

El género testimonial revisitado. El premio testimonio de Casa de las Américas (1970–2007)

✉ ANNA FORNÉ / Universidad de Gotemburgo

anna.forne@gu.se

Resumen

Este trabajo indaga en la conformación e institucionalización del género testimonial a partir de la lectura de un corpus de textos testimoniales ganadores del premio Casa de las Américas desde 1970 hasta el presente. El objetivo es rastrear los posibles cambios y reformulaciones que se han producido en los repertorios narrativo-interpretativos de esta serie textual más allá de las demarcaciones espacio-temporales locales y sincrónicas que suelen condicionar la escritura y la lectura del género testimonial. En particular se examinan las apuestas estéticas contrastándolas con las de un corpus de novelas también premiadas por Casa de las Américas durante el mismo período. El aporte principal del estudio consiste en leer esta serie literaria a la luz de las políticas culturales revolucionarias de los años sesenta y setenta para así intentar reconstruir las poéticas y las políticas del género testimonial, tal como se formulan desde Casa de las Américas.

Palabras clave: testimonio • estética • compromiso • Casa de las Américas • literatura uruguaya

Abstract

This paper explores the formation and institutionalization of the testimonial genre through the reading of a corpus of testimonial texts, winners of the literary prize of Casa de las Américas from 1970 to the present. The goal is to track the changes and reformulations that have occurred in the narrative-interpretative repertoire of this textual series, beyond the local and synchronic spatiotemporal boundaries that usually condition the writing and reading of the testimonial genre. The aesthetic choices will be examined in particular, contrasting them with the ones of a series of novels also awarded by Casa de las Américas during the same period. The main contribution of the study is to read this literary series in the light of the revolutionary cultural politics of the sixties and seventies in order to try to reconstruct the poetics and politics of the testimonial genre, as formulated from Casa de las Américas.

Key words: testimony • commitment • aesthetics • Casa de las Américas • Uruguayan literature

Puntos de partida

Desde la inauguración de la categoría «testimonio» del premio Casa de las Américas en 1970, los paradigmas escriturarios así como los códigos interpretativos del relato testimonial han ido modificándose hasta cristalizarse en principalmente tres modelos narrativo–interpretativos: el subalterno, el político–reivindicatorio y el psicoanalítico (Garibotto). No obstante la importancia de los premios literarios de esta institución, en tanto organismo establecedor de normas y códigos interpretativos, el análisis del género testimonial por lo general se ha realizado desde una perspectiva temática de anclaje espacio–temporal local y sincrónico (eje denunciatorio) o bien a través de la mirada del letrado solidario (eje subalterno). Ambos acercamientos, que en primer lugar se actualizan por medio de la figura del intelectual comprometido, privilegian el contenido por encima de la forma.¹

Esta aproximación contenidista al arte, *vis à vis* la idea de la autonomía del arte, es un debate que atraviesa el campo intelectual de la época. Recordemos por ejemplo la polémica entre Óscar Collazos y Julio Cortázar (1970) sobre la relación entre la realidad y la literatura y el papel de la literatura en la sociedad. No obstante esta discusión larga y vívida entre los intelectuales latinoamericanos sobre los vínculos entre sociedad, arte y realidad en el cuerpo teórico–crítico sobre el testimonio, desde Miguel Barnet a John Beverley, sobresale un posicionamiento estético–ideológico acrítico que defiende la idea del arte como un reflejo de la realidad social al servicio de la lucha política,² que se puede contrastar con la diferenciación entre la literatura revolucionaria y la literatura para la revolución, o al decir de Cortázar, «los revolucionarios de la literatura [y] los literatos de la revolución» (76).

Ahora bien, aunque los contenidos testimoniales por un lado suelen responder a una urgencia contextual específica asociada a las luchas sociopolíticas, por otro lado, pienso que tanto los repertorios narrativos como las tramas interpretativas del género se organizan según una serie de criterios poéticos residuales más difusos, que en el caso particular del testimonio, por lo menos en parte, derivarían de las políticas estéticas de Casa de las Américas, por ser un género narrativo asociado a las agendas culturales revolucionarias de los años sesenta y setenta.

Esta es una faceta de la conformación e institucionalización del género testimonial en América Latina que no se actualiza en los textos crítico–teóricos canónicos sobre el testimonio.³ Señala Victoria García al respecto:

la definición del género establecida como canónica por la crítica (...) no se adecua a la diversidad de textos que contemporáneamente a su institucionalización como género recubría la noción de literatura testimonial. (...) Algo similar ocurre con los textos premiados en la categoría testimonio de Casa de las Américas, cuya fundamental participación en la institucionalización del género, observada por la crítica, no ha sido el correlato de un análisis de las obras cuya canonización, con los galardones, la Casa buscaba promover. (373–374)

En este trabajo me propongo rastrear algunas de las reformulaciones y remodelaciones que se han producido en los repertorios narrativo–interpretativos tes-

timoniales a lo largo del tiempo desde Casa de las Américas. En particular me interesa deslindar las apuestas estéticas contrastándolas con las de un corpus de novelas premiadas por Casa de las Américas durante el mismo período.⁴ La idea es intentar reconstruir (por lo menos parcialmente) las poéticas y las políticas del género testimonial, tal como se formulan desde Casa de las Américas, a partir del análisis de una serie de textos galardonados en las dos categorías narrativas (novela y testimonio) de dicha institución.⁵

Con el fin de poder examinar la conformación y el desarrollo del género testimonial desde Casa de las Américas, el corpus del estudio está conformado por una serie de textos testimoniales uruguayos ganadores del premio testimonio de la Casa desde 1970 hasta el presente. Esta elección puede parecer arbitraria (hasta cierto grado lo es), pero a efectos de poder delimitar el material de estudio se hizo esta selección sobre la base del hecho de que la primera obra ganadora del premio testimonio fue *La guerrilla tupamara* de la periodista uruguaya María Esther Gilio.⁶ Por otra parte, pensando que el premio se constituye en una época caracterizada por el latinoamericanismo de los intelectuales⁷ —lo cual supone un desmontaje de la sistematización nacional de las obras ganadoras—, este estudio no solamente trata del campo cultural uruguayo y su relación con el premio Casa de las Américas, sino que asimismo se puede contemplar como un estudio piloto de un extenso corpus latinoamericano, en gran parte inexplorado en su totalidad, del cual las obras aquí estudiadas serían una suerte de muestras (cuasi-) aleatorias.

Es decir, si bien el corpus de análisis solamente contiene obras uruguayas ganadoras del premio Casa de las Américas en dos categorías narrativas mencionadas anteriormente, el objetivo global de la investigación es indagar en la conformación e institucionalización del género testimonio en el campo literario latinoamericano. El hecho de que se trate de un concurso literario continental, inscrito en un proceso político-cultural específico, conlleva que los repertorios narrativo-interpretativos a descifrar no sean específicos de la narrativa uruguaya, sino que más allá de las especificidades espacio-temporales nos informen de las fórmulas y concepciones estéticas plasmadas en relación con la Revolución cubana en sus diferentes momentos históricos.

El prisma del cristal revolucionario

El Premio Literario Casa de las Américas se instauró un año después del triunfo de la Revolución Cubana. Si bien la categoría «testimonio» no se incorporó hasta diez años más tarde, este es el género literario que de manera más directa responde a los postulados éticos y estéticos de la Revolución, proclamados por Fidel Castro en el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba en 1961, y también contenidos en «Palabras a los intelectuales» del mismo año:

Nosotros no tenemos que decirles a ustedes lo que han de hacer; de la realidad misma, surgen las tareas que ustedes tienen delante. Lo evidente es que ustedes cuentan hoy con las condiciones ideales, con las mejores condiciones para trabajar; y la realidad es que el intelectual, el

escritor y el artista cobran en esta hora revolucionaria todo su valor y toda su importancia; el valor y la importancia que sólo la Revolución podía darles; el valor y la importancia que sólo las clases humildes, liberadas, de nuestro pueblo, podían darles; la importancia que jamás habrían podido darles, el valor que jamás habrían podido concederles las clases explotadoras. (1961a)

En los discursos de Fidel Castro se asientan las bases del arte revolucionario y, a la larga, del género testimonial, que en su formato canónico recupera por medio del trabajo antropológico–etnográfico de un intelectual solidario, la voz de un personaje representativo del pueblo. La denuncia social y política es por lo tanto el elemento constitutivo del género, por lo cual la forma termina supeditada al contenido. Resulta más importante la transparencia con respecto a los métodos de trabajo del periodista–etnógrafo que la elaboración estética del material recopilado. El protagonista y el destinatario del arte revolucionario es el pueblo y sus fines principalmente didácticos de concientización deben cumplirse por medio del «prisma del cristal revolucionario» (Castro 1961b).

Las actividades y los programas iniciados desde Casa de las Américas formaban parte del proyecto revolucionario que, como institución, obraba en el campo de la cultura filtrando los repertorios ético–estéticos habilitados e institucionalizados por la Revolución. Señala Hugo Achugar al respecto:

Uno de los fenómenos centrales ocurridos a partir de finales de los 50 lo constituyó el surgimiento de un nuevo centro político–cultural que pasó a legitimizar una producción literaria que, aún cuando previamente existente, no era hegemónica, algo que, con una fuerte simplificación, podría simbolizarse diciendo que frente a *Sur* surgió *Casa de las Américas* en La Habana. (161)

No obstante, con el tiempo se restringieron las libertades iniciales de los intelectuales de poder establecer de modo más o menos independiente de la dirigencia política la relación entre arte y revolución, principalmente a efectos de la coyuntura política internacional. A nivel político es el acercamiento de Fidel Castro a la URSS lo que provoca tensiones, y a nivel cultural el caso Padilla es punto de inflexión que incita el distanciamiento del régimen por parte de una serie de intelectuales. Es en 1971 que se inicia el llamado «Quinquenio Gris»,⁸ caracterizado por una agenda político–cultural fuertemente marcada por el marxismo–leninismo. Así, a partir de la década de los 70 la Casa y su revista se tienen que ajustar a las interpelaciones de la dirigencia, pronunciados por Fidel Castro en el discurso de clausura del *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura* en 1971 (Gilman 2010; Marchesi). Resume Ambrosio Fornet:

Si tuviera que resumir en dos palabras lo ocurrido, diría que en el 71 se quebró, en detrimento nuestro, el relativo equilibrio que nos había favorecido hasta entonces y, con él, el consenso en que se había basado la política cultural. Era una clara situación de antes y después: a una etapa en la que todo se consultaba y discutía —aunque no siempre se llegara a acuerdos entre las partes—, siguió la de los úkases: una política cultural imponiéndose por decreto y otra

complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo el campo intelectual en un páramo. (15–16)

Por lo tanto no es una coincidencia que el premio testimonio se crea en esta época de giro cultural y político–económico de la revolución cubana, ya que es un género que claramente responde a las exigencias del arte revolucionario, que debe producirse desde y para el pueblo y anclarse en la realidad contemporánea, tal como lo había formulado Fidel Castro ya en su discurso de clausura del *Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba* en 1961.

En este ideario, el rol del intelectual latinoamericano llegó a configurarse conforme a un modelo que Miguel Dalmaroni define como flaubertiano–quijotesco por su manera singular de insistir en la combinación aparentemente contradictoria entre la acción política y la práctica artística, o bien entre «*justeza* artística y justicia ideológica» (10). Así se articula la literatura comprometida que, desde el prisma del cristal revolucionario, se justifica por su anclaje en la realidad latinoamericana y su labor de denuncia. En efecto, estas ideas en torno al valor pragmático del discurso literario fundamentaron la incentiva de incluir el testimonio entre las categorías literarias del premio, según explica Ángel Rama en «Conversación en torno al testimonio» (1995). Por consiguiente, en las bases de selección de la primera convocatoria del premio testimonio en 1970, se acentuaron como cualidades imprescindibles la documentación, la realidad y la inmediatez:

Los libros de testimonio documentarán, de forma directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña. Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o testigos idóneos. (en Aymerich:32)

Sin embargo, a pesar del pronunciado rechazo al arte por el arte y la acentuación de las posturas políticas, es posible distinguir un deslizamiento discrepante con respecto a la agenda ideológica oficial en las convocatorias y en los certámenes del premio testimonio. A propósito señala Carmen Aymerich en su estudio de la escritura testimonial, que las definiciones iniciales del género, base de la selección de los ganadores, se aligeraron con el tiempo. En la convocatoria de 1972 se añade a los requisitos de documentación, realidad e inmediatez, la posibilidad de entender como testimonio el «registro de la memoria inmediata» (32–33), una adición que se podría entender como una ampliación del género a incluir lo que Rossana Nofal ha llamado el *testimonio letrado* (13). Es decir, un discurso de un personaje informado con acceso a la inmediatez de la propia conciencia.

Ahora bien, ¿cómo se reflejan estos deslizamientos en las obras objeto de estudio del presente trabajo? ¿Qué repertorios narrativo–interpretativos son posibles distinguir en la lectura de ellas? Pasaremos de las políticas culturales a las poéticas testimoniales habilitadas desde Casa de las Américas.

Poéticas comprometidas

La primera ganadora del premio testimonio de Casa de las Américas fue la periodista uruguaya María Esther Gilio por *La guerrilla tupamara* (1970), que compila una serie de notas y reportajes sobre el Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) en el Uruguay, anteriormente publicados en *Marcha*. El jurado de esta primera edición del premio estaba integrado por tres escritores, ya en aquella época emblemáticos del nuevo periodismo y del relato etnográfico latinoamericanos, a saber, Ricardo Pozas, Rodolfo Walsh y Raúl Roa. En el fallo del jurado, transcripto en las solapas de la primera edición del libro, se exponen los siguientes criterios de selección: los méritos literarios, la actualidad del tema y la trascendencia política y social de los trabajos, después retomados en la decisión del jurado, en la que se acentúa la inmediatez, el dramatismo y la actualidad sociopolítica de *La guerrilla tupamara*:

[La guerrilla tupamara] documenta de fuente directa, en forma vigorosa y dramática las luchas y los ideales del movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, así como algunas de las causas sociales y políticas que han originado en el Uruguay uno de los movimientos guerrilleros más justificados y heroicos de la historia contemporánea. (solapa)

En *La guerrilla tupamara* la estructura argumentativa del texto sobresale, y la finalidad explicativa, a veces incluso justificativa y panegírica, de los reportajes es clara. En este sentido, la veta didáctica de fines ideológicos tiñe la voz de la periodista, cuya posición enunciativa se desplaza a lo largo del relato, desde una postura inicialmente imparcial y objetiva hacia un involucramiento subjetivo que conlleva una fuerte dosis de dramatismo narrativo.

La finalidad no sólo de retratar la actualidad de la sociedad uruguaya sino la evidente intención de convencer o persuadir al lector de la validez del argumento se refleja en la manera en que está estructurada la información en el libro. Así, el libro se abre con una introducción sobre el proceso sociohistórico en el Uruguay, seguida por una serie de entrevistas a personas de todas las edades que pertenecen al lumpen o proletariado uruguayo. Por un lado, estos reportajes describen la situación precaria en diferentes instituciones estatales de reclusión y, por otro, investigan la opinión de los uruguayos sobre las acciones recientes de la guerrilla. En la serie de reportajes que contiene el libro, es claramente distinguible la voz de la periodista, tanto en calidad de entrevistadora como en los comentarios metatextuales insertados en el transcurso del relato en los que se describen los procedimientos de trabajo y los métodos de verificación:

Tomé mi cuaderno y anoté: «Gritos desgarradores, el guardián no parece asustado o conmovido». En ese momento me di cuenta de que yo misma no estaba nada asustada y apenas conmovida. Pensé que es seguramente a eso que se suele llamar «deformación profesional». El acuciante deseo de transmitirlo todo con la máxima veracidad me estaba transformando en una mezcla de máquina fotográfica con grabador. Los gritos se intensificaban. (44)

En la cita, el yo narrativo tambalea con relación a los requisitos de objetividad cuando la cronista describe ambiguamente la mimetización con la insensibilidad del guardián y la consiguiente pérdida de la distancia crítica como una ventaja metodológica (observa sin sentir), al mismo tiempo que cuestiona la veracidad del registro imparcial y ponderado. En esta poética de los efectos, en la que sobresale la función social de denuncia, el sujeto enunciativo termina oscilando entre la objetividad, el posicionamiento político-ideológico y su propia subjetividad. En este sentido, el párrafo citado condensa las imprecisiones del género testimonial que por un lado, a efectos de los métodos de trabajo y los requisitos de documentación, realidad e inmediatez, solicita objetividad y verificabilidad y, por otro, implica un posicionamiento definido, condicionado por el «prisma del cristal revolucionario», que requiere una cancelación de la subjetividad del sujeto enunciativo.

La trama central del libro es la historia de la Toma de Pando por el Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros en octubre de 1969. También este reportaje se configura sobre la base de material documental recopilado directamente por la autora, con la diferencia notable de la identificación intensificada entre la voz de la periodista y el coro de informantes, que por momentos llegan a trenzarse por completo:

El joven de al lado, ajeno a todo, seguía mirando a lo lejos, sumido en quién sabe qué serios pensamientos. Por un segundo, sin embargo, nuestras miradas se cruzaron y yo tuve, súbita y violentamente, la seguridad de que era unos de los nuestros. Me di vuelta hacia la ventanilla y no volví a mirarlo.

Días después, en los diarios, reconocí sus ojos tristes, su pelo oscuro y lacio, sus rasgos finos. Era Jorge Salerno, pocas horas más tarde, lo asesinarían durante la evacuación del Pando. (131)

En cuanto a las apuestas estéticas con relación a las posturas éticas e ideológicas en el testimonio analizado, se puede observar que paralelamente a la narración altamente dramática de la toma de Pando y a la descripción de la violencia arbitraria por parte de las fuerzas policiales y militares, en las que la voz de la autora se entrelaza con las de los informantes —salvo en los fragmentos de entrevistas—, la veracidad y la validez de la argumentación se refuerzan materialmente de modo constante, por ejemplo con la presentación de un plano del centro de Pando, insertado en el libro. De esta manera, la estetización del material que hace que el testimonio tenga la calidad literaria pretendida, se contiene y se neutraliza al resaltar el aspecto documental.

En fin, el testimonio de Gilio sortea el tan temido panfletismo del discurso sociopolítico gracias a la literaturización del material documental.⁹ Asimismo es la dramatización del discurso de actualidad sociopolítica que transforma el testimonio de Gilio de un manual de adoctrinamiento revolucionario en una obra literaria con calidades tanto literarias como instructivas. Sin duda, en el momento de su publicación, la faceta educativa e informativa era de gran importancia, y esta obra tenía la potencialidad de interesar a un público vasto.

Ocho años después de la primera edición del premio testimonio Casa de las Américas, Eduardo Galeano ganó con *Días y noches de amor y de guerra*. Mientras que los escenarios presentados en *La guerrilla tupamara* son plenamente uruguayos, en el testimonio de Galeano se traza una cartografía de las luchas revolucionarias a nivel mundial. Así, en fragmentos cortos el autor–vagabundo recorre, desde Buenos Aires en 1976, Guatemala, Vietnam, El Salvador, Bolivia, Argentina y Cuba. El trasfondo de los fragmentos de memorias de viajes es Uruguay, recordado e imaginado desde la distancia del exilio. En este recorrido también pasan revista personajes clave del mundo intelectual de izquierda en América Latina de los años 60 y 70. En este sentido, la obra documenta un mundo, y retrospectivamente constituye un libro de contactos de la época.¹⁰ De hecho, en la primera página aparece el paratexto de rigor del género testimonio, en el que se establece el contrato de lectura referencial que en este caso se fundamenta en la memoria inmediata de la voz narrativa: «Todo lo que aquí se cuenta, ocurrió. El autor lo escribe, tal como lo guardó su memoria. Algunos nombres, pocos, han sido cambiados» (1986). En este sentido, el testimonio de Galeano desplaza las fronteras de la serie testimonial conforme al ideario estético de Casa de las Américas cuando aparte de la dimensión documental incluye un registro de la memoria inmediata. Los personajes que pasan revista en *Días y noches de amor y de guerra* no solamente figuran como nombres de referencia de una época, sino que también, en el momento de escritura de 1976, cumplen una función denunciatoria porque la lista incluye los nombres de algunos desaparecidos y los de personas amenazadas por la policía y los militares.

En *Días y noches de amor y de guerra*, la presencia de la voz narrativa provoca una transgresión de las fronteras genéricas entre el testimonio y la autobiografía. Asociados a la figura del yo narrador encontramos los pasajes en los que se discute la escritura como arma política. La postura revolucionaria de la instancia narrativa es clara, si bien apuesta por la pluma: «Muchas veces había llegado a convencerme de que ese oficio solitario no valía la pena si uno lo comparaba, pongamos por caso, con la militancia y la aventura. (...) Aquella noche me di cuenta que yo era un cazador de palabras. Para eso había nacido» (59).

La elección de las letras en este testimonio también repercute en la relación entre forma y fondo. *Días y noches de amor y de guerra* es un texto literario, elaborado más allá de una adecuación de la forma al fondo. En el testimonio de Galeano, el yo del narrador–autor–personaje se sobrepone a las demás voces; ya no se trata de diálogos transcritos sino de charlas narrativizadas, poemas en prosa y relatos diversos que se mueven entre la realidad y la ficción, por lo que esta obra trasciende todos los límites genéricos. De hecho, en la fundamentación del Jurado (integrado por José Vicente Abreu, Luis Báez, Ernesto Cardenal, Socorro Díaz, Fernando Morais, Rodolfo Puiggrós) se destaca precisamente esta capacidad de configuración estética de la realidad como una de las cualidades del texto: «Bajo el aliento literario, la vida de los luchadores latinoamericanos adquiere una dimensión global y configura el material de una epopeya contemporánea» (Casañas y Fornet:117).

Es decir, los criterios de evaluación del género parecen haber cambiado de manera considerable desde la primera edición del premio, sólo ocho años antes.

No sólo es posible observar un cambio con respecto a los imaginarios testimoniales sino también con relación a las imágenes de Montevideo. En el texto de Galeano, Montevideo es una ciudad distante, poblada por el miedo y el terror, un lugar perdido que solamente cobra forma en los sueños y las memorias.

En el testimonio dado en *Días y noches de amor y de guerra*, la elaboración literaria del material, sin embargo, no se aparta del ideal de captar la realidad por medio del prisma de la revolución. Aparte de describir las realidades de opresión en varias naciones, el texto contiene una serie de fragmentos denominados *El sistema*, en los que la organización de la opresión y la banalidad del mal se representan por medio de un lenguaje poético de denuncia:

Plan de exterminio: arrasar la hierba, arrancar de raíz hasta la última plantita todavía viva, regar la tierra con sal. Después, matar la memoria de la hierba. Para colonizar las conciencias, suprimirlas; para suprimirlas, vaciarlas de pasado. Aniquilar todo testimonio de que en la comarca hubo algo más que silencio, cárceles y tumbas. (208)

Entre el testimonio de Gilio y el de Galeano no es sólo la adecuación entre forma y fondo lo que cambia. Asimismo se transfigura el tono del testimonio, de la fe y la esperanza en desolación y derrota. Además, uno se escribe desde adentro a través de una mirada cuasi-objetiva, el otro se formula desde afuera, en el exilio, por medio de una voz subjetiva de dolor.

Antes de ganar el premio Casa de las Américas en la categoría testimonio, Eduardo Galeano ya había sido galardonado por la Institución en 1975 cuando *La canción de nosotros* gana el premio novela. Por aquel entonces, Galeano ya era un intelectual destacado en América Latina, cuyo nombre también empezó a tener resonancia a nivel internacional tras la publicación, en 1971, de *Las venas abiertas de América Latina*.¹¹

Galeano es un autor cuya producción narrativa se equilibra entre las demandas del compromiso y la voluntad creativa, o bien, entre el fondo y la forma. *La canción de nosotros* no es una novela total al estilo de la literatura latinoamericana de la época, porque en vez de crear un mundo representa el espacio limitado y fragmentado de una ciudad en descomposición. *La canción de nosotros* es un *collage* textual cuya misma estructura marca un quiebre de los mismos moldes genéricos propuestos e institucionalizados por la Casa. Esta obra no es novela, no es ensayo, no es testimonio. Es un poco de todo. En vez de presentar una historia novelada, en *La canción de nosotros* se novela la teoría de la dependencia a través de un retrato de los márgenes de una ciudad asolada por «El Poder»: «La ciudad hierve de mendigos y laburantes sin camisa y sin fe, mientras los inquisidores y los verdugos alzan sus estandartes y el Poder avanza por los basurales» (35). Es por medio del montaje de una serie de historias que, de distintas maneras, se despliega la temática «centro-periferia»: la novela de Galeano parte de la realidad contemporánea

al mismo tiempo que revela que la elaboración literaria del contenido no cancela el mensaje. Así, las partes de índole testimonial que más inmediatamente retratan la realidad cotidiana de los militantes en una ciudad asediada («El regreso» y «La máquina»), se matizan y se complementan, por una parte, con la plasmación poética del espacio ciudadano en los capítulos de «La ciudad» y, por otra, a través de la incorporación de una serie de relatos tragicómicos sobre una pareja de buscavidas («Andares de Ganapán»). Aparte de los relatos mencionados, aparecen siete entradas llamadas «El Santo Oficio de la Inquisición» en las que se transcriben una serie de documentos de la Inquisición, según se explica en los «Datos al margen» (9). Es decir, más allá de representar las desigualdades y la violencia social y política de la época, esta novela asimismo explora, en virtud de la variedad de registros discursivos empleados, la dimensión histórica de siglos de opresión. En este sentido, se podría pensar que *La canción de nosotros* anticipa dos de las grandes corrientes narrativas posdictatoriales, a saber: la novela testimonial y la novela histórica. Mientras que los pasajes de «El regreso» y «La máquina» son fundacionales a la hora de leer la narrativa posdictatorial sobre las memorias de la represión en Uruguay, la incorporación de documentos historiográficos y la estilización de los repertorios narrativos anacrónicos en los fragmentos sobre la Inquisición y los pasajes de índole picaresca en «Andares de Ganapán» podrían considerarse precursores de lo que dos décadas más tarde daría en llamarse la nueva novela histórica.

Dos años después de ser premiado Galeano con *La canción de nosotros*, el escritor uruguayo Jorge Musto gana el premio de la Casa, en la categoría novela, con una obra titulada *El pasajero*. Similar a los textos de Gilio y Galeano, en éste se reconstruye la vida diaria en Buenos Aires y Montevideo durante los años de la represión, o como se informa en la solapa del libro: «evoca con eficacia uno de los aspectos de la vida uruguaya de los últimos años: la lucha guerrillera urbana». Es decir, temáticamente *El pasajero* se aproxima a las dos obras ganadoras en la categoría testimonio en 1970 y 1978 así como a *La canción de nosotros*.¹²

En este relato sobre un intelectual que empieza a militar más por coincidencia que por convicción, el narrador–protagonista narra en primera persona sus periplos personales que lo llevan de una vida bohemia de escritor fracasado e indiferente en Buenos Aires a la militancia en Montevideo. En este sentido, más que narrar la lucha guerrillera urbana, tal como promete la información editorial de Casa de las Américas, en *El pasajero* Musto evoca el despertar existencial de un protagonista inicialmente desilusionado, que gracias a una nueva concepción del mundo asume una serie de responsabilidades sociopolíticas y personales. La sustitución de las letras por las armas y la transformación del antihéroe pequeño–burgués individualista en intelectual orgánico y héroe guerrillero son por tanto el tópico del libro, que podría caracterizarse como un *bildungsroman* comprometido. «En ese tiempo ya decía nosotros y no ustedes. Estaba aprendiendo a ser humilde» (93), explica el narrador.

Si bien el jurado del premio novela en 1977, destaca la referencialidad, la autenticidad y la concientización como rasgos distintivos y destacables de *El pasajero*,¹³

en la novela se despliega una puesta en duda de por lo menos las dos primeras de estas características a través de las reflexiones del yo narrativo. Así se suspende la creencia en la posibilidad de nombrar una realidad recientemente conquistada, cuando esta misma se derrumba al perder el sujeto historia y porvenir. Con la pérdida de la libertad existencial, también pierden valor las palabras. Tras una descripción desgarradora de los efectos físicos y mentales de la tortura, el protagonista–narrador concluye:

Con cada aspiración recobraba sensaciones diversas y recientes y ese gusto a sangre fresca depositada en el paladar y la garganta. (...) Quería encontrar una palabra, definir con una palabra, aunque fuera aproximada, mi relación emocional con los últimos sucesos (...) El presente, decidí, carecía de componentes especulativos. Por eso la insuficiencia del lenguaje. Despojada de historia, la palabra resultaba tan poco significativa como el sonido de la lluvia o la forma de un guijarro. Miedo o valor suponen porvenir; yo no lo tenía. (142)

Según hemos visto, ambas novelas uruguayas ganadoras del premio novela de Casa de las Américas responden a los criterios del arte comprometido: representar un tema de actualidad y dar a la literatura una función social al incentivar la conscientización. No obstante, en las dos novelas también se presencia la construcción de una subjetividad autoreflexiva, tramada en la intersección entre lo personal y lo político o bien entre la representatividad colectiva y la intimidad individual. Esta misma tensión entre lo personal y lo político también es característica del género testimonial —relato formulado en primera persona— aunque convencionalmente las estrategias narrativas empleadas en el testimonio canónico hacen sobresalir la función social del testigo denunciador, despojado de todo tipo de disposiciones personales, en detrimento de la narración de la experiencia íntima.

Al mismo tiempo que *La canción de nosotros* y *El pasajero* se inscriben temáticamente en el sistema literario revolucionario, se produce un desfase con respecto al desarrollo de la literatura en el Uruguay durante la misma época. Tanto en *La canción de nosotros* como en *El pasajero*, se destaca la ciudad como protagonista de la realidad denunciada, recordada y añorada desde la distancia del exilio o el encierro:¹⁴

Montevideo es un barrio, Montevideo es una esquina, Montevideo es un zaguán. Con revoques desprendidos y gatos y azoteas. Una ciudad de soledades módicas, discretas, de calles largas trazadas a cordel, de plátanos sombreando las veredas, de vientos fríos y veranos calientes, con diarios bastante bien escritos, automóviles del treinta rodando alegremente entre estertores, muchachas flacas y algo provincianas, fútbol en completa decadencia. Ciudad para mirar crecer sobrinos, parrales y tristezas, de arquitectura parejamente fea, teatro floreciente, política tramposa. (Musto:53)

En este sentido, ambas novelas ganadoras del premio novela de Casa de las Américas se inscriben en la tradición literaria de la Generación del 45, y no dentro de la ruptura estética advertida por Ángel Rama como coincidente con la

toma de Pando por el Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros en 1969. Para Rama, es a partir de esta operación guerrillera que se produce un cambio en la concepción y abordaje intelectual–artístico de la realidad nacional:

O designarla como la generación de la acción por referencia paralela a un principio que esos mismos comandos desplegaron como insignia, y según el cual «la crítica es la acción», lo que tipificaría el traslado del espíritu crítico que dominara las élites (sic!) intelectuales nacionales a lo largo de casi treinta años hacia una forma constructiva directa —por destructivas que resulten algunas de sus operaciones— que apela intensamente a la contribución de la fantasía y de la imaginación, condiciones casi archivadas tras el realismo urbano y grisuras cotidianas que una y otra de las dos promociones de la generación crítica desarrollaron en sus treinta años de reinado cultural. (1972:221–222)

Este giro estético en la literatura uruguaya —coincidente con la primera versión del premio testimonio— en parte se puede entender como una medida estratégica para sortear la censura pero,¹⁵ como señala María Rosa Olivera–Williams (79), sobre todo parece responder al derrumbe del imaginario social y a una necesidad de representar esta nueva realidad con otras fórmulas narrativas. Sin embargo, en las novelas premiadas de Galeano y Musto, la representación permanece anclada en la concepción anterior de la realidad y por tanto se formulan conforme a una serie de apuestas estéticas que se estaban agotando en el campo literario nacional.

Si durante los años de represión los intelectuales y artistas uruguayos se abocaron a inscribir en el arte el desmoronamiento del imaginario social uruguayo y sus mitos constituyentes, con el retorno a la democracia un quehacer primordial fue rearticularlo, según advierte Jorge Ruffinelli (50), al señalar que esta labor de resignificación principalmente se emprendió en el formato de la novela histórica y a través del testimonio. Volviendo la mirada sobre las obras uruguayas premiadas por Casa de las Américas en las categorías testimonio y novela, de hecho podemos confirmar esta radiografía literaria del Uruguay posdictatorial. Sin embargo, como vamos a ver, no solamente las fórmulas estéticas de la novela se van renovando y poniendo al día sino que también la categoría testimonio —devenida novela testimonial— es objeto de una innovación que permite incorporar en el relato testimonial una representación de los complejos procesos de la memoria y los intrincados procedimientos de las escrituras del yo.

Coincidente con la caída de las dictaduras en el Cono Sur y en forma de una respuesta a las inquietudes historiográficas surgidas con motivo del Quinto Centenario, se pudo observar en el ámbito de la literatura un renacimiento y una renovación del género de la novela histórica. Esta corriente, ampliamente estudiada hace una década, no pasó desapercibida en el Uruguay, donde obras como *Bernabé Bernabé* (1988) de Tomás de Mattos, *Los papeles de los Ayarza* (1988) de Juan Carlos Legido o *Maluco. La novela de los descubridores* (1990) de Napoleón Baccino Ponce de León, para mencionar sólo algunas, tuvieron mucho éxito. Este último es el ganador del premio novela de Casa de las Américas en 1989.

Sin entrar a analizar la novela en detalle, ya que a diferencia de otros ganadores del premio novela de la Casa, ha sido objeto de numerosos estudios,¹⁶ es posible constatar que las inflexiones metaficcionales, la disipación de los límites convencionales entre lo ficcional y lo documental trastornan no solamente las bases epistemológicas del discurso histórico decimonónico sino que asimismo, socava los fundamentos mismos del modelo narrativo–interpretativo del arte comprometido formulados en los inicios de la Revolución, en el sentido de desprenderse de los criterios de veracidad y autenticidad por medio de un discurso fragmentado y autoreflexivo. En efecto, este mismo cambio de la relación entre fondo y forma también se puede observar en los criterios de evaluación del género testimonial. Así, el jurado del premio de 2007, que se lo otorga a la autora uruguaya Edda Fabbri, destaca la autenticidad del relato como un efecto de la elaboración estética del material narrativo:

por encontrar en ella una historia de gran valor testimonial y literario que demuestra no sólo un eficiente uso de las técnicas narrativas sino, además, una valiosa sensibilidad que enriquece y sincera el relato. (...) El testimonio resulta de una autenticidad conmovedora en el que también convive la poesía, pero no para minar la dureza de la realidad o endulzarla. (JGL)

Oblivion es un breve relato fragmentado compuesto por una serie de imágenes de la vida en la cárcel de mujeres, Punta de Rieles. Aquí la mirada se ha trasladado de las luchas revolucionarias y los tiempos de las dictaduras, representadas como las actualidades en los textos de Gilio, Galeano y Musto, a los trabajos de memoria en la época posdictatorial.

La escritura de las huellas de la memoria se realiza en *Oblivion* desde la otredad con el mismo yo, desde la extrañeza con la propia persona que invade a la narradora a la hora de mirar el pasado. La postura narrativa en *Oblivion* es ambigua; al mismo tiempo que se describe un cambio de piel, una nueva identidad, los sentidos del pasado se perciben «con los ojos de antes» en forma de imágenes estáticas. Es esta dificultad de acceder a las huellas o residuos más profundos de la memoria la que genera la rearticulación de tiempos y posturas narrativas.

En un intento de conciliar lo colectivo y lo personal, el pasado y el presente, la narración en *Oblivion* ancla en la materialidad de los recuerdos. Es a partir de la instantánea de la salida de la cárcel Punta de Rieles que brotan las imágenes (miradas intactas) que la voz narrativa configura narrativamente en búsqueda de una posible continuidad. Las certezas necesarias para interpelar al olvido parecen estar en este relato testimonial, como en muchos otros, en el vínculo inquebrantable entre el individuo y el colectivo. Una y otra vez la mirada vuelve a la voz colectiva «ese nosotras» imprescindible para escribir las memorias de la cárcel: «Aquel pasado, o la mayor parte de él, sólo puedo formularlo desde esa primera persona del plural» (17).

Si bien la narradora de *Oblivion* afirma que debería captar la temporalidad vacía de los años de la cárcel, es a la materialidad de los recuerdos que vuelve una

y otra vez. No es por casualidad que todos los fragmentos de *Oblivion* tengan títulos sustantivados que denotan el espacio delimitado de la cotidianeidad carcelaria: «El corredor», «El trabajo», «El cine», «El recreo», «La reja», ya que es a partir de esta materialidad concreta del encierro que se plantean los problemas de la escritura de la memoria y del dolor. De hecho, la única excepción en materia de títulos es el fragmento «Escribir la historia» en el cual se formulan los problemas del alcance de las palabras al escribir los recuerdos carcelarios. También en el presente de la escritura, es la mirada la que escoge las imágenes representables: «la mirada otra vez vaga y elige, selecciona» (38), una selección que según la narradora debe mantenerse distante de las interpelaciones, asignaciones o pedidos ajenos a que se cuente la historia.

Oblivion es un relato de espacios y materialidades, del cual están ausentes las acciones, los movimientos, los acontecimientos. En la selección hecha, la narradora explica que evita el relato de los hechos porque en sus silencios, es evasivo:

Quería decir que yo no podía hablar de los hechos. Pero no porque ellos vinieran acompañados de dolor, como a veces se piensa, sino porque me parecía que ellos, los hechos, eran de alguna manera mudos, o que el relato de los hechos podía esconder todo lo que uno quisiera esconder. El relato de los hechos está unido al recuerdo y sé que hay que desconfiar de los recuerdos. (49)

En este sentido, el testimonio expresado en *Oblivion* abandona el núcleo mismo de lo que fue el género testimonial en sus inicios, un relato de (los) hechos, y se convierte en una narración de des[h]echos, de huellas e indicios fragmentarios, más allá de lo fáctico. «La memoria no es lo que pasó, son sus huellas» (49), enuncia la narradora, resistiendo las solicitudes contemporáneas de un relato de los hechos, al mismo tiempo que se opone a escribir los rastros de su propia memoria.

A modo de conclusión preliminar

Se podría decir a modo de conclusión preliminar, que las tensiones propias del discurso testimonial entre forma y contenido, ideología y estética, y entre lo político y lo personal reflejan las del campo cultural latinoamericano de los años sesenta y setenta, o sea, «la idea de que las discrepancias estéticas ocultaban discrepancias políticas» (Forné:4). Sin embargo, a pesar de que políticamente se impulsaba un arte unívoco y transparente, la lectura de una serie de ganadores del testimonio de Casa de las Américas revela que en ningún momento se suspenden plenamente las condiciones de la creación estética a favor de una reproducción estéril y desambiguada de la realidad. De hecho, los cambios y reformulaciones a nivel estético son mínimos, si bien se puede señalar una creciente ambigüación, fragmentación y subjetivización, acorde al desarrollo del género novelesco en general durante la misma época. En este sentido, me parece que sería posible, a partir de un corpus más vasto y un anclaje teórico más desarrollado, repensar los alcances de esta serie literaria, más allá de los deseos de los intelectuales solidarios.

Notas

¹ En cuanto a la línea psicoanalítica, es con relación a las configuraciones literarias de memorias traumáticas y la posible función terapéutica de la escritura que ésta se ha desarrollado en el marco de la teoría y análisis literarios en las últimas décadas. En el momento inicial de la conformación del género testimonial, esta dimensión no es central.

² Ver, por ejemplo, Forné (2013).

³ Aquí me refiero por ejemplo, a antologías seminales como *The real thing: testimonial discourse and Latin America* (Gugelberger), *Testimonio y literatura* editado por René Jara y Hernán Vidal, o bien los textos de John Beverley recopilados en *Testimonio: On the Politics of Truth*.

⁴ Eduardo Galeano, *La canción de nosotros* (1975); Jorge Musto, *El pasajero* (1977); Napoleón Baccino Ponce de León, *Maluco* (1990).

⁵ También existe la categoría del cuento, que no se incluyó en el presente trabajo porque su formato distintivo no se presta a un análisis comparativo con el testimonio. Sin embargo, a nivel temático me parece que algunos de los textos premiados en esta categoría podrían calificar en la serie testimonial. Pienso en obras como *Los días de nuestra sangre*, de Fernando Butazzoni, o *La cifra anónima. Cuatro relatos de prisión*, de Hiber Conteris.

⁶ Entre los veintitantos premios dentro de la categoría testimonio que se han otorgado hasta el momento sólo Cuba supera a Uruguay en la cantidad de premios recibidos.

⁷ Ver, por ejemplo, Claudia Gilman, *Entre la pluma*

y *el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2012).

⁸ El término es de Ambrosio Fornet, quien explica que: «Inventé la etiqueta por razones metodológicas, tratando de aislar y describir ese período por lo que me parecía su rasgo dominante y por el contraste que ofrecía con la etapa anterior, caracterizada por su colorido y su dinámica interna (aunque no exenta, como veremos, de frustraciones y sobresaltos)» (3).

⁹ Ver Gilman 2012:340.

¹⁰ Aparecen, entre otros: Juan Domingo Perón, Raúl Sendic, Salvador Allende, Che Guevara, Juan Gelman, Haroldo Conti, Alfredo Zitarrosa y Paco Urondo.

¹¹ La obra pronto se tradujo al inglés (1973) y al alemán (en la Alemania Federal se publica en el 73 y en la RDA en el 74) y, finalmente, en 1981 al francés.

¹² Incluso contiene en sus últimas páginas una referencia intertextual a esta misma obra de Galeano: «Me acordé de una novela de Galeano, donde un evadido exhausto, es recogido, cuidado y alimentado por un lumpen de latente conciencia política» (Musto:151).

¹³ «refiere la realidad de una sociedad acosada por la represión y la injusticia. (...) un aporte notable por su autenticidad y su cálido mensaje humano» (1977:s/n).

¹⁴ Ambos autores se exiliaron en 1973.

¹⁵ Ver, por ejemplo, Mabel Moraña (134).

¹⁶ Ver, por ejemplo, Perkowska, Hernández, Garra-muño, por mencionar algunos.

Bibliografía

- ACHUGAR, HUGO (1989). «Literatura/literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29, 153–165.
- AYMERICH, CARMEN OCHANDO (1998). *La memoria en el espejo: aproximación a la escritura testimonial*. Barcelona: Anthropos.
- BEVERLEY, JOHN (2004). *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BUTAZZONI, FERNANDO (1979). *Los días de nuestra sangre*. La Habana: Casa de las Américas.
- CASAÑAS, INÉS y JORGE FORNET (1999). *Premio Casa de las Américas memoria, 1960–1999*. La Habana: Casa de las Américas.
- CASTRO, FIDEL (1961a). «Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruiz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del Primer Congreso de Escritores y

- Artistas efectuada en el teatro “Chaplin” el 22 de agosto 1961» [en línea]. Consultado el 2 de mayo de 2013 en <www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f22o861e.html>
- (1961b). «Palabras a los intelectuales» [en línea]. Consultado el 2 de mayo de 2013 en <www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>
- (1971). «Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la Clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, Efectuado en el teatro de la CTC, el 30 de abril de 1971» [en línea]. Consultado el 2 de mayo de 2013 en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f30o471e.html>
- COLLAZOS, ÓSCAR, JULIO CORTÁZAR Y MARIO VARGAS LLOSA (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)*. México: Siglo XXI.
- CONTERIS, HIBER (1988). *La cifra anónima. Cuatro relatos de prisión*. Montevideo: Trilce.
- DALMARONI, MIGUEL (2004). *La palabra justa. Literatura política y memoria en Argentina 1960–2002*. Santiago de Chile: RIL.
- FABBRI, EDDA (2007). *Oblivion*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- FORNÉ, ANNA (2009). «La autoficción testimonial: *Oblivion* de Edda Fabbri». *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 7/8, 63–75.
- (2010). «Literatura y testimonio en “Punto estrella”», en Eva Löfquist y Victoria Thörnryd, editoras. *Caminos de lectura. Antología de textos y aproximaciones analíticas al texto literario*. Lund: Studentlitteratur, 86–101.
- (2013). «La Historia en la narrativa hispanoamericana contemporánea», en Andrea Castro y Eduardo Jiménez Tornatore, editores. *Historia de las literaturas hispánicas: aproximaciones críticas*. Lund: Studentlitteratur, 257–276.
- FORNET, AMBROSIO (2007). «El Quinquenio Gris. Revisitando el término». *Criterios. Ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión»* [en línea]. Consultado el 2 julio de 2013 en <www.criterios.es/cicloquinqueniogris.htm>
- GALEANO, EDUARDO (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. La Habana: Casa de las Américas.
- (1973a). *Open veins of Latin America. Five centuries of the pillage of a continent*. New York/London: Monthly Review Press.
- (1973b). *Die offenen Adern lateinamerikas: die Geschichte eines Kontinents von der Entdeckung bis zur Gegenwart*. Wuppertal: Hammer.
- (1974). *Die Offenen Adern Lateinamerikas*. Berlin: Neues Leben.
- (1975). *Las canción de nosotros*. La Habana: Casa de las Américas.
- (1981). *Les veines ouvertes de l’Amérique Latine: une contre-histoire*. París: Plon.
- (1986). *Días y noches de amor y de guerra*. Madrid: Alianza.
- (2009). *La canción de nosotros*. Madrid: Siglo XXI.
- GARCÍA, VICTORIA (2012). «Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género». *Exlibris* 1, 371–389.
- GARIBOTTO, VERÓNICA I. (2010). «Temporalidad e historia: Hacia una reformulación del marco interpretativo del testimonio posdictatorial». *Chasqui* 2, 99–114.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (1997). *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981–1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GILIO, MARÍA ESTHER (1970). *La guerrilla tupamara*. La Habana: Casa de las Américas.

- GILMAN, CLAUDIA (2010). «Casa de las Américas (1960–1971): un esplendor en dos tiempos», en Carlos Altamirano, director. *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX*. Madrid/Buenos Aires: Katz, 285–298.
- (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUGELBERGER, GEORG M. (Ed.) (1996). *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Latin American Studies, Duke University Press.
- HERNÁNDEZ, MARK A. (2006). *Figural Conquistadors: Rewriting the New World's Discovery and Conquest in Mexican and River Plate Novels of the 1980s and 1990s*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press.
- JARA, RENÉ (1986). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- JGL (2007, 29 de enero). «Penas, olvido y premio». *La Diaria*.
- LEGIDO, JUAN CARLOS (1988). *Los papeles de los Ayarza*. Montevideo: Proyección.
- MARCHESI, MARIANA (2010). «Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno–cubano, 1970–1973». *A Contracorriente* 1, 120–162.
- MATTOS, TOMÁS DE (1988). *Bernabé, Bernabé!: novela*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- MORAÑA, MABEL (1988). *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto.
- MUSTO, JORGE (1977). *El pasajero*. La Habana: Casa de las Américas.
- NOFAL, ROSSANA (2002). *La escritura testimonial en América Latina*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán.
- OLIVERA–WILLIAMS, MARÍA ROSA (1990). «La literatura uruguaya del proceso. Exilio e insilio, continuismo e invención». *Nuevo Texto Crítico* 5, 67–83.
- PERKOWSKA, MAGDALENA (2008). *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985–2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- PONCE DE LEÓN, N. BACCINO (1990). *Maluco: la novela de los descubridores*. Barcelona: Seix Barral.
- RAMA, ÁNGEL (1972). *La generación crítica 1939–1969: I. panoramas*. Montevideo: Arca.
- (1995). «Conversación en torno al testimonio». *Casa de las Américas* 200, 122–123.
- RUFFINELLI, JORGE (1990). «Uruguay: Dictadura y re–democratización. Un informe sobre la literatura 1973–1989». *Nuevo Texto Crítico* 5, 37–66.