

De la Budapest sitiada al Montevideo bajo dictadura: representaciones del miedo en una selección de cuentos del escritor húngaro Tibor Déry y del montevideano Hugo Burel

Giuseppe Gatti

Resumen: El presente estudio analiza las modalidades de representación de los sentimientos de angustia, miedo y desesperanza en ficciones cuyos personajes se ven sometidos a condiciones extremas de supervivencia. El trabajo se concentra en la obra de dos autores: Hugo Burel (Montevideo, 1951), perteneciente a un espacio geosocial y cultural fuertemente marcado por la experiencia de la represión durante la dictadura (1973-1985), y Tibor Déry (Budapest, 1894-1977), procedente de Hungría, una de las naciones de Europa Oriental que fue teatro de las más grandes devastaciones, humanas y materiales, durante la Segunda Guerra Mundial. Ambos países comparten, además, un destino común de parcial aislamiento cultural: en el caso de Uruguay, nación de reducida extensión geográfica y escasa densidad poblacional, se observa cómo las expresiones culturales más propiamente idiosincráticas se ven amenazadas por “injerencias naturales” de sus vecinos Argentina y Brasil, persistiendo el peligro de absorción de sus cánones culturales y estéticos.

Asimismo, la excepción representada por Hungría en la Europa centro-oriental se vincula con la diversidad lingüística: el país es una isla *alloglotta* en un espacio geográfico dominado por las distintas lenguas eslavas, con la excepción del rumano. Los dos relatos de Hugo Burel que se examinan integran la producción del autor que suele adscribirse al “ciclo subterráneo de la dictadura”; en ellos identificaremos las relaciones de causa/efecto entre el miedo de los protagonistas y sus reacciones frente a la amenaza. Por su parte, el examen de la recopilación *Juegos de los infiernos* mostrará cómo Déry ofrece la descripción de los últimos meses del segundo conflicto bélico en la capital húngara a partir de una “mirada del subsuelo”, pues sus protagonistas son compelidos a permanecer durante meses en los pasillos oscuros de los refugios antiaéreos y a vivir la experiencia de la guerra y del asedio desde espacios incomunicados.

Palabras clave: Literatura uruguaya, literatura húngara, represión militar, Guerra Mundial, miedo.

Abstract: The present study analyzes the ways in which feelings such as distresses, fear and hopelessness are represented in short novels, where extreme conditions of survival are imposed on the main characters. The paper focuses on the work of two writers: Hugo Burel (Montevideo, 1951), who pertains to a geo-social and cultural context strongly affected by the experience of repression during the dictatorship (1973-1985), and Tibor Déry (Budapest, 1894-1977), who comes from Hungary, one of the Eastern European nations that suffered major human and material devastation during the Second World War. Both countries share a common destiny of partial cultural isolation: in case of Uruguay, a nation with a limited geographical extension and low population density, typical cultural expressions are threatened by the "natural interferences" of neighbouring countries like Argentina and Brazil; thus, the danger of absorption of Uruguay's cultural and aesthetic canons persists. Likewise, the exception represented

by Hungary in Eastern Europe is connected to its linguistic diversity: the country is like an *alloglotta* island in a big geographical region dominated by the different Slavic languages, with the exception of Romanian. The two stories by Hugo Burel that we examine integrate the author's production into what might be labelled as "the underground cycle of the dictatorship"; in them, we will identify the cause-effect relationships between the protagonists' fears and their reactions against threat. On the other hand, the analysis of *Juegos de los infiernos* (*Games of the Underworld*) will show the way in which Déry describes the last months of the Second World War in the Hungarian capital, by using a "look at the subsoil", a place where his protagonists are obliged to remain for months, living the experience of war and siege in the secluded dark corridors of the air-raid shelters.

Key words: Uruguayan Literature, Hungarian Literature, military repression, World War, fear

S'il est vrai qu'en histoire, du moins, les valeurs, qu'elles soient celles de la nation ou de l'humanité, ne survivent pas sans qu'on ait combattu pour elles, le combat (ni la force) ne suffit pas à les justifier. (Albert Camus)

Nuestro trabajo se propone estudiar las modalidades de representación de los sentimientos de miedo, angustia, y desesperanza en ficciones literarias cuyos personajes experimentan condiciones extremas de supervivencia. El análisis se concentra en la obra de dos escritores, uno perteneciente al mundo rioplatense (Hugo Burel, Montevideo, 1951), otro a la tradición europea (el húngaro Tibor Déry, Budapest, 1894-1977).

Al acercarse a la producción del primero es necesario hacer hincapié en cómo los años del régimen dictatorial representan un motivo que aparece de forma recurrente a lo largo de toda la producción literaria nacional, durante y después del fin de la etapa antidemocrática. La reelaboración de los acontecimientos del período comprendido entre el 27 de junio de 1973 (fecha del Golpe de Estado llevado a cabo por las Fuerzas Armadas y el Presidente Juan María Bordaberry) y el 15 de febrero de 1985 (día en el que "se instaló el primer Parlamento electo por voto ciudadano en doce años"¹) se construye a partir de dos distintas estrategias narrativas. Por un lado, los autores presentan historias ubicadas temporalmente en aquella época, salpicando la narración de referencias directas a las condiciones de vida (represalias, miedo, violencia y represión) de aquel tiempo. Por otro, pueden ofrecer al lector relatos cuya trama se desarrolla en épocas más recientes, habiendo ya terminado la etapa autoritaria, pero vinculadas con aquellos acontecimientos. En este

¹ Los autores del ensayo *Historia del Uruguay en el siglo XX* al que pertenece el fragmento citado recuerdan cómo otra fecha clave para la historia democrática del país coincide con el 1 de marzo de 1985, cuando "asumió el nuevo Presidente", Julio María Sanguinetti (para ambas citas: Frega, A. *et al.*: 2007: 209).

segundo caso, las referencias ficcionales a la dictadura surgen a partir de un proceso de rememoración de algunos de los protagonistas o del uso de metáforas que remiten a ciertas dinámicas típicas de la represión militar. Los dos relatos que se examinan en nuestro estudio forman parte de la primera tipología narrativa.

El segundo autor analizado, el húngaro Tibor Déry procede de una de las naciones de Europa Oriental que más han sido afectadas en su identidad nacional por los acontecimientos traumáticos que han marcado el “siglo breve”, ya a partir de la Primera Guerra Mundial, cuando el país perdió dos tercios de su extensión territorial después de la firma del Tratado de Versailles-Trianon el cuatro de junio de 1920. Así Péter Sárkozy (2009: 14) recuerda la desaparición de la Grande Hungría,

Per mille anni l'Ungheria fu uno dei paesi più grandi dell'Europa centrale e solo nel 1919 lo Stato ungherese sorto dopo le decisioni dei trattati di pace di Versailles-Trianon divenne un paese piccolo [...]. L'Ungheria storica, invece, il Regno ungarico, per mille anni comprendeva tutto il bacino carpatico, la valle del Danubio circondata dalla conca dei Carpazi, dalle alte montagne di Tátra-Fátra-Mátra a nord (oggi in Slovacchia) e da quelle di Máramaros nella Transilvania (dal 1919 appartenente alla Romania)².

Sucesivamente, los seis años comprendidos entre 1939 y 1945 están marcados en un principio por la intervención en la Segunda Guerra Mundial al lado de Alemania e Italia, y caracterizados en su etapa final por la derrota, las devastaciones del tejido social, humano y material, y la adscripción geopolítica a la esfera de influencia soviética. Estos años representan un período clave para la historia nacional y un motivo recurrente tanto en la producción poética (por ejemplo, las ocho églogas que Miklós Radnóti compuso entre 1938 y 1944, antes de ser asesinado en un campo de trabajos forzados), como narrativa (el caso del Premio Nobel Imre Kertész es el más conocido). De los cuentos que Tibor Déry ha dedicado a los meses conclusivos de esta segunda etapa bélica se ocupa el presente estudio.

1. Montevideo, década de los setenta: rememoración pusilánime y desaparecidos renegados

Los relatos “El rock de la mujer perdida” y “Escapes transitorios” forman parte de los cuentos de Hugo Burel pertenecientes al que podría definirse como “Ciclo subterráneo de la dictadura”, siendo este último un motivo que atraviesa transversalmente la antología *El elogio de la nieve y doce cuentos más*, publicada en Montevideo en 1998. En los dos textos que se examinan, la atención se centra en microhistorias individuales ubicadas temporalmente en los años de la dictadura militar en Uruguay (1973-1985), cuyos efectos impactan, tanto a nivel político como social, en los cambios evidenciados en los abordajes culturales, en las representaciones del espacio y en los imaginarios colectivos del contexto uruguayo durante y después de los doce años de represión. Veámoslos en detalle.

“El rock de la mujer perdida”. En una ciudad gris y silenciosa, que muestra las huellas de la imposición de un régimen basado en la opresión y la censura, la descripción de

² Durante mil años Hungría fue uno de los países más grandes de Europa central y sólo en 1919 el Estado húngaro surgido después de las decisiones de los tratados de paz de Versailles-Trianon se convirtió en un país pequeño [...]. La Hungría histórica, en cambio, el antiguo Reino húngaro, durante mil años comprendía todo el valle de los Cárpatos, el valle del Danubio rodeado de la cuenca de los Cárpatos, desde las altas montañas de Tátra-Fátra-Mátra en el norte (hoy perteneciente a Eslovaquia) hasta aquellas de Maramures en Transilvania (desde 1919 perteneciente a Rumania). [Traducción propia].

los pequeños terrores cotidianos experimentados por sus habitantes es puesta en relación con las formas del miedo que surgen de la condición de emergencia. El examen comparativo ofrece la oportunidad de reflexionar sobre las modalidades de diseminación del terror por parte de aparatos represivos estatales o para-estatales y, en particular, sobre la desaparición forzada de individuos que, aun sin tener vinculación con movimientos revolucionarios, se han visto perseguidos, convirtiéndose en “detenidos invisibles”, destinados a la desaparición definitiva. Las dinámicas interrelacionales entre los dos jóvenes protagonistas del relato muestran cómo el miedo del personaje masculino principal surge, esencialmente, de una innata cobardía, poniendo así de relieve la existencia de una relación de causa/efecto entre el miedo a actuar que lo domina y la rememoración reiterada de un pasado sentimental compartido con una joven perteneciente al movimiento revolucionario tupamaro. El lector será testigo de un proceso mental que se alimenta de una nostalgia estéril, que excluye toda posibilidad de intervención.

La gris atmósfera de la sosegada vida barrial que caracteriza la gran mayoría de los cuentos urbanos de Burel se ve consolidada en este caso por un clima de miedo inabarcable. Las existencias de los protagonistas resultan dominadas por la experiencia de un terror latente que surge de la represión sistemática. La reflexión del personaje principal al enterarse de la desaparición de su pareja tras una redada policial revela la intensidad del miedo del hombre a padecer el mismo destino: “En todo caso, en aquellas primeras horas sin ella, mientras dudó si huir o quedarse a correr su misma suerte, desfundando la cobardía para suministrarle la lógica del *no te metas*, había creído que todo iba a aclararse [...], que en un par de días aparecería” (Burel, 1998: 207).

La acción ficcional se desarrolla en un espacio urbano sometido a un control invisible y superior, que se articula alrededor de una estrategia dirigida hacia la aniquilación permanente de las huellas de agresiones, requisas y desapariciones. Los artífices de estas estrategias –por lo general miembros de la policía secreta– influyen necesariamente en cada elección y actitud de los personajes “visibles”. El simple acto de salir del apartamento que había sido el lugar de los encuentros amorosos de los dos jóvenes se convierte para el protagonista en el origen de un pánico mal reprimido: “No había querido mirar a nadie, ni descubrir autos sin chapa estacionados en la vereda de enfrente. Sólo puede recordar –con esa claridad que adquieren ciertos sucesos según pasan los años– su paso apresurado, emprendiendo una larga caminata que lo mezclaría con la gente, la anónima muchedumbre sin ella” (Burel, 1998: 207).

A medida que va avanzando, el relato supera la mera reiteración descriptiva de ese estado de miedo permanente en un contexto urbano dominado por el silencio de calles desiertas y casas a oscuras, y evidencia tres vertientes posibles de análisis:

- 1) se vislumbran, como motivo central de nuestro estudio, las interdependencias entre la experiencia del miedo y la inacción del protagonista: una falta de acción que surge de la cobardía y que se configura, a su vez, como respuesta al clima de terror impuesto por el régimen;
- 2) en relación con las manifestaciones de cobardía evidentes en el personaje masculino, se aprecia el mecanismo conocido en antropología como “nostalgia del paraíso”: la frecuente rememoración nostálgica de su relación con la joven desaparecida se plantea como la

única modalidad posible de recuperación de pequeños “fragmentos de ella”³. En la segunda parte del cuento, en particular, se observa un *crescendo* de la angustia del protagonista, debida a su incapacidad para desligarse, en el presente, no sólo de los acontecimientos traumáticos del pasado sino de su permanente pavor.

3) el espacio urbano, silencioso y lúgubre, descrito por Burel parece reflejar una condición general de resignación apática frente a la represión estatal; a lo largo de la narración el autor elabora la imagen de una ciudad mansamente sumisa y sólo en la última página del relato la experiencia de la acción se asoma con una cierta contundencia.

Empecemos nuestro examen por este tercer punto, examinando el espacio urbano. El protagonista, en un estado de total alienación, deambula por una ciudad hostil intentando pasar desapercibido y eligiendo el ocultamiento ante el peligro de verse involucrado en eventuales controles policiales. Su vida se convierte en un continuo refugiarse que no abarca sólo la dimensión física sino también el espacio de la conciencia. Además de ocultar su cuerpo a las patrullas de los militares, intenta esconder a sí mismo su falta de coraje. Mientras, a su alrededor, la ciudad se transforma en un espacio social vacío donde la vida se desarrolla necesariamente en ámbitos cerrados, secretos, a veces incluso subterráneos; la urbe del relato bureliano es un “mundo sitiado” por la violencia estatal, un escenario cuyos silencios remiten a los de otras ciudades sometidas a una política del terror, en las que sus habitantes sobreviven encerrados, obligados a poblar los subsuelos. Surge, así, la posibilidad de vincular algunos rasgos del Montevideo del cuento bureliano con otra ciudad sitiada de la época más reciente: el Sarajevo del periodo que va desde el 5 de abril de 1992 al 29 de febrero de 1996, durante los años del asedio llevado a cabo por las fuerzas serbias de la auto-proclamada República Srpska y el Ejército Popular Yugoslavo; Karl Schlögel se detiene en observar cómo en la capital bosnia “en el plazo de un año se ha cumplido una vez más una situación extrema del siglo XX: la transformación de una sociedad urbana en pobladores de catacumbas y cavernas” (Schlögel, 2007: 114).

Recorriendo esta topografía del terror, el personaje bureliano se ve obligado a descubrir “la resignación [...] de vivir precariamente, en función de vidas más interesantes que la propia” (Estramil, 1998: 11). Esa dependencia del Otro se irá convirtiendo, a lo largo de la narración, no sólo en una generalizada desconfianza hacia cualquier Otredad (incluso hacia su antigua pareja), sino también en un proceso de autoanálisis que, por sus características, remite a la sentencia de Jean Paul Sartre según la cual “el infierno son los otros”. Así lo destaca Beatriz Bayce aplicando el principio sartreano al conjunto de la obra de Juan Carlos Onetti: “en la teoría de Sartre, *el que no soy yo*, mi *semejante*, no es un ser cualquiera; es el sujeto de una antitética situación en la que el Otro [...] afecta nuestro ser concreto real” (Bayce, 1987: 66).

En este escenario urbano, desde una impersonal habitación, fijamente “ensimismado en un trocito de tela”, el protagonista, necesitado de revivir los tiempos abolidos del pasado,

³ El motivo de la nostalgia por un tiempo irremediamente perdido y un pasado edénico imposible de recuperar es una constante del espíritu oriental y se refleja en las letras uruguayas desde los albores. Margarita Carriquiry, en su ensayo “Identidad y literatura en el Uruguay” reflexiona sobre el tema y evidencia cómo ya en las primeras obras literarias producidas en el territorio de la Banda Oriental el elemento nostálgico estaba presente y arraigado; así la autora analiza la carta que José Manuel Pérez Castellano dirigió a su maestro de Latinidad, en 1787: “Si hemos de encontrar aquí señas de identidad notamos por un lado el orgullo local, rasgo saliente y frecuentísimo en nuestra literatura, y la nostalgia que impregna el texto, asociada al pasaje del tiempo con sus inevitables cambios” (Carriquiry, 2010: 138).

siente que sólo recorriendo los espacios compartidos con su ex-pareja puede alcanzar jirones dispersos de aquella presencia humana desaparecida. Así, su memoria se alimenta de visitar los lugares del recuerdo, según un esquema psicológico que Bachelard describe así: “No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias” (Bachelard, 2006: 39). Para reconstruir este tiempo abstracto que preserva los fósiles de la duración, el personaje bureliano vuelve a acceder al único espacio compartido: la casa donde acontecían los encuentros con su compañera. Una vez allí, no puede sustraerse a la revisión de los momentos de la incursión policial en el apartamento: “El mapa fue arrancado con violencia, al igual que el póster del Che y las dos reproducciones de Magritte [...]. Bastó ver los huecos de las paredes, las poderosas ausencias de lo arrancado para saber exactamente lo que había sucedido” (Burel, 1998: 206). Entre carpetas retorcidas y cuadernos “desmembrados por el huracán”, le queda la sensación, cobarde y cómoda, de que la elección correcta es la de quedarse “al margen de la historia” y renunciar a investigar, puesto que su compañera no lo había considerado lo suficientemente fiable como para confiarle su militancia política y sus planes de acción: “Sintió miedo, impotencia, tristeza, humillación por no haber sido merecedor de confianza. Eso quería decir que el amor no alcanzaba, y que el único punto de encuentro entre ellos era la cama” (Burel, 1998: 207).

En los breves momentos decisivos en los que el protagonista tiene que optar entre la adopción de una “posición valiente” dirigida a rastrear las huellas de la desaparecida o alejarse de todo peligro renegando de su compañera sentimental, la elección cae en la solución más cómoda y segura. Es entonces cuando comienza en él un proceso de creación de excusas consigo mismo y de actitudes rencorosas hacia su compañera, culpable durante el tiempo que duró la relación de haberlo mantenido al margen de su militancia. Burel describe así los instantes posteriores a la desaparición de ella, cuando en el personaje masculino se forja el miedo y se consolida la exigencia de huir sustrayéndose al peligro de requisas policiales: “Como un torpe permaneció horas dando vueltas por el apartamento, [...]. En ese tiempo estuvo como embotado [...]. Comprendió que el dueño del apartamento necesariamente debería estar también implicado, enredado en lo mismo que ella, y él entre ambos, cumpliendo un rol lateral, apartado de lo esencial” (Burel, 1998: 206).

A partir de este momento, empieza a desencadenarse en el protagonista una serie de hipótesis fantasiosas acerca de una posible y esperada salvación de la muchacha, como si la actitud pusilánime del hombre pudiera encontrar un perdón con sólo imaginar una improbable salvación de ella:

Cuando sobrevino el tiempo de los datos fragmentarios, de las versiones contradictorias, hizo crecer un espacio para la esperanza. Le dijeron que había sido liberada y puesta en un vuelo hacia Suecia esa misma noche. Alguien mencionó una carta, remitida desde París, en que se la nombraba, aunque no se especificaba si estaba viviendo allí (Burel, 1998: 208).

En las historias de Burel el lector suele ser testigo, con una cierta frecuencia, de un instante de rebeldía por parte de los personajes, una rebeldía a veces real y otras imaginaria, que coincide con un mayor nivel de la percepción de la propia individualidad; en “El rock de la mujer perdida”, el protagonista se sabe un perdedor, reconoce amargamente ser un hombre incapaz de atrapar sus oportunidades y concluye su autoanálisis existencial

admitiendo sus cobardes actitudes. A pesar de esta suerte de admisión de la debilidad, el lector percibe claramente una inversión de los términos en las estrategias de elaboración de la culpa. En el protagonista se genera, según el esquema indicado por Sartre, la duda acerca de la honestidad de la joven desaparecida y, con ello, aumenta su miedo:

Intentó llegar al origen del dato, aliviar la angustia de estos ocho meses de silencio. Sólo obtuvo más confusión y nuevos datos ambiguos [...] que le hablaban de ella en una versión diferente a la que había conocido. Era como si en aquellas caminatas [...] ella hubiera desarrollado una actitud magistral para fingir, o peor, para ocultarle el secreto esencial de su vida (Burel, 1998: 209).

La falta de coraje necesario para “recorrer los establecimientos habituales de reclusión, preguntar y exponerse al arbitrio de ser acusado de complicidad” (Burel, 1998: 208), hace que sólo le quede la fácil y cobarde solución de un olvido imposible, una condición de aniquilamiento del pasado que se hace cada día menos viable y más contradictoria desde el punto de vista moral a causa de los paulatinos descubrimientos por parte del protagonista de los crudos pormenores del momento del secuestro de la joven, detalles que le confirman la hipótesis de una incursión violenta en el apartamento antaño compartido. Lo ocurrido durante la requisa es reconstruido a través de fragmentos de relatos que desbaratan las falaces ilusiones de una desaparición incruenta:

La obsesiva imagen de una muchacha arrastrada de los cabellos hacia una camioneta –así la describió un vecino, veintisiete semanas después, en una rápida conversación de boliche– lo atormentaba, considerando sobre todo aquel cuerpo frágil que tantas veces había recorrido con manos, labios y sus propios cabellos en el atardecer de cualquier día en el apartamento. (Burel, 1998: 211).

Se observa cómo el torpe intento de recuperación de la historia de amor truncado remite, en su quimérica imposibilidad, a la *nostalgia del paraíso* de Juan María Brausen, el personaje onettiano que, en *La Vida Breve* se empeña inútilmente en recuperar los años felices junto a su esposa Gertrudis, recién salida de una operación en el pecho que la ha dejado mutilada⁴. El sentido de “culpa” entra en el relato bureliano de la misma manera que está presente a lo largo de toda *La Vida Breve*. En ambos casos, el deterioro de la existencia a medida que pasan los años encuentra una de sus causas en la inacción de seres cobardes y ambiguos, incapaces de actuar y asumir sus responsabilidades cuando es necesario.

Sin embargo, en la compleja dialéctica entre a) el desgaste provocado por el paso del tiempo, b) el sentido de culpa por omisiones pertenecientes a un pasado lejano y c) la nostalgia de paraísos perdidos, la rememoración del pasado puede adquirir también una connotación más positiva y ser interpretada como un proceso que consolida la identidad del ser humano. Así lo refleja Fernando Aínsa:

Las relaciones con el pasado no son nunca neutras y se inscriben inevitablemente en la más compleja dialéctica que hace de su reconstrucción una forma de la memoria, cuando no de la nostalgia y de la fuga desencantada del presente hacia el pasado. Al mismo tiempo, el pasado se capitaliza a escala individual como parte de la estructura de la identidad. (Aínsa, 2006: 136).

⁴ Así Onetti describe las endebles e ilusorias esperanzas de Brausen: “algún día Gertrudis volvería a reírse sin motivo bajo el aire de primavera o de verano del balcón y me miraría con los ojos brillantes, con fijeza, un momento” (Onetti, 2007: 17).

En el personaje bureliano, la fuga del presente hacia los meses de dicha compartidos con la joven militante contribuye a la creación de una “memoria común”, pero no alcanza para superar los límites de una nostalgia estéril.

Las reflexiones que se han presentado hasta este punto permiten establecer una relación entre los motivos presentes en el relato bureliano y algunos cuentos de otra escritora uruguaya, Cristina Peri Rossi, de entre cuyos libros de relatos uno en particular nos interesa por razones tanto estético-temáticas como cronológicas *Los museos abandonados*⁵. El año de publicación del libro (1968) no sólo marca el comienzo del fin de las creencias utópicas de una generación, sino que representa también el inicio de un proceso degenerativo que desembocaría en todo el Cono Sur en una década de represión ideológica y política. Captando la evidencia, Mario Benedetti, al redactar el epílogo para una edición de 1974 de *Los museos abandonados*, escribía: “La muerte está en las calles; la obcecación en el poder; el poder pierde sus máscaras” (Benedetti, 1974: 180). El mundo de los personajes ficcionales de Peri Rossi se desarrolla en una excentricidad relacionada directamente con la condición de su autora, una condición que la hizo particularmente sensible a las estrategias de elaboración de toma del poder por parte de las fuerzas armadas⁶.

Así como ocurre en el relato bureliano, el mundo de la ficción de Peri Rossi es un espacio inmóvil, en el que la desolación del paisaje urbano crea un marco de hostilidad alrededor de personajes golpeados por el derrumbe de las utopías. La ciudad, como en un cuadro de la serie *Piazze d'Italia* de Giorgio De Chirico, es un lugar desierto, vacío, cuya evidente geometrización refleja simbólicamente la soledad del ser humano y, sobre todo, su miedo al Otro. La frustración de las expectativas nacidas en la década de los sesenta y la instauración en la siguiente década del régimen militar hacen que afloren existencias sin sentido, cuya inutilidad perciben sus mismos protagonistas. En el cuento “Los refugios” la elección de encerrarse en un museo y vivir en un mundo clausurado e impermeable a los de afuera es, en términos alegóricos, la modalidad utilizada para demostrar el rechazo a la realidad y la disconformidad consigo mismo que experimentan sus personajes.

En el caso del antihéroe bureliano, la tristeza provocada en él por la toma de conciencia tardía de sus auténticos sentimientos por la joven desaparecida lo empuja a salir de su encierro voluntario y a emprender una búsqueda a destiempo que adquiere los rasgos de un estéril ejercicio de rememoración: “como algo que emerge de aguas profundas, una mañana recuperó la memoria de aquellos días y comprobó que no hay nada más terco que un recuerdo” (Burel, 1998: 212). Es entonces cuando se intensifica en el protagonista el conflicto interior entre el miedo y el sentido de culpa, alimentado tanto por la reconstrucción que su memoria hace del pasado común como por las violentas modalidades del secuestro de su ex pareja. Así, en un contexto urbano silencioso en el que la población convive a diario con la represión, el protagonista bureliano comienza a imaginar lugares y

⁵ Cristina Peri Rossi ha ido publicando a lo largo de cuatro décadas, primero en Uruguay y luego en España a partir del autoexilio que se impuso en 1972. La bibliografía de la autora comienza con la publicación en 1963 de la novela *Viviendo*. A partir de ese momento desarrolla una actividad febril que abarca la novela, el cuento y la poesía.

⁶ Francisca Nogueroles Jiménez examina la “posición de emergencia” de Peri Rossi, definiéndola como una intelectual “marginal en todos los frentes (es una mujer, lesbiana, con una ideología de izquierdas que la ha llevado a sufrir la persecución política y el exilio, controvertida por haber tocado en sus creaciones temas tabúes como el amor lésbico o el incesto)” (Nogueroles, 1995: 6-7).

circunstancias en los que podría encontrarse con el rostro de la muchacha, mediocre salvación espuria que sólo se produce mediante el trabajo de la fantasía.

Hasta ese punto de la narración, la ciudad en la que deambula el protagonista es representada por Burel como un escenario mudo, como si los indicios de la violencia estatal fueran silenciados por las mismas instituciones. Esta reflexión es relevante en tanto que nos permite observar cómo, dentro del marco de las representaciones de los espacios urbanos sometidos a regímenes dictatoriales, suele resultar más frecuente la descripción de urbes espoleadas por fervores libertarios. En el espacio conosureño en particular el dibujo que hace Pedro Lemebel de Santiago de Chile durante los años de la dictadura de Pinochet refleja un ámbito social sacudido por enérgicas protestas callejeras, como si la ciudad fuera un damero salpicado de manifestaciones en contra del régimen y enfrentamientos con las milicias gubernamentales. En la novela *Tengo miedo torero* Lemebel describe la ciudad de Santiago: “La Plaza de Armas, en la esquina, se veía casi desierta, herida por el fognazo lacre de las patrullas que corrían aullando. Los paraderos de micros hervían de peatones colgando en racimos de brazos y manos agarrados de la escasa locomoción colectiva que aceleraba huyendo por las calles vacías” (Lemebel, 2001: 156-157).

A esta reflexión sobre la representación del espacio urbano se añade otra, vinculada a la percepción social de la figura del desaparecido. Ambas contribuyen a la interpretación simbólica de la parte final del relato. En su estudio “El lugar imposible del ex detenido desaparecido”, dedicado a la percepción social de los desaparecidos en Argentina y Uruguay, Gabriel Gatti denuncia cómo en la Banda Oriental existe una suerte de negación de la desaparición, no en términos numéricos sino a nivel de aceptación conceptual. El desaparecido es considerado como un mero “resultado inevitable” de las violencias de la policía estatal. Escribe Gatti que el desaparecido

es una ‘rareza importada’, un ‘desmán’, un ‘de más’ sobre ese grado cero. Es un *exceso* (sobre la norma), un *plus* (de represión), un *eslabón* (en la cadena del horror). Tiene identidad, tiene lugar, tiene cuerpo, tiene presencia, tiene lógica. Tiene también lenguaje. Vista así es que en Uruguay la desaparición desaparece; también desaparece el desaparecido. (Gatti, 2011: 5).

En estrecha vinculación con esta anomalía perceptiva y con las distintas representaciones de la urbe bajo dictadura, se observa cómo sólo al final del cuento el escenario urbano descrito por Burel muestra signos de una acción humana dirigida a rescatar la figura del desaparecido. Los ruidos procedentes de una manifestación masiva de madres y padres de detenidos-desaparecidos llaman la atención del protagonista durante uno de sus periplos por la ciudad. En la escena, Burel retrata el Uruguay que no quiere olvidar, que intenta procesar el trauma, recuperar restos de biografías quebradas y buscar verdades, en un contraste estridente con esa otra fracción ideológica del país que considera la desaparición de presos como el simple efecto de un “error” acontecido durante un interrogatorio pues, según señala Gatti, convierte al desaparecido en alguien que no supo resistir “los apremios y se murió; un preso que nunca más apareció; un accidente de trabajo, se les murieron en la tortura; un preso sin cadáver” (Gatti, 2011: 5).

Volviendo al relato, el personaje bureliano, al acercarse a los miembros de la manifestación, recibe la tan temida confirmación del destino que le ha tocado a su ex pareja. Como una cámara lenta que descubre poco a poco el objeto central de la escena, el hombre “pudo verla en el centro del grupo y descubrir en la firmeza de empuñar la pancarta un

espejo donde reflejar, otra vez, su cobardía” (Burel, 1998: 213). Sin embargo, el amargo descubrimiento revela al lector que lo que acaba de vislumbrarse en la escena es la joven, sino su cara fotografiada y pegada en una pancarta llevada por su vieja tía: “Podía ver cómo el tosco cartón con la foto y la leyenda se abría paso desde el fondo de los años y le devolvía a la mujer perdida, a la mujer borrada y suprimida. Desaparecida” (Burel, 1008: 214).

La imaginación y el ejercicio de rememoración, que hasta ese punto le habían ayudado “a deambular entre la multitud sin sentir la opresión de la soledad” (Burel, 1998: 212) dan paso al horror de una imagen borrosa pero no menos cruel, en la que destaca sobre el conjunto una boca semiabierta “como a punto de llamarlo”. La traición de los valores que él creía erróneamente compartir con su ex-pareja se hace evidente a través de la borrosa imagen pegada torpemente a la pancarta llevada con coraje por la anciana tía. Con la escena final –y el rostro de la joven perdiéndose entre la multitud de carteles– Burel reafirma la “existencia social” de la figura del detenido-desaparecido y, al mismo tiempo, subraya la omnipresencia de un sentimiento de culpa imborrable en el protagonista.

“Escapes transitorios”. La menor extensión del análisis dedicada al relato “Escapes transitorios” en nuestro estudio se debe a que, en este segundo cuento, el clima de miedo y represión de los doce años de dictadura adquiere tanto protagonismo como la presencia de elementos que remiten a una estructura metaficcional en la que estrategias de *mise en abyme* comparten el espacio con rasgos de la literatura fantástica, superando así los límites propuestos al comienzo de nuestra investigación.

Progresando en la lectura según el mismo esquema utilizado para “El rock de la mujer perdida”, el primer elemento objeto de estudio resulta ser el ámbito espacial en el que se desarrolla la trama. Cabe destacar así la similitud existente entre el escenario físico elegido para ambientar el presente relato y el entorno urbano descrito en el anterior. La narración acontece en una ambientación barrial típicamente montevideana, caracterizada por la descripción de calles desiertas, edificios descascarados y áreas urbanas en plena decadencia que consolida una tendencia por parte de la ficción nacional a concentrarse, ya a partir de la década de los sesenta, en el contraste entre un presente destartado y un pasado próspero y apacible. Aínsa lo subraya así:

Son los novelistas de los años sesenta los que confrontan mejor las ‘dos ciudades’ que coexisten en un Montevideo donde se superpone un presente agrietado y ruinoso sobre un pasado reconstruido con secreta nostalgia. Con lucidez no exenta de crueldad, comprueban el fin de esos ‘espacios felices’ de antaño, el progresivo agriamiento de una sonrisa convencida de la ‘excepción uruguaya’, la destrucción del tejido urbano enfrentado al deterioro. (Aínsa, 2008: 58).

Se evidencia, en particular, una sensación dominante de abandono, silencio y desolación, subrayada por la predominancia del color gris: “Miraba la ciudad al anochecer, sus interminables predios baldíos y sus anchas avenidas vacías, los grises bloques de las viviendas cooperativas y el conglomerado de edificios de la Ciudad vieja” (Burel, 1998: 227)⁷.

⁷ Cabe aquí hacer hincapié en que las descripciones burelianas, aun manteniéndose dentro de la línea predominante en la actual producción narrativa uruguaya, se alejan de ella por carecer de la violencia que aparece en la obra de otros autores. Así, escritores nacidos en la década del ‘50 como Felipe Polleri (1953) construyen una literatura de denuncia en defensa de los más desfavorecidos (la niñez negada y violada es uno de sus temas recurrentes) que expresa una visión del mundo dominada por el horror. En Burel, en cambio, si bien la marginalidad de los paisajes representados coincide en gran medida con la desolación pintada por Polleri, no aparece la misma crudeza de imágenes, ni en términos de auto-aniquilación ni de violencia.

Al haber ya examinado detenidamente la escenografía urbana del Montevideo bureliano, es posible focalizar la atención en la peculiar estructura narrativa del relato, señalando cómo la trama construye el progresivo aumento del estado de miedo a partir de la superposición de tres planos ficcionales:

- a) el del personaje *real* de la ficción;
- b) el de la ficción dentro de la ficción;
- c) el de la ensoñación.

El primer plano está representado por la dimensión espacial y tangible; es decir, por el entorno en el que se mueve el personaje central y sus hábitos consolidados. Burel ofrece al lector la imagen del anciano Miranda, un hombre al que “la viudez había agrisado definitivamente [la] existencia” (Burel, 1998: 215) y descrito en la cotidianeidad de sus rutinarias tareas domésticas, una mañana de domingo. Resalta, en la descripción, un notable parecido con las reflexiones iniciales del viudo protagonista de *La Tregua* de Benedetti; ambos hombres tratan de convivir con la extensa duración de días cuyos espacios vacíos son cada vez más difíciles de llenar: “El jardín, quizá. Es bueno como descanso activo para los domingos [...]. Pero me temo que no podría aguantarlo diariamente” (Benedetti, 2002: 5). El segundo plano ficcional está representado por las aventuras de los “héroes” que protagonizan la historia contada en un libro cuya circulación ha sido prohibida por la censura y que el protagonista canjea por una bandeja de natillas. Finalmente, a medida que el relato avanza, el tercer plano que Burel construye está representado por la dimensión de la ensoñación. Miranda sueña que los héroes de la ficción interactúan con su vida, que la heroína de la novela llega a enamorarse de él y que los “malos” de la trama invaden el plano de lo real.

El comienzo del cuento se configura como una serie de instantáneas de una vida sencilla llevada a cabo en un contexto urbano silencioso y opacado por un miedo latente⁸. Burel revela, con rápidas pinceladas “costumbristas”, la vida rutinaria y la condición anímica del viudo, solo y sin objetivos, descansando en su casa en un día festivo dominado por la ausencia de ruidos y la nostalgia de su difunta esposa: “Ese domingo almorzó solo, como de costumbre. Cocinó él mismo y en el menú no faltó la apetitosa tarta de manzana, su postre preferido [...]. En esos momentos comprendía que si la vida no le había enseñado a rebelarse, la muerte tampoco había logrado hacerlo” (Burel, 1998: 215)⁹.

Hasta este punto del relato el lector no vislumbra ninguna referencia, siquiera indirecta, a la época de la dictadura; el clima de tensión, angustia y estrictas prohibiciones comienza a ser percibido sólo cuando la rutina del domingo viene a ser modificada por una imprevista aparición callejera. Una pequeña figura enfundada en un raído sobretodo

⁸ Una representación fílmica muy parecida a las descripciones burelianas se evidencia en *La Espera*, película de Aldo Garay que empieza con una cámara que muestra puertas y ventanas cerradas, relatando a través de imágenes sin presencia humana una ausencia de movimiento que descubre la mansedumbre sin expectativas de los personajes que protagonizarían la trama.

⁹ Tanto en *La Espera* como en “Escapes transitorios” se evidencia una representación del mundo que refleja cánones cinematográficos del neorealismo italiano. El paralelismo entre ficción literaria y cine lleva a observar – como también sugiere Rosalba Oxandabarat – la existencia de “[...] una suerte de *realismo a la uruguayaya* [...] – realismo en tanto construcción de universos y modalidades reconocibles– [que] acompaña otras ficciones uruguayas referidas a universos acotados o intimistas, ajeno a toda épica o drama político.” (Oxandabarat, 2008: 24)

propone a Miranda intercambiar su paquete de natillas recién comprado por un misterioso libro de tapa verde. Se trata de una propuesta que el viudo acepta sin dudar y en plena conciencia, por vivir en tiempos de censura en los que “los buenos libros escaseaban y bien valía la pena privarse de las natillas por uno que tal vez figurase en la lista de prohibidos.” (Burel, 1998: 217).

Es a partir de este fatal intercambio y a partir de la lectura que el protagonista hace de las primeras páginas del libro cuando la narración comienza a seguir dos caminos paralelos, poniendo de relieve la existencia de un segundo plano ficcional. Al mundo *real*, oscuro y amenazado por la presencia latente de la represión militar, Burel va sobreponiendo un nuevo universo, poblado de personajes que aparecen en el libro de tapa verde. Así, las referencias a los *raids* de la policía secreta y sus terroríficas e imprevisas incursiones en las casas, que, por otra parte, remiten a la requisita policial de “El rock de la mujer perdida”, son relatadas tanto en el primer plano ficcional (el de la realidad de Miranda), como en el plano de la historia contenida en el libro prohibido.

El agobio, el miedo y la percepción de un peligro siempre al acecho se expresan como resultado de un sorprendente paralelismo entre la realidad de Miranda y la ficción narrada en el libro verde. Por una parte, desde las ventanas de la calle se asoman las atemorizadas caras de los vecinos del barrio agazapados en los zaguanes, temblando por el miedo de “asistir a una torpe acusación y ser arrastrados por la fuerza hacia lo desconocido” (Burel, 1998: 227). Por otra parte, la historia relatada en el libro cuenta la “sórdida opresión de un mundo semidestruido, sometido a un poder brutal” (Burel, 1998: 219).

En este clima de miedo, que por momentos parece ser mansamente aceptado como una condena por el viudo, éste demuestra ser consciente de que está manejando un texto peligroso. Así, cuando se anima a sacar cuidadosamente el libro del armario de la cocina y hojea sus páginas, lo hace con la tensión de quien escucha “desde la calle [...] unos gritos ahogados y el estrépito de un automóvil que partía” (Burel, 1998: 217). A diferencia del Brausenonettiano, el “poder” del anciano protagonista bureliano no reside en la capacidad creadora que había permitido al personaje de Onetti dar vida a la ciudad costeña de Santa María, sino que reside en su entrega absoluta a la realidad paralela en la que los héroes de la novela están viviendo. Tan intensa es su necesidad de incursionar en el espacio del relato que está leyendo que cada evento de su realidad se refleja en las páginas del libro. A las incursiones *reales* de la policía secreta y a los gritos ahogados de los vecinos, víctimas arrastradas en automóviles sin chapa, corresponden en el plan de la ficción los mismos gestos: “El automóvil arrancó levantando una nube de polvo y pronto dejó atrás aquella zona de derrumbes” (Burel, 1998: 218).

La realidad primera, en la que el protagonista escuchaba música clásica en su casa, se ha difuminado en la superposición de planos narrativos. El ojo de Miranda, al concentrarse en las imágenes creadas por la novela, hace visible otra realidad. O, mejor aún, una nueva realidad adquiere consistencia al ser leída por el viudo, puesto que, como observa Enrique Turpin al citar un fragmento de John Berger, lo visible “no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad *se hace* visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella” (Turpin, 2004: 213).

Se ha adelantado que el tercer plano narrativo en el cuento es el de la ensoñación; mientras el tocadiscos gira ya inútilmente, el protagonista se hunde en un sueño que lo

proyecta en un territorio en el que la frontera entre la realidad y sus lecturas se quiebra por completo. El hombre sueña con Betsy, la heroína del libro prohibido, con sus manos blanquísimas y sus deseos de ser amada allí mismo. Y en el sueño el encuentro anhelado acontece en un aire de película de los años '40. El protagonista del relato, durante su sueño, llega incluso a pensar en que Drake, el personaje masculino del libro de tapa verde, al amar a Betsy, usurpa su lugar. Los tres planos de la *realidad* novelesca se complementan, como suele ocurrir en el corpus narrativo onettiano, con el objetivo, como sugiere Beatriz Bayce, de “encontrar la realidad *real* en el tejido de sucesos y saberes que operan con la memoria y modifican una concreta situación vivencial” (Bayce, 1987: 21).

El título mismo del relato remite a una doble condición de inestabilidad que envuelve toda la historia. Abarca temporalmente tanto el espacio previo a la lectura del libro (es decir, el espacio de la soledad y del miedo tangible), como el tiempo siguiente al canje entre las natillas y el texto prohibido, a partir del que la opresión relatada se entrelaza con la del primer plano ficcional. En su cotidianeidad aburrida y dominada por el miedo, los *escapes transitorios* del protagonista se habían limitado hasta ese momento a pequeños pecados de “gula, [...] melomanía y los héroes de alguna novela” (Burel, 1998: 216). La música, en particular, que antes representaba la mejor compañía para el anciano, empieza a adquirir un rol de “guía”, en tanto que favorece la ensoñación y facilita el rescate de la memoria¹⁰.

Sin embargo, a partir del momento en el que el espacio vital del protagonista comienza a ser invadido por la “ficción en la ficción”, los escapes transitorios deben necesariamente ser otros. La urgencia de la búsqueda de una nueva vía de salvación pasa por un proceso de reanudación circular del cuento, a la manera del cortazariano “Continuidad de los parques”, en el que un hombre que lee un libro verde “arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta” (Cortázar: 2008: 2) entra a formar parte de la novela al convertirse en la víctima de un asesinato urdido por los personajes de la ficción¹¹. En el relato bureliano, a partir del momento en el que unos golpes amenazantes en la puerta de casa despiertan de su ensueño al protagonista, se evidencia la necesidad de una relectura, que surge de un doble pasaje: de la ensoñación a la ficción, y de la ficción a la realidad. La incursión de la policía secreta en la casa del viudo, la absurda torpeza de las acusaciones de los policías, la evidente inutilidad del rápido interrogatorio y la consiguiente obligación de subir al lóbrego coche conforman un conjunto de situaciones no sólo atemorizantes¹², sino también incomprensibles, que hacen que para Miranda el límite entre lo vivido y lo soñado se difumine.

¹⁰ En el cuento, Burel subraya la importancia de la melomanía de su protagonista ya desde el comienzo, cuando escribe: “la música lo transportó a un sopor de ensoñación sobre el pasado” (p. 215). El mismo tema de la música como elemento que transporta al protagonista en un mundo de ensueños y sacude su memoria aparece en otro relato del autor, “Solitario Blues”.

¹¹ El silencioso acercamiento del asesino es así descrito en las páginas del libro: “La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela” (Cortázar, 2008: 2).

¹² En múltiples ocasiones, la ficción uruguaya a partir de la década del setenta ha puesto en evidencia la brutalidad de los interrogatorios policiales y la falta de humanidad de quienes se ocupaban de sonsacar informaciones a los presos. Entre muchos ejemplos posibles, destacamos aquí la descripción que Miguel Ángel Campodónico –en su novela *Invencción del pasado*– hace del director de una cárcel montevideana del período de la dictadura: “Debo ser fiel a la verdad y recordar que también se destacaba por una virtud menos visible: nunca había tenido un detenido en sus manos que no hubiese confesado un delito. Si él conducía el interrogatorio, el preso hablaba. A veces, incluso, hasta de lo que no era responsable” (Campodónico, 1996: 119-120).

Así, una fotografía en manos de la policía secreta le hace sorprendentemente recordar el mismo parque con el que había soñado, una imagen “clara e indiscutible, [que] tenía el aire inquietante de los sueños” (Burel, 1998: 226). La acusación de haber conocido a Drake y Betsy parece tan absurda como amenazante y comprometedora, pero resulta inexplicablemente tangible. Una vez en la camioneta policial, la sensación de miedo alcanza su extrema intensidad y la necesidad de un nuevo escape se hace impostergable: ni la música, ni un plato digno de un *gourmand*, ni mucho menos una buena lectura pueden salvar ahora al protagonista. ¿Cómo enfrentarse a la angustia y sustraerse al encarcelamiento y a una posible desaparición? La única huida viable, sola posibilidad de salvación, depende del ejercicio de la fantasía, mediante un esfuerzo de suspensión de la incredulidad: volver a incursionar en la ficción habitada por Drake y Betsy. En esta necesidad de “concebir” un nuevo escape, renunciando a la racionalidad, reside la novedad propuesta por Burel. Su personaje ficcional cree llegar a la salvación zambulléndose en otro plano ficcional: “Su mente cavilosa abandonó toda lógica y en un instante concibió lo que después empezaría a suceder” (Burel, 1998: 227). Sólo en este momento, y por un instante, Miranda se convierte, a su pesar, en un pequeño demiurgo: no crea una ciudad ni un mundo, pero sí concibe el proceso de liberación. Su fantasía sueña con la aparición del verdadero Drake, que elimina a los policías como si fueran los malos de una película de gangsters.

¿Hasta qué punto los acontecimientos del desenlace se han mantenido en el espacio de lo real? Evidentemente, la aparición de Drake es una creación de la fantasía de Miranda, una expresión del miedo y del terror de acabar en una de las prisiones secretas, pero también de la esperanza, como el mismo texto demuestra ofreciendo al lector el breve diálogo entre el viudo y el superhéroe: “Espere, olvidé el libro –recordó Miranda [...] Déjelo, apenas tenemos tres líneas para conocernos. Pero, ¿Quién es Usted? –preguntó Miranda. Llámame Drake, es mi nombre de guerra –respondió mientras ambos desaparecían” (Burel, 1998: 228). La relación sincrónica y “multiplano” creada por Burel entre realidad, ficción y ensoñación parece, en este caso, seguir el esquema propuesto por Bachelard: “Dos fenómenos son sincrónicos [...] si cada vez que el primero está presente, también lo está el segundo” (Bachelard, 2002: 39). Si el paralelismo entre los dos primeros planos hunde a Miranda en la materialidad del secuestro, el rescate del sueño le otorga la salvación. Un escape tan transitorio que sólo dura tres líneas de texto, pero que deja abierta la puerta a una doble lectura interpretativa.

2. Budapest sitiada: esperanzas individuales en el subsuelo

Esta segunda sección de nuestro estudio centrará la atención en los pequeños terrores cotidianos que la población de una ciudad experimenta en el caso de un sitio llevado a cabo por un ejército extranjero durante un conflicto bélico. En situaciones extremas como la que se propone, las menudas historias personales no son silenciadas por el poder –como ha ocurrido en el Uruguay de la dictadura– sino que suelen quedarse en el olvido a causa de las dimensiones mismas de la tragedia, que hace que en la posteridad sólo puedan recordarse los macro-momentos de la guerra. Objeto de nuestras reflexiones es la recopilación de relatos *Juegos de los infiernos*, del escritor húngaro Tibor Déry (18 de octubre de 1894–18 de agosto de 1977, Budapest)¹³, un intelectual profundamente sensible a los cambios

¹³ Tras sus comienzos de tono surrealista casi al límite de una escritura dadaísta, a partir de la posguerra Déry escribió obras de un realismo corrosivo por las que, en 1957, fue condenado a prisión. El escritor permaneció

sociopolíticos que caracterizaron la historia de Hungría entre 1940 y 1956. En su texto *La letteratura ungherese*, Folco Tempesti subraya en Déry esta tensión hacia una escritura espejo de la realidad y así lo presenta: “Aveva iniziato la sua attività fin dal primo dopoguerra con romanzi realistici [...]; del grande realismo era stato uno dei più esplodenti; e della crisi successiva, dopo il 1948, uno degli spiriti più tormentati; e della insurrezione del 1956 uno dei letterati più audaci” (Tempesti, 253)¹⁴.

El examen de la recopilación de relatos muestra cómo el escritor budapestino, al ofrecer la descripción de los últimos meses del segundo conflicto bélico en la capital húngara (en particular, el sitio de Budapest y los enfrentamientos entre las tropas alemanas y las rusas en el período comprendido entre el 19 de marzo de 1944 y el 5 de abril de 1945), se instala en un punto de vista sesgado, proponiendo al lector una “mirada desde el subsuelo”. Sus protagonistas son ciudadanos obligados a vivir durante meses encerrados en los pasillos oscuros de los refugios antiaéreos que se encuentran debajo de los edificios, únicos lugares que garantizan una relativa seguridad frente a los bombardeos y a los proyectiles de las ametralladoras¹⁵. Los sitiados que describe Déry necesitan elaborar unas estrategias de supervivencia que implican no sólo una mirada desde abajo –desde los escondites– sino también un esfuerzo por “ubicarse en el lugar del otro”; es decir, por pensar, paradójicamente, con la cabeza de los sitiadores. En toda ciudad sometida a un régimen de terror el conocimiento por parte de las víctimas de la perspectiva que se abre a los ojos de los victimarios es esencial para la supervivencia; así lo recuerda Schlögel en el trabajo citado en la sección anterior, analizando las interdependencias entre las dos visuales en el Sarajevo de 1992-1995:

Los sitiados tienen que verse con los ojos de los sitiadores si quieren sobrevivir. Tienen que conocer con exactitud la visual que une tiradores de precisión y centro de la ciudad para cruzarla aprisa o en quiebros bruscos. Tienen que saber qué ve el enemigo para decidir por dónde andar con alguna seguridad: por la sombra de edificios, por una de las aceras de la calle, invisible para él. (Schlögel, 2007: 114).

encarcelado durante nueve años por oponerse en ellas a las más duras imposiciones del realismo socialista y criticar con aspereza el insano funcionamiento del sistema burocrático húngaro. Fue amnistiado tres años después, en 1960.

¹⁴ “Había empezado su actividad ya en los primeros años de la posguerra redactando novelas realistas [...]; había sido uno de los más deslumbrantes del grande realismo; y uno de los espíritus más atormentados de la crisis posterior, después de 1948; y uno de los letrados más audaces durante la insurrección de 1956” (Traducción propia).

¹⁵ Péter Sárkozy, en su ensayo *La Beata Ungheria. Saggi sulla cultura ungherese*, recuerda cómo “Il periodo che va dal 19 marzo del 1944 al 4 aprile 1945 fu uno degli anni più tragici della storia ungherese. Prima la totale perdita dell'indipendenza del paese con l'occupazione militare tedesca in marzo, seguita dalla deportazione e dallo sterminio di più di mezzo milione di cittadini ungheresi di origine ebraica, poi la follia sanguinaria delle “Croci frecciate” di Szálasi (salite al potere in ottobre dopo il fallito tentativo di armistizio del governatore Horthy), le sanguinose battaglie tra i tedeschi e l'esercito sovietico sul territorio ungherese, che causarono molta sofferenza alla popolazione civile, con la distruzione di città storiche e la capitale Budapest” (Sárkozy, 2009: 166). [El período que va desde el 19 de marzo de 1944 hasta el 4 de abril de 1945 fue uno de los años más trágicos de la historia húngara. Primero vino la pérdida total de la independencia del país como consecuencia de la ocupación militar alemana en marzo, después la deportación y el exterminio de más de medio millón de ciudadanos húngaros de origen hebreo, finalmente la locura asesina de las “Cruces flechadas” de Szálasi (que se hicieron con el poder en octubre de 1944 después del fracasado intento de armisticio por parte del gobernador Horthy), las sangrientas batallas entre alemanes y el ejército soviético en el territorio húngaro, que causaron mucho sufrimiento a la población civil, con la destrucción de ciudades históricas y la capital, Budapest”. (Traducción propia)].

En *Juegos de los infiernos*, serie de breves relatos independientes cuyos protagonistas, sin embargo, repiten sus apariciones turnándose en el escenario de la ficción, Déry representa las formas de cultivo de la esperanza por parte de personas ancianas y a menudo desvalidas (situación opuesta a la del joven personaje del primer cuento bureliano) en espacios sitiados¹⁶. Así como ocurre en los dos relatos de Burel examinados en el apartado anterior, también en la antología de Déry se pueden evidenciar unos ejes temáticos coherentes con el objetivo de nuestro estudio comparativo.

Veámoslos con detalle:

1. Uno de los motivos recurrentes, que remite a un elemento presente en el primer cuento bureliano, es la añoranza por parte de los sitiados del tiempo que fue. Éste es rememorado como una época edénica destinada a perderse en las tinieblas de un pasado feliz e imposible de recuperar. Las formas de resistencia pasiva puestas en práctica por los protagonistas escondidos en subterráneos oscuros no pueden evitar que se generen miedos, surgidos de la impotencia y la incertidumbre acerca del destino que los espera.

2. Los espacios internos; en lo que se refiere a los escenarios donde se desarrolla el drama, se trata –como fue dicho– de los sótanos de las casas, ubicados unos cuantos metros en el subsuelo¹⁷. Escondarse, en la Budapest sitiada, es una necesidad compartida por toda la población civil, pues los bombardeos golpean de forma aun más ciega e indiscriminada que los policías de un régimen dictatorial.

3. Los espacios externos; el ámbito urbano descrito por Déry es un escenario de estridente destrucción. A la pesada ausencia de ruidos del Montevideo bajo dictadura se sustituye el silencio de la muerte que domina una Budapest devastada, un silencio sólo quebrado por el estallido de las bombas y los disparos de los ataques antiaéreos colocados en los tejados.

Examinando uno por uno los elementos propuestos a partir del primer punto señalado, se observa cómo los personajes, casi todos ancianos resignados y conscientes de que sus vidas se van acabando, buscan refugiarse en el pasado. La mirada de los habitantes del subsuelo descritos por Déry ofrece una “narración de la memoria” que pone de relieve el proceso de devastación experimentado por amplias zonas urbanas. El escritor húngaro se propone mostrar cómo los recuerdos que habían permanecido ocultos durante décadas en

¹⁶La recopilación *Juegos de los infiernos* se compone de una primera sección, que da el nombre a la antología, a la que pertenecen los seis relatos dedicados a la descripción de la vida en los refugios durante el asedio de Budapest; se trata de los siguientes cuentos: “Nochebuena”, “Una mañana de invierno”, “El caballo”, “El paquete”, “La tía Anna”, “Miedo”. La segunda parte de la antología se compone en cambio de siete relatos sueltos, ambientados en la Budapest de la inmediata posguerra, pero sin un hilo conductor común. En nuestro análisis sólo se examinará la primera sección.

¹⁷No es infrecuente en los relatos de Déry observar una inversión del punto de vista, como si fuera normal que la mirada de sus protagonistas surgiera de una suerte de mundo inferior; es el caso, por ejemplo, del cuento “Un viejo bien fino”, incluido en la segunda parte –que no se examina en nuestro estudio– de *Juegos de los infiernos*. Así relata Déry: “Los colores del atardecer caían a través de la reja de la ventana de la cocina que, en su mitad inferior, cubierta de telarañas, quedaba más baja que el jardín. El césped se extendía hasta muy cerca de la reja y, al mirar por la ventana, los tallitos de hierba y los cálices de las margaritas y campanillas se veían por abajo, desde la perspectiva de las lombrices de tierra” (p. 154).

los laberintos de la memoria de sus personajes vuelven a adquirir una consistencia casi tangible, como si estuvieran despertando de una hibernación:

Con los ojos clavados en la vela cuya llama oscilaba en la pared de enfrente, como un faro que hiciera señales sin proyectar claridad, recordaba las épocas de su pasado llenas de experiencia. Los inmóviles recuerdos recobraban vida poco a poco y sus sombras enormes y vacilantes cruzaban el oscuro sótano, que sin oponer resistencia se sometía al postergado mundo de la apariencia sirviendo de dócil escenario giratorio a los rostros rápidamente cambiantes (Déry, 1963: 93-94).

La mente de los sitiados viaja hacia atrás y cualquier ruido mínimo, desde el soplo del viento nocturno hasta el goteo ligero de la lluvia contra los cristales ennegrecidos, hace renacer por un instante la memoria del tiempo perdido de la libertad:

Afuera empezó a llover. Por el respiradero, que había quedado abierto por un descuido, entraba el redoble suave y monótono de las gotas de lluvia, que –al igual que una vieja canción evoca tiempos ya pasados hace mucho– despertaba en el cerrado sótano el recuerdo consolador de noches de invierno libres e inmensas (Déry, 1963: 116-117)¹⁸.

Tanto en el primer relato de Burel como en los cuentos de Déry la percepción del tiempo se deforma. Así como el alma angustiada del personaje bureliano, perdido en su inacción, deja que el tiempo transcurra en una continua frustración y se ve involuntariamente devuelto al pasado por el fortuito encuentro con los manifestantes, de la misma manera el alma de los budapestinos sitiados pierde la orientación y ve trastocadas las coordenadas espacio-temporales; Déry describe así el proceso:

Solamente se percibe el tiempo cuando es mucho o muy poco; cuando crece desmedidamente o cuando se encoge inesperadamente. En los dos casos, la sensación de tiempo se convierte en una sensación de angustia, y el alma pierde la medida de la vista y la orientación, cambiando su peso tan súbitamente que, en el nuevo ambiente, se agita indefensa de un lado a otro como el cuerpo que, de improviso, va a parar a la corriente de un río o al blando barro de un pantano (Déry, 1963: 117).

En relación con el segundo eje temático, el examen de los espacios internos pone en evidencia cómo los sótanos de los edificios, antaño usados para almacenar viejos trastos domésticos, son convertidos en oscuros refugios, organizados como pequeñas comunidades, y dotados incluso de un “encargado de la defensa pasiva”. Déry subraya en más de una ocasión la escasez de fuentes luminosas presentes en los refugios: “No había corriente eléctrica, sólo una lámpara de aceite esparcía su luz pálida y huraña en las dos habitaciones alargadas que se unían en forma de T. Estaban atiborradas de sillas, sofás y somieres vacíos” (Déry, 1963: 9). En la descripción del mundo subterráneo se aprecia la distancia existente

¹⁸ El proceso de rememoración de las pasadas épocas de dicha por parte de los personajes contrasta –evidentemente– con las condiciones de devastación del tejido espacial y social de la ciudad sitiada, recorrida sólo por animales hambrientos y destinados a la muerte. Una de las más intensas descripciones del panorama urbano durante el conflicto la ofrece el poeta Lajos Kassák (1887-1967). En su poema “Pestilovak 1945 tavaszán” (“Caballos de Pest en la primavera de 1945”), describe una ciudad ruïnosa en la que caballos demacrados y ciegos deambulan sin rumbo: *Entre las ruinas de la ciudad,/ En el camino que lleva hasta el cielo,/ Como cadáveres cubiertos de harapos mugrientos/ Unos demacrados caballos se arrastran ciegos y endebles/ Y arriba, lejos de ellos, brilla el sol de marzo/ A qué vendaval han sobrevivido!/ Y a qué desgarradora inanición!/ Y si pudieran hacerlo, todavía estarían llorando [...]*. (Kassák, 1994: 115). [Traducción propia, a partir de la versión italiana del poema, traducida del húngaro por Roberto Ruspanti].

entre los “habitantes del submundo” y el espacio abierto, cuyos ruidos indistinguibles llegan al sótano invadiéndolo con sus vibraciones: “El estertor febril del mundo de arriba hizo vacilar la llama de la vela, las sombras daban salvajes saltos cabríos en la cámara tapizada con cortinas rojas y tapices” (Déry, 1963: 102). Otras veces, no existe duda acerca de la naturaleza de los ruidos procedentes del mundo de arriba: “Como perlas negras y malignas, engarzadas en el hilo de la ofuscación, las sordas detonaciones rodaban en interminable hilera por la escalera de caracol del sótano” (Déry, 1963: 32)¹⁹.

Los ciudadanos budapestinos, a diferencia del cobarde protagonista del primer relato bureliano, están dispuestos a arriesgar sus vidas para volver, aunque sea por breves momentos, a sus casas, o respirar el aire puro y volver la mirada *usque ad sidera*. Déry relata las atrevidas subidas al mundo superior de sus antihéroes, describiendo espacios dominados por la ausencia de luz, tanto en el subsuelo como en la superficie, puesto que es sólo durante las horas nocturnas cuando los habitantes del sótano pueden atreverse a subir los peldaños de las estrechas escaleras de caracol: “De cuando en cuando, un enviado del oscuro sótano subía a la oscuridad aun mayor del patio, para explorar la situación e informar sobre el estado de la casa sitiada” (Déry, 1963: 11). La intensa añoranza del hogar es uno de los rasgos que mejor refleja la sensación de desamparo de los personajes de la ficción, puesto que el gran sótano es percibido por ellos como un refugio precario e inseguro, incapaz de sustituir la casa y garantizar verdadera protección. La sensación de inseguridad vinculada a este tipo de desarraigo forzado es explicitada por Bachelard cuando afirma que

...todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa.[...] Veremos a la imaginación construir muros con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, [...] el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue (Bachelard, 2006: 35).

Entre los gruesos muros del refugio, la tragedia del conflicto y sus efectos sobre la población desafían los modos habituales de vida²⁰. Así, las estrategias de los sobrevivientes

¹⁹Los meses trágicos del sitio de Budapest han marcado con tanta intensidad la memoria y la sensibilidad de la sociedad húngara que el recuerdo de aquellas largas semanas aparece ficcionalizado incluso en novelas o cuentos que no se proponen relatar detenidamente los acontecimientos bélicos. Obras capitales de las letras nacionales del siglo XX, como por ejemplo *Rozsdatemető (Cementerio de chatarra)* de Endre Fejes, autor que en 1962 se interna en las contradicciones y problemas de la sociedad húngara post 1956, no pueden evitar referirse a los conflictos urbanos que sacudieron la capital durante los primeros meses de 1945. Fejes así relata los efectos de los bombardeos sobre seres humanos y cosas: “En Budapest menudearon los ataques aéreos. En la escuela las niñas eran conducidas al refugio varias veces al día. Si las alcanzaba la alarma en la calle y empezaban a ulular las sirenas, Hajnalka y Eszeter no se metían nunca en un portal, sino que iban corriendo a reunirse con su madre. En tales casos Mária Pék las abrazaba en el sótano y ellas se sentían seguras. [...] La fábrica Shell estaba ardiendo. Multitud de casas quedaron destruidas, en la calle yacían muertos.” (Fejes, 1974: 90-91).

²⁰El hecho de que el sitio de Budapest haya representado un período-bisagra en la reciente historia sociopolítica del pueblo húngaro es subrayado, en la literatura, por la frecuencia con la que la ficción de las décadas posteriores vuelve a describir los estados anímicos de quienes vivieron aquella experiencia. En su novela *Pilátus* (se utiliza aquí la traducción italiana bajo el título de *La ballata di Iza*), de 1963, Magda Szabó pone de relieve los efectos nefastos de la guerra y el sitio de la ciudad en la memoria y la preservación del pasado por parte de los ciudadanos: “È passato tanto tempo, mia cara –disse Iza scacciando i ricordi con un cenno della mano–. Sono successe molte cose nel frattempo, c’è stata la guerra mondiale, l’assedio di Budapest” (Szabó, 2008: 88) [Ha pasado mucho tiempo, mi querida –dijo Iza ahuyentando los recuerdos con un gesto de la mano–. Han pasado muchas cosas entre tanto, hubo la guerra mundial, hubo el sitio de Budapest” (la traducción es mía)].

pasan por convertir cada instante de tregua en un temporario regreso a las costumbres de antaño: “Por la mañana temprano, antes de hacerse el día, solía cesar el bombardeo hora y media o dos horas, como si los sitiadores, por compasión y urbanidad, concedieran a los habitantes de las ciudad una pausa para la limpieza tras la horrible noche en el infortunio” (Déry, 1963: 19).

En las infrecuentes ocasiones en las que los habitantes del subsuelo consiguen subir a la superficie, el contraste entre el espacio peligroso pero abierto de la calle y los ámbitos cerrados de los refugios subterráneos se hace aun más patente, al punto que cualquier elemento perteneciente al mundo de arriba se convierte a los ojos de los sitiados en una manifestación intensa de la vida, en oposición a la noche infinita de los espacios subterráneos: “Cuando la señora Daniska, a través de la doble vuelta de la escalera del sótano, bajó al inframundo, aún llevaba adherido a sus zapatos el polvo de la calle. El polvo terrestre vivifica la nada y transforma en infierno el reino de los muertos” (Déry, 1963: 80).

El hecho de que el escenario de los cuentos sea un espacio clausurado permite evidenciar la presencia de elementos en común con los relatos ya mencionados que Peri Rossi incluyó en *Los museos abandonados*. En particular, en el cuento “Los refugios”, personajes ateridos huyen de la vida en las calles, del ruido urbano y el frenesí contemporáneo. A diferencia de lo que sería esperable, el destino elegido para sustraerse al caos mundano no es un mundo edénico alejado de los centros urbanos, sino un museo ubicado en plena ciudad, un espacio casi sin ventanas. La elección de un museo como refugio y espacio de negación de la realidad supone la posibilidad de encontrar en el inmovilismo de las estatuas un aislamiento silencioso e indefinidamente seguro: “Estábamos en el museo. En el museo nunca ocurría nada. No nos conocíamos” (Peri Rossi, 1974: 131). El rechazo de la realidad a través del encierro voluntario implica una negación del mundo de afuera y, por ello, un progresivo desconocimiento del mismo al que se une el diario contacto de los “sitiados voluntarios” con las estatuas, metáfora de lo inanimado e inhumano. La necesidad de refugiarse en espacios inverosímiles (un pozo, un árbol, una cuerda...) es un elemento que aparece con frecuencia en los personajes de Peri Rossi, también en cuentos pertenecientes a libros posteriores. Envueltos en una capa gris de mutua incompreensión que genera miedos, los antihéroes de Peri Rossi fluctúan entre descripciones realísticas y una categoría de lo absurdo que encuentra su origen en elementos alegóricos inaceptables para el sentido común, como es el caso de vivir una década entera sin ver la luz de la calle: “¿Ariadna, por qué no se quedó afuera? Los gritos, ya le dije. Salí a la calle, hacía diez años que no veía la calle, que no miraba la calle. Siempre era así: de la casa al estudio en auto; a la salida, del estudio a casa en auto [...] No había tiempo para mirar. Salí a la calle y tuve miedo” (Peri Rossi, 1974: 131)²¹.

La misma alternancia entre elementos realistas y diálogos o situaciones que evidentemente pertenecen a la dimensión del absurdo se vislumbra en los relatos de *Fuegos*

²¹ En el cuento “Los refugios” seres atemorizados y desilusionados sueñan con crear un mundo *ex-novo*, a partir de la inmóvil neutralidad de las esculturas. Y sin embargo, nos dice Peri Rossi, este acto deliberado de aislamiento, de descolocación voluntaria no es más que un patético (y cobarde) intento de edificar una realidad paralela. Una realidad que responde a las exigencias de autoalejamiento del no integrado y que la autora paradójicamente utiliza para que no se olvide la meta por la cual tanto se luchó. Analizando el mensaje implícito en la obra de Peri Rossi, Benedetti observa: “Evidentemente es hora de abandonar los museos, con sus estatuas que perdieron vigencia, sus momias acalambradas [...], y también con sus irreparables deterioros y su olor a podrido. Es hora de salir al aire libre” (Benedetti, 1974: 9).

de los infiernos. Es emblemático el caso de un joven que se salva de la muerte gracias al sacrificio de su madre, quien le hace escudo con su cuerpo y recibe los proyectiles que la policía nazi había destinado a su hijo. A partir de este episodio realista, Déry incursiona en lo absurdo mostrando cómo el interés del joven reside únicamente en saber si su madre murió de un balazo o dos. Así se desarrolla el diálogo con dos ancianas viudas que habían sido testigos del episodio cruento: “¿Es cierto que se murió mi madre? Las viudas asintieron-. ¿Le dieron dos tiros? –Sí, dos –dijo la señora Daniska-. Entonces oí bien –dijo el desertor-. Yo oí dos disparos casi al mismo tiempo y creí que tiraban contra mí. ¿Le dieron los dos? –Sí, los dos– dijo la tía María” (Déry, 1963: 125-126).

Finalmente, en relación con el examen de los espacios externos, cabría hacer hincapié en una característica de los únicos habitantes de la superficie, es decir, los sitiadores que acorralan el espacio urbano. En este sentido, es preciso señalar en los relatos de Déry la presencia de dos crueles paradojas. La primera reside en el trágico desajuste informativo entre los ciudadanos budapestinos sitiados y las armadas de los sitiadores. Pese a que los mismos soldados alemanes son conscientes de que la guerra está perdida y que pronto las tropas rusas entrarían en Budapest, los ciudadanos sitiados desconocen las verdaderas dinámicas del conflicto, ignoran qué áreas de la ciudad quedan todavía bajo el control alemán y cuáles han sido “liberadas” por la avanzada de los rusos y sólo ven, desde su perspectiva sesgada y limitada, los efectos de los últimos actos de violencia nazi:

Lo mismo que las moscas en el otoño, poco antes de caer, empiezan a zumbear con más fuerza y a picar con más rabia, como si lucharan con la muerte, los policías nazis durante las últimas semanas del asedio zumbaban y rabiaban por la atormentada ciudad, más excitados cada vez, aniquilando a sus enemigos como poseídos de una furia destructora (Déry, 1963: 70-71).

La segunda paradoja consiste en resaltar una realidad histórica, es decir, el hecho de que los enfrentamientos armados en las calles urbanas y en los cielos de la ciudad sitiada se desarrolló sobre todo entre las tropas alemanas y el ejército ruso procedente del Este, quedando los ciudadanos budapestinos como mudos espectadores en un escenario devastado²²:

Los escuadrones rusos de bombardeo volaban implacables sobre los tejados, sus ametralladoras tableteaban mordiendo en las desnudas paredes de las casas. En el tejado del banco cercano ladraban ininterrumpidamente las baterías antiaéreas. Cuando el fuego cesaba, por un momento llegaba del patio, como un afable saludo del invierno, el chapoteo monótono y gordo de la nieve que se iba derritiendo (Déry, 1963: 50-51).

Al introducir este segundo apartado de nuestro estudio, se había adelantado la presencia en la antología de Déry de una común tensión por parte de los personajes ficticiales hacia una visión de la existencia que, pese a todo, es esperanzada. Cada

²²También hubo soldados húngaros que colaboraron muy activamente con las tropas alemanas conformando verdaderas milicias nazis; aun si se habían adherido por completo a la ideología, solían identificarse con emblemas que remitían a la historia patria. En uno de los relatos, hace su aparición en el sótano un grupo de tres milicianos: “Eran tres: uno más viejo con bigote y sombrero tirolés y dos más jóvenes, pálidos, de pelo negro y estatura sorprendentemente pequeña. Llevaban brazaletes con el emblema de Arpad; en sus cinturones lucían los mangos rojos de las granadas de mano” (Déry, 1963: 72).

protagonista, encerrado en la semioscuridad del subsuelo, no deja de manifestar su humanidad y busca en los más nimios destellos de luz, en los sutiles soplos de aire o incluso en una breve e inesperada tregua de los bombardeos nocturnos, el pretexto para seguir cultivando la esperanza. Así lo relata Déry: “La noche era clara y tranquila. La oscuridad que fluía desde el patio pasaba a través de las tinieblas subterráneas como la sangre fresca por un cuerpo debilitado. De cuando en cuando caía por el triste y sombrío submundo un reflejo sideral de esperanza” (Déry, 1963: 108). Fragmentos aislados de días o noches sin los martillazos de los bombardeos son suficientes a los habitantes del submundo para que el silencio del espacio se convierta en silencio íntimo y personal, que cada uno elabora según su propia sensibilidad: “La noche era tranquila, fuera no caía ningún proyectil, de manera que cada cual pudo involucrase en su propio silencio hilando el delgado hilo de seda de su fantasía para descolgarse directamente de los infiernos” (Déry, 1963: 111).

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana, 2006.
- BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BAYCE, Beatriz, *Mito y sueño en la narrativa de Onetti*, Montevideo, Arca, 1987.
- BENEDETTI, Mario, “Postfacio”. En Peri Rossi, Cristina: *Los museos abandonados*, Barcelona, Lumen, 1974.
- BENEDETTI, Mario, *Literatura uruguaya. Siglo XX*, Montevideo, Arca, 1988.
- BENEDETTI, Mario, *La Tregua*, Madrid, Alianza, 2002.
- BUREL, Hugo, *El elogio de la nieve y doce cuentos más*, Montevideo, Alfaguara, 1998.
- CARRIQUIRY, Margarita, “Identidad y literatura en el Uruguay”, en Rita, Carla Maria (ed.): *Un paese che cambia. Saggi antropologici sull'Uruguay tra memoria e attualità*, Roma, CISU, 2010, pp. 137-162.
- CORTÁZAR, Julio, “Continuidad de los parques”, en: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/continui.htm>. (consulta: 29/08/2008).
- DÉRY, Tibor, *Juegos de los infiernos*, trad. Dolores Herrero Villamor, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1963.
- ESTRAMIL, Mercedes, “Cuentos de Hugo Burel. El simulacro y la nieve” (reseña de *El elogio de la nieve y doce cuentos más.*), en *El País Cultural*, Montevideo 13/11/1998, p.11.
- FEJES, Endre, *El cementerio de chatarra*, Madrid, Aguilar, 1974.
- FISCHER, Ernst, *Literatura y crisis de la civilización europea. Karl Kraus, Robert Musil, y Franz Kafka*, Barcelona, Icaria, 1977.
- FREGA, A. / Rodríguez Aycaguer, A.M./ Ruiz, E. / Porrini, R. Islas, A. / Bonfanti, D. / Broquetas, M. Cuadro, I., *Historia del Uruguay en el siglo XX. 1890-2005*, Montevideo, Banda Oriental, 2007.
- GATTI, Gabriel, “El lugar imposible del ex detenido desaparecido”, en <http://www.pvp.org.uy/gabrielgatti.htm>, (consulta: 01/09/2011).
- KASSÁK, Lajos, *Poesie costruttive d'avanguardia, rivoluzionarie, immagine d'amore, elegiache*, Catanzaro, Rubbettino Editore, 1994.
- LEMEBEL, Pedro, *Tengo miedo torero*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- NOGUEROL, Francisca, “La proyección del absurdo en *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi”, *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, 1994-1995, n. 6-7.
- ONETTI, Juan Carlos, *La Vida Breve*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2007.

- ORKÉNY, István, *Cuentos de un minuto*, Thule, Montcada i Reixac, 2006.
- OXANDABARAT, Rosalba, “Llevar la fiera a la pantalla”, en *Brecha*, Montevideo, 2008 (consulta: 27/07/2008).
- PERI ROSSI, Cristina, *Los museos abandonados*, Barcelona, Lumen, 1974.
- SÁRKOZY, Péter, *La beata Ungberia. Saggi sulla cultura ungherese*, Roma, Lithos, 2009.
- SCHLÖGEL, Karl, *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*, Madrid, Siruela, 2007.
- SZABÓ, Magda, *La ballata di Iza*. Einaudi, Torino. (Traducción italiana de Bruno Ventavoli del texto original húngaro), Pilátus, 2008.
- TEMPESTI, Folco, *La letteratura ungherese*, Firenze, Sansoni, 1969.
- TURPIN, Enrique, “La mirada de la M. Un estudio de optometría literaria”. En Sánchez Yvette, Spiller Roland (Coord.): *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, 2004, pp. 207-217.