó los derechos de estos niños y adolescentes, cuya condición de víctimas directas es negada por la teoría de los dos demonios. En segundo lugar, la existencia de estos niños que, sin haber sido “agentes activos de la confrontación”, igualmente fueron víctimas directas del terrorismo de Estado, inhabilita el uso de la expresión que, según Jelin, implícitamente justifica los actos de violencia por parte del aparato militar: uno no puede sencillamente afirmar que, si estos niños —frecuentemente bebés— fueron víctimas de la represión del Estado, “por algo será”.

Hacer irrumpir en la historia la memoria de aquellos que fueron víctimas del terrorismo de Estado en tanto niños y adolescentes se nos presenta, por todo lo anterior, como un camino posible para *desbanalizar* la violencia del período. La dictadura militar “generó efectos de subjetivación en toda la sociedad uruguaya”, efectos de pérdida de referencias y alteración del marco que rige la vida cotidiana, una vez que “el Estado cae como organizador simbólico y garante del cumplimiento de derechos” (ALBISTUR, 2009, p. 19). Dicha alteración, sentida por el tejido social como un todo, más allá de las alegaciones del tipo “no viví la dictadura”, muchas veces “sobrepasa las posibilidades de los sujetos para comprender y significar las vivencias, precipitando sentimientos de profundo dolor e incompreensión” (Ídem).

La dificultad de elaborar y procesar las vivencias violentas ha sido presumiblemente más profunda en el caso de niños y adolescentes que tuvieron miembros de la familia personalmente perseguidos por el terrorismo de Estado, quienes “debieron afrontar una experiencia para la cual ellos carecían de representaciones y que modificó radicalmente sus condiciones de existencia y la de sus familias” (ALBISTUR, 2009, p. 20). Respecto de la experiencia de estos niños —que ha sido su propia experiencia—, se preguntan los autores de *Pequeños demonios*:

¿Cuáles fueron nuestras fantasías, las de los niños? ¿Cómo jugó la imaginación y la creatividad para dar cuenta de los hechos: el allanamiento de tu casa, por las noches el temor a la repetición del secuestro, la desaparición, el exilio? ¿Cuáles fueron los mecanismos que utilizamos para sobrellevar la vida cotidiana en tales condiciones de brutalidad? ¿Podimos pasar de la pasividad y la impotencia, a ser sujetos activos frente a esas circunstancias? ¿Cómo hace el niño para transitar por aquellos sentimientos que disparan las experiencias traumáticas: el abandono, la ira, la impotencia, el miedo? (ALBISTUR, 2009, p. 20)

En el texto de Bortagaray, el procesamiento del dolor se hace transformándolo en juego. Sin la posibilidad de ser elaborado a nivel del discurso, el terror es, literalmente, *representado*: es recreado, repetido, apropiado por las niñas. Trabajando con testimonios de miembros de la segunda generación de víctimas de la dictadura uruguaya, Montealegre y Peirano observan que la “afectación social” de este grupo “se manifiesta en una amplia gama de procesos de elaboración” (MONTEALEGRE y PEIRANO, 2013, p. 57). Bortagaray parece sugerir en su texto que el escape lúdico es uno de los posibles procesos de elaboración de la afectación. Se podría desear que las niñas del cuento lleguen, con el paso de los años, a la instancia de “la reconstrucción colectiva que, desde la reelaboración y politización de lo vivido, les permit[a] situarse como agentes en las ‘batallas por la memoria’” (Ídem). En el momento del relato, sin embargo, las encontramos en la medula de los eventos, un punto en el cual “no se logra trascender la victimización, reproduciéndola, demostrando la potencia de los mecanismos de resonancia del terrorismo de Estado y sus efectos” (MONTEALEGRE y PEIRANO, 2013, p. 57). En el texto literario la pregunta “¿cómo jugó la imaginación y la creatividad para dar cuenta de los hechos: el allanamiento de tu casa, por las noches el temor a la repetición del secuestro, la desaparición, el exilio?” (ALBISTUR, 2009, p. 20) se responde con la *mise-en-scène*, en forma de juego, de estos mismos eventos traumáticos. Si bien no experimentaron en sus cuerpos la tortura que simulan en las compañeras, es concebible que las protagonistas de la historia sí hayan vivido un episodio de allanamiento como el que reproducen:

Las milicas vienen a nuestra trinchera, nos desordenan todo, tiran libros al piso y nos confiscan los bastones, los trapos, un frasquito de agua oxigenada que tenemos en el botiquín de primeros auxilios y el misal de la abuela de Rosamaría y Gabriela, nuestro manifiesto capital. (BORTAGARAY, 2018, p. 72)

En el pantanoso territorio de la elaboración “lúdica” del horror, se ofuscan las fronteras entre realidad y juego, entre la tortura y su mímica. En definitiva, son reales las huellas —físicas y psicológicas— para las protagonistas del relato:

Las grandes son sádicas en la tortura. Una vez quisieron sacarme una muela con una pinza. Después dijeron que era una broma, que solo estaban haciendo una mímica.

A mí no me pareció ninguna broma. Recuerdo el gusto a hierro en la boca, y la tierra. (...) Me quedó doliendo la boca varios días. Soñé con una muela que parecía una medusa, sus tentáculos la ataban a mi boca y mi boca era una caverna. (BORTAGARAY, 2018, p. 71)

Esa cruda demostración del conocimiento, por las niñas, de los métodos de tortura utilizados por el aparato represivo del Estado se repite en más de una ocasión:

A Rosamaría la habían amordazado y atado a una silla, con tanta fuerza que la cara le había quedado con moretones y se había rasguñado la piel de las muñecas. A Sandra le hacían siempre lo de la grasera: un trapo empapado en la grasera, frotado por la cara. Sandra vomitaba y después se desmayaba. (BORTAGARAY, 2018, p. 71)

Aunque ficcionales, las interacciones entre las protagonistas de la historia, así como entre sus familias, apuntan a la complejidad intrínseca a los períodos de catástrofe social —una complejidad tal que cualquier teoría binaria y omisa cuanto a la participación de la sociedad como un todo en sus procesos será incapaz de abarcar.

## UNA HISTORIA, MÚLTIPLES HISTORIAS

196

De regreso al texto de Ricardo Piglia, nos encontramos con una observación sobre la anécdota de Chejov que usa de pretexto para desarrollar sus tesis sobre el cuento: “la intriga se plantea como una paradoja” (PIGLIA, 1986, p. 105). El autor se refiere a la escisión fundamental entre las dos historias contadas por el cuento, al papel que tiene lo inesperado en tanto motor de la trama. En el texto de Inés Bortagaray aquí analizado, hay una paradoja fundamental que siembra la intriga, y es que Gabriela, “la milica más mala del grupo”, la que arenga a las compañeras a excederse en el “juego” de la tortura, es hija de un detenido desaparecido por el régimen militar —presumiblemente víctima, él mismo, del tipo de tortura que la hija reproduce en sus compañeras. Intriga que la autora haya atribuido a ese personaje, y no a Gustavo, cuyo padre es jefe de Policía, el papel de principal “torturadora”. La inversión de papeles se complementa con la presentación de Gustavo —y no de Gabriela o su hermana Rosamaría— como el “traumado”:

A mí me da miedo Gustavo. Es mayor que yo, pero cuando me lo encuentro en los recreos me asusta dándose vuelta los párpados. Me mira con esa cara de buey que tiene y con los párpados dados vuelta y yo quedo sin palabras. No sé cómo lo hace. Rosamaría dice que lo hace porque está traumado. Su padre es jefe de Policía. Gustavo ha de haber visto muchas cosas, si acompaña a su padre al trabajo. Se debe de haber traumado y por eso se da vuelta los párpados. (BORTAGARAY, 2018, p. 74)

Similarmente, contra toda expectativa, es el hijo del jefe de Policía el que le da "pena" a la voz lírica; y no las dos hermanas cuyo padre está desaparecido:

Me da miedo, Gustavo, pero también me da pena. Debe de ser horrible ser hijo del jefe de Policía. Tal vez haya visto al padre de Rosamaría y de Gabriela en la cárcel. Dicen que estuvo preso unos días. La madre de Rosamaría y de Gabriela lo está buscando. Y la madre del padre, la dueña del misal, también. (BORTAGARAY, 2018, p. 74)

La manera cómo Bortagaray construye el relato en la voz de una niña dialoga con un dato concreto de la dictadura uruguaya: "en el caso de la prisión política en Uruguay era efectivamente 'la familia [toda el] objeto de la represión dictatorial'" (MONTEALEGRE y PEIRANO, 2013, p. 44). La desaparición del padre de Rosamaría y Gabriela lanza a su madre y a su abuela a la ardua tarea — efectivamente llevada a cabo por un sinnúmero de familiares de presos políticos de las dictaduras del Cono Sur— de demandar la aparición del ente querido desaparecido forzosamente por el Estado. La inevitable "afectación" de la vida de las hijas se traduce en los juegos violentos que veníamos describiendo. A su vez, el abuelo de Rosamaría y Gabriela "estaba demasiado triste por lo que había pasado con su hijo" y había muerto porque "la gente, así como las vacas, se muere de tristeza" (BORTAGARAY, 2018, p. 74).

Sin embargo, aquellos que se ven directamente afectados por la prisión y presumible tortura de una persona en el contexto de la dictadura no se restringen al ámbito de la familia, en la medida que "el dispositivo de la prisión política, como 'régimen social productor de subjetividad', fue construyendo sus propios canales expansivos del terror buscando ramificar sus efectos represivos" (MONTEALEGRE y PEIRANO, 2013, p. 45). Operando como "una suerte de diapasones" del terror social, los familiares de la víctima del terrorismo de Estado comunican, voluntaria o involuntariamente, el mensaje represivo emitido por el aparato militar a todos aquellos que conforman el entramado de sus relaciones sociales<sup>7</sup>. Es así como la narradora, aun sin tener un familiar detenido, entiende que "Gustavo ha de haber visto muchas cosas, si acompaña a su padre al trabajo" (BORTAGARAY, 2018, p. 74). El hecho de que la arbitrariedad y la tortura encuentren lugar en un

<sup>7</sup> Siguiendo la conceptualización de "diapasones" del terror social de Montealegre y Peirano con respecto a la red de contactos de los presos políticos en Uruguay: "existen, por tanto, diferentes niveles en los que opera este dispositivo desde los que se producen las resonancias necesarias para cumplir con el objetivo de someter e imponer obediencia a la población. Una suerte de diapasones. Uno que se genera a partir del preso que desencadena nuevas ondas expansivas que se transmiten a partir de cada uno de los «visitantes». Podríamos pensar también en diapasones más sutiles, como los funcionarios carcelarios y los vecinos de los barrios en los que se encuentran las prisiones. Cada uno de estos ejemplos se erige como un vértice, un conductor dentro de la red a través de la cual resuena y se expande el terror". (MONTEALEGRE y PEIRANO, 2013, p. 45).

relato y aun en un juego infantil es un testimonio demasiado claro de la afectación de *todo* el tejido social por la dictadura.

La prisión, la tortura y la desaparición forzada de opositores, reales o presuntos, del régimen militar han sido, así, el punto extremo de un amplio espectro represivo. El efecto “disciplinador” de la población ha sido impuesto de inúmeras maneras. Si es cierto que “el proceso punitivo constituye una respuesta necesaria a las exigencias del mercado” (MONTEALEGRE y PEIRANO, 2013, p. 44), concretamente a la necesidad de disciplinar la fuerza de trabajo, también abundan las evidencias de que esa ha sido una relación bidireccional; en los regímenes cívico-militares en el Cono Sur, también el ambiente laboral ha sido un difusor y amplificador del terror diseminado desde el Estado. En el texto de Bortagaray, ha sido ese el caso de la madre de la narradora:

Hace dos años destituyeron a mi madre de su trabajo. Un día llegó una carta y le dijeron que no fuera más a dar clases de literatura en el liceo. (...) Desde que destituyeron a mamá hay un nombre prohibido en casa. Zully Corbo. Zully Corbo es la mujer que puso a mamá en una lista de sediciosos. A todos los que estaban en esa lista les mandaron después la carta. (BORTAGARAY, 2018, p. 75)

Es significativo el rol desempeñado por Zully Corbo, la inspectora del liceo donde trabajaba la madre de la narradora, de “operadora” local de la maquinaria represiva del Estado. Reproduce, en el espacio institucional donde ejerce su autoridad, la lógica dicotómica e intransigente de los militares en el poder: o si colabora con el régimen, o si es enemigo del régimen —y, por extensión, del país. No hay medias tintas:

Antes de publicar la lista de sediciosos, Zully Corbo llamó a mamá a su oficina y le dijo que podía ponerla en la lista o sacarla, dependiendo de su colaboración. Si colaboraba, no era sediciosa. Si no colaboraba, era. Mi madre no colaboró. (BORTAGARAY, 2018, p. 75)

El doble gesto de, por un lado, llamar a “colaborar” y, por otro lado, amenazar y/o punir aquellos que fallen en atender dicho llamado encuentra su equivalente en la vida de la propia narradora. Las figuras de la inspectora y del liceo, componentes del ambiente de disciplinamiento de la madre, se encuentran simétricamente reflejadas en la figura de autoridad y en la institución responsables del disciplinamiento de la hija: la escuela y la maestra:

A veces la maestra nos dice que tenemos que ser buenos compañeros y delatar a quien intente copiarnos una prueba, por ejemplo. Dice que es mejor, porque entonces estamos ayudando al compañero para que recapacite y se dé cuenta de cuál es el camino. No entiendo esa idea de que uno es buen compañero si quema a los demás. Yo creo que eso no es ser buen compañero. Eso es ser una persona horrible. (BORTAGARAY, 2018, p. 76)

El gesto de la madre, que se niega a “colaborar” con la inspectora y así evitar ser clasificada como sediciosa, se mimetiza asimismo en el gesto de la hija, quien permite que un compañero le copie una prueba de matemática. Cumplida en el caso de la madre, también para la hija sobrevuela la amenaza de castigo para aquellos que no saben ser “buenos compañeros”:

La maestra se dio cuenta de que el montevideano<sup>8</sup> estiraba el cuello para relojear mi hoja y lo sacó del pupitre y lo llevó a la esquina de la clase. Ahí se quedó todo el rato que duró la prueba. La maestra dijo todo esto de que hay que ser buen compañero y denunciar a los otros y que la próxima vez me lleva de florero a mí también. (BORTAGARAY, 2018, p. 77)

Recursos extremos y ampliamente utilizados en la dictadura uruguaya<sup>9</sup>, la tortura y el encierro no han sido, por tanto, las únicas instancias a operar en tanto difusoras del terror de Estado. El ambiente de trabajo, la escuela —diversas instituciones han facilitado la transmisión del “mensaje” disciplinador a la población general. En el caso específico de los niños que forman parte de familias de perseguidos políticos, estos se han convertido muchas veces “en blancos fáciles para quienes no tienen escrúpulos a la hora de castigar a sus opositores” (ALBISTUR, 2009, p. 17). Montealegre y Alondra (2013, p. 55) resaltan el papel de estas otras instituciones en cuanto “diapasones” del terror, del cual “un ejemplo claro y potente es el hostigamiento en la escuela por parte de algunas maestras y las repercusiones de estas prácticas”. Un testimonio mencionado por las autoras retrata el rol que ha llegado a tener una maestra en el mecanismo represivo:

La otra maestra se llamaba Marita. Cuando yo iba a visitar a mi padre [silencio], me hacía pasar adelante, y decirle por qué había faltado. Me lo hizo la primera vez, y yo la primera vez quedé re cortada porque todos sabían, siempre. Y yo le dije: “falté porque fui a ver a mi padre”. “¿A dónde?”, “A Libertad, ¿a dónde? A la cárcel, porque está preso”. Y ella agarró y dijo: “ah!, porque ustedes saben que el papá de [nombre de la entrevistada] está preso por sedicioso, ¿saben lo que es ser sedicioso?” Y ahí empezó a decir un montón de cosas, y yo quedé dura, y me puse a llorar. [...] Y ta, así siguió el resto del año: “bueno, contale a tus compañeros por qué faltaste”. (MONTEALEGRE y PEIRANO, 2013, p. 55)

Volviendo al relato ficcional de Inés Bortagaray, nos encontramos con la hija que fantasía una venganza contra la inspectora del colegio responsable de la destitución de su madre. Los fuertes deseos de *revanchismo* —para usar un término caro a los cuadros militares— de la narradora, la naturalidad con que contempla la posibilidad de cometer un asesinato con pistola, se suman al “juego”

<sup>8</sup> La presencia del compañero a quien la protagonista se refiere como “el montevideano” es la única manera que nos ofrece la autora de saber que la historia no se desarrolla en la capital uruguaya. Casi cifrada, la información podría servir como recordatorio a un eventual lector “montevideocéntrico” de que la dictadura también se vivió en el interior del país.

<sup>9</sup> Montealegre y Peirano señalan que, a diferencia de las dictaduras chilena y argentina, que privilegiaron respectivamente el uso de campos de concentración y la desaparición forzada de personas, en Uruguay “la detención, tortura masiva y posterior encierro prolongado fueron los métodos represivos distintivos de la dictadura”. (MONTEALEGRE y PEIRANO, 2013, p. 43).

de la tortura para ilustrar cómo se ha ido incorporando a la vida cotidiana de la niña la violencia que la circundaba:

Odio a Zully Corbo con toda mi alma. Cuando paso por su casa miro su balcón de mármol y pienso maldiciones. Ojalá saliera al balcón cuando yo paso y entonces me sacaría mi sandalia y se la tiraría por la cabeza. O puedo llevar bosta de la chacra de Cecilia y tirarle proyectiles al balcón. O podría matarla con una pistola que me preste Gustavo. Tendría que hacerme amiga de Gustavo y pedirle una pistola. Que se la saque al padre cuando duerme y me la dé. Capaz le digo que la necesito para controlar un sedicioso pero luego mato a Zully Corbo y después tiro la pistola al río y si él me acusa yo digo que cómo se le va a creer a una persona que se da vuelta los párpados sin que nadie le pague nada a cambio. (BORTAGARAY, 2018, pp. 75-76)

La progresión inesperada de los planes de venganza perfectamente coherentes con la lógica infantil (tirar una sandalia o aun proyectiles de bosta a la “víctima”) a un plan de asesinato que incluye el arma del crimen y la línea de defensa de la perpetradora tiene el mismo efecto disruptivo del desplazamiento de la tortura al nivel del juego. La convivencia de elementos que se creen tan dispares —como el Piolín que nos hace un guiño desde la descripción de la escena de tortura simulada por las niñas— desnuda la “dimensión intolerable” de la represión política. Su apropiación por los niños devuelve lo abyecto a su lugar de abyecto; despierta, tal vez, nuestra capacidad de espanto, adormecida tras una sucesión demasiado prolongada de hechos inaceptables. Aun acerca del relato de víctimas de segunda generación que visitaban en la cárcel familiares detenidos por el gobierno dictatorial, Montealegre y Alondra observan:

En palabras de la psicóloga chilena Elizabeth Lira, “la represión política sostenida durante años, introdujo una dimensión intolerable en las relaciones sociales: lo siniestro como una cualidad de la realidad política. Freud definió el carácter de lo siniestro, lo ominoso, haciendo referencia a la pérdida de los límites entre la realidad y la fantasía”. Ampliando el uso de esta definición, la imagen de los juegos infantiles en contraste con los alambrados de púa nos permite pensar que la dimensión de lo siniestro generada por la represión política abarcó mucho más que los cuerpos de los/las prisioneros/as. “Había juegos, había un tobogán, arena, todo rodeado de alambres de púas ¿no? Dos alambrados tenían. Y tenía, como en la parte del edificio mirando hacia el patio, una metralleta. Y estaban todos los milicos con las armas”. Y estas imágenes ominosas son parte de la “Memoria infantil de esta historia de represión”. (MONTEALEGRE y PEIRANO, 2013, p. 47)

En clave similar, en el relato de Bortagaray también resulta sorprendente el dominio, por parte de la narradora, del vocabulario y de la lógica argumentativa del aparato represivo (“le digo que la necesito [la pistola] para controlar un sedicioso”). El mito del reino de la infancia feliz y protegida no tiene cabida en la ficción de Bortagaray; tampoco lo tuvo en la vida de la segunda generación de víctimas del terrorismo de Estado, como demuestran los extractos de testimonios aquí presentados. Nada parece ser ajeno a la cotidianeidad de las niñas de Bortagaray, ni siquiera la concepción,

difundida tanto en el imaginario social de la época como en el de nuestros días, de que la guerrilla era *tema de hombres*. Esa idea ha sido compartida por represores —quienes frecuentemente han ejercido una represión deliberadamente incrementada hacia las mujeres “desnaturalizadas” que se involucraron en la militancia política<sup>10</sup>— y por los propios militantes. Jelin observa que, por un lado, en los medios de comunicación de masas de la Argentina dictatorial, la *guerrillera* era representada como “una mujer masculinizada, con uniforme y armas, un cuerpo que rechaza todo rasgo femenino”, pero, por otro lado, “también en el movimiento guerrillero había dificultades para integrar la feminidad de las mujeres militantes” (JELÍN, 2002, pp. 103-104).

Como si hasta ellas se prolongara esa dificultad de conciliar la feminidad de las guerrilleras, las protagonistas del relato de Bortagaray parecen haber sentido la necesidad de “des-sexualizar” o “masculinizar” los cuerpos de sus “víctimas” (¿en una emulación del cuerpo del padre de Gabriela...?). Eso se hacía añadiéndoles elementos identificados con la anatomía masculina, supuesto que “Metó la mano y saco dos pelotas de ping pong mugrientas. Le pusieron unos testículos”. (BORTAGARAY, 2018, p. 69). O, en su defecto, extirpándoles elementos asociados a lo femenino, como a seguir: “Con Flor se ensañaban. La habían untado con betún de zapatos y le habían cortado el pelo largo y ondeado que tenía. El betún había costado en salir. Y ahora parecía el Príncipe Valiente” (BORTAGARAY, 2018, p. 71).

Con ambos procedimientos, las protagonistas de la narración parecen reproducir la muchas veces relatada disposición del aparato represivo de las dictaduras del Cono Sur de “corregir” la “anomalía” de las mujeres militantes.

## 5. UNA CONCLUSIÓN QUE NO LO ES

Como hemos visto, el arte del cuentista, según Piglia, consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. El problema fundamental a ser resuelto por el cuento es: ¿cómo contar una historia mientras se está contando otra? La historia secreta, entonces, “se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión” (PIGLIA, 1986, p. 108). Es esa la estrategia adoptada por Inés Bortagaray: sin nunca ser nombrada, la dictadura uruguaya es la columna vertebral que sostiene y explica la “historia visible”, es decir, el “juego de guerrilla” de las niñas. Argumentamos que la

---

<sup>10</sup> En las prisiones uruguayas se ha intentado “recordar” a las presas políticas su lugar en el orden que negaban con su militancia política y “reintegrarlas”, violencia mediante, a su rol de género. Lucía Bruzzoni relata: “una de las mujeres que entrevistamos nos contó que a [el excoronel] Jorge Pajarito Silveira le enfurecía especialmente que ella hubiera desdeñado las comodidades que el rol de género de su clase social podía depararle para meterse en la lucha política”. (BRUZZONI, 2016, p. 90).

autora logra contar, de manera elíptica pero contundente, la historia de violencia del aparato represivo de la dictadura militar en Uruguay, en varias de sus múltiples dimensiones, mientras aparentemente relata un juego entre dos grupos de amigas. Intentamos demostrar, además, que su elección de construir el relato desde la perspectiva de una niña socializada bajo el terrorismo de Estado ayuda a recomponer, desde la ficción, un mosaico de afectaciones que han sido demasiado reales en la historia reciente del país. Fundamentalmente, lo hace reconociendo la condición de víctimas directas de la dictadura de niños y adolescentes, en general olvidados en detrimento de las víctimas “prototípicas” del período. La voz de la niña, propusimos, ayuda a desarmar el efecto de banalización que la repetición de testimonios de víctimas de encarcelamiento y tortura puede llegar, involuntariamente, a producir.

En el cuento clásico, nos aclara Piglia, el efecto sorpresa se logra cuando el final de la historia secreta emerge a la superficie de la historia visible. Sostiene, sin embargo, que la versión moderna del cuento no recurre al final sorpresivo ni a la estructura cerrada, sino que trabaja la tensión entre las dos historias sin nunca terminar de resolverla. Muy apropiadamente, el relato de Bortagaray termina en abierto: la autora parece negarse a apaciguar a su lector con la resolución ficticia de una tensión que, en la realidad, no se ha resuelto. Su relato es —como lo es la historia de las dictaduras militares del Cono Sur, con sus numerosas resonancias en la actualidad— una historia no terminada:

Quizá vuelva a ser divertido cuando venga el carnaval y nos tiremos bombitas de agua. Quizá vayamos pronto a conocer la nieve y pueda por fin hacer un muñeco. Quizá mamá esté más contenta si Zully Corbo se muere, o de repente mañana se levanta y le dicen que ya no es más sediciosa y puede dar sus clases en el liceo. Quien sabe. Puede llegar a pasar. Así de rara es la vida. (BORTAGARAY, 2018, p. 77)

## REFERENCIAS

ALBISTUR, Gerardo *et al.* **Pequeños demonios y otros ensayos históricos y socio-políticos: primer concurso de ensayos.** Montevideo: Trilce-Fondo Histórico Cultural Hugo Cores, 2009.

BORTAGARAY, Inés. **Cuántas aventuras nos aguardan.** Montevideo: Criatura Editora, 2018.

BRUZZONI, Lucía. *Mujeres bajo la lupa: teatralidad y resistencia en el Penal de Punta de Rieles.* In: MONTEALEGRE, Natalia; SAPRIZA, Graciela, CHAVANNES, María Ana F. (Orgs.). **El tiempo quieto. Mujeres privadas de libertad en Uruguay.** Montevideo: FHUCE, 2016.

BURIANO, Ana.; DUTRÉNIT, Silvia. *A 30 años de la Ley de Caducidad uruguaya ¿qué y cómo debemos conmemorar?* In: **Revista Antíteses**, v. 10, n. 19, 2017. Disponible en: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/download/26444/21267>

DACASTO, Mariana Figueroa, **No tan distintas: dos libros con una perspectiva femenina**, Ladiaria, 21 de diciembre de 2018. Disponible en <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2018/12/no-tan-distintas-dos-libros-con-una-perspectiva-femenina/>

DEMASI, Carlos. *Un repaso a la teoría de los dos demonios*. In: MARCHESI, Aldo *et al.* (Coord.). **El presente de la dictadura: estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay**. Montevideo: Trilce, 2003.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.

MONTEALEGRE, Natalia; PEIRANO, Alondra. *El dispositivo de la prisión política: Resonancias y reproducción del Terrorismo de Estado en Uruguay*. In: **Revista Contemporánea**, No. 4, Montevideo, 2013.

PAGNI, Andrea. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War, de Jean Franco*. In: **Revista Orbis Tertius**, 9(10), 2004. Disponible en: [https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10r01/pdf\\_36](https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10r01/pdf_36)

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

RICOEUR, Paul. **Tiempo y Narración III. El tiempo narrado**. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1996.

SAPRIZA, Graciela. *Memorias del cuerpo*. In: **La palabra entre nosotras. Actas**. (Guariglia, M. Migdal, A. Oroño, T de Tezanos I., Editoras). Montevideo: Ed. Banda Oriental, 2005.

SAPRIZA, Graciela. *Un palimpsesto de infinitas escrituras*. In: **Revista Nomadías**, diciembre de 2015, Número 20, 273-292, 2015.