

El enredo dantesco en *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno

MARIAROSARIA COLUCCIELLO
Università degli Studi di Salerno

Riassunto

El objetivo de este artículo es descubrir el 'enredo' dantesco presente en la última obra publicada en vida del escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera*. Se intentará poner énfasis en el entrecruzamiento y en la combinación atemporal de dos autores –Dante Alighieri y Carlos Martínez Moreno– y de otras tantas obras –*La Divina Commedia* y *El color que el infierno me escondiera*–, donde la matriz uruguaya toma prestado de la del poeta florentino de manera sutil y elegante, presentando su infierno de los años setenta y ochenta, en el que víctimas y victimarios llenan las páginas nada amarillentas o desvaídas de la violencia –por cierto asimétrica– de dos bandos sociales y políticos: los militares y los guerrilleros.

Palabras clave: Uruguay, violencia, Carlos Martínez Moreno, *Divina Commedia*, Dante Alighieri.

Abstract

The aim of this article is to discover the Dantesque 'entanglement' present in the last work published during the lifetime of the Uruguayan writer Carlos Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera*. It will try to emphasise the intertwining and timeless combination of two authors –Dante Alighieri and Carlos Martínez Moreno– and the relative works –*la Divina Commedia* and *El color que el infierno me escondiera*– to show how the Uruguayan matrix borrows from that of the Florentine poet in a subtle and elegant way, in order to present its hell of the 1970s and 1980s, in which victims and perpetrators fill the unyellowed or faded pages of the –admittedly asymmetrical– violence of two social and political sides: the military and the guerrillas.

Keywords: Uruguay, violence, Carlos Martínez Moreno, *Divina Commedia*, Dante Alighieri.



1. PREMISA INTRODUCTORIA Y CONTEXTUALIZADORA

Es nuestra intención descubrir el 'enredo' dantesco presente en la última –y según algunos inconclusa (Sosa San Martín, 2017)– obra publicada en vida del escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera* (Martínez Moreno, 1988 [1981]). No hablamos de enredo en el sentido de desorden, sino para poner énfasis en el entrecruzamiento y en la combinación atemporal de dos autores –Dante Alighieri y Carlos Martínez Moreno– y de otras tantas obras –*La Divina Commedia* (Alighieri 1996 [1320]) y *El color que el infierno me escondiera*–, donde la matriz uruguaya toma prestado de la del poeta florentino de manera sutil y elegante, presentando su infierno de los años setenta y ochenta, en el que víctimas y victimarios llenan las páginas nada amarillentas o desvaídas de la violencia –por cierto



asimétrica- de dos bandos sociales y políticos, “barbarie de los militares [y...] excesos fanáticos de los guerrilleros” (Cymerman, 1993: 540).

Situamos nuestra contextualización en la exArcadia feliz o exSuiza de América. De hecho, los años en que se desarrolla la trama del texto, a medio camino entre la novela y el testimonio, ya no son aquellos en que Uruguay se caracterizaba por una sustancial estabilidad político-social, por una algo aceptable redistribución de las riquezas y por una cultura difundida, lo que lo diferenciaría bastante de los demás países del Subcontinente. La Arcadia feliz –tal y como se le llamaba a la Banda Oriental uruguaya a partir de principios del siglo XX hasta bien acabada la Revolución Cubana¹– era muy fértil; en particular, en esta zona había abundantes cosechas de trigo, fruta y algodón, estaba permitida la crianza en libertad y casi de balde de numerosos rebaños de ovejas con su apreciada lana y de manadas de reses con carne y cuero distinguidos tanto a nivel interno como internacional; ese trozo de tierra había desarrollado también la exportación y una fuerte industria agroalimenticia y manufacturera. La Suiza de América era la otra parte de Uruguay, la más ‘battlista’, la impresionantemente desarrollada desde un punto de vista financiero, lo que le permitía tener hasta la mayor densidad del mundo de oficinas de cambio y bancos por kilómetro cuadrado, y que en la capital Montevideo se hacía cosmopolita cumbre económica, mercantil y simplemente urbana.

El ‘modelo uruguayo’ –que, de alguna manera, autorizaba la inclusión de los diferentes componentes de la sociedad gracias a una política redistributiva de matriz socialdemócrata– empezó a rechinar, tal y como ya hemos adelantado, hacia finales de los años cincuenta, poniendo de manifiesto unas cuantas deformaciones y torceduras de base que ni siquiera estructuradas reformas institucionales lograron estorbar. Al entrar en crisis la relativa prosperidad económica –que se fundamentaba en la exportación de materias primas agrícolas– se hizo patente que la explotación intensiva de la tierra estaba frenando las posibilidades de desarrollo, a lo que no correspondió desafortunadamente la renuncia a sus privilegios de las clases dominantes. Tras décadas de paz social, todo el sistema productivo y de redistribución de la riqueza entró en crisis y, con este, se acentuó la fractura entre la casi inconsciente capital Montevideo y el resto del país (Simini, 2016: 11). La ‘marcha de los cañeros’ (Rosencof, 2006) de 1966, organizada por el futuro tupamaro Raúl Sendic, marcaría un viraje político-social: la lucha por los derechos humanos fundamentales de numerosos uruguayos se convirtió en la mecha detonante de un descontento ya no enmarcable en ámbitos restringidos. La marcha precursora de los Tupamaros (Labrousse, 1973; Lessa, 2005; Labrousse, 2009; Brum, 2015; Brum, 2016) desencadenaría las precauciones represoras del presidente Pacheco; las “medidas prontas de seguridad” suspendían momentáneamente las garantías constitucionales, mientras las potencialidades de los Tupamaros exacerbaban un clima que desembocaría inevitablemente en un punto de no retorno, esto es, en una guerrilla tenaz y en otro tanto angustiosa y firme represión gubernamental y, finalmente, en el golpe del 27 de junio de 1973 (Pivel Devoto y Ranieri de Pivel Devoto, 1966; Nahum, 2015; Arreguine, 2018; Borges, 2019). Tras cerrar el presidente Bordaberry las cámaras de representantes y suspender la Constitución, la dictadura llenó por una docena de años las cárceles uruguayas de ‘huéspedes’ con diferentes nombres: presos, prisioneros, reclusos, detenidos, simplemente rehenes.

Al pertenecer a la ‘Generación del 45’ (Aínsa, 2017) –llamada también ‘Generación de los críticos’, por su patente propensión a la crítica para comprender la realidad– durante toda su existencia especulativa Carlos Martínez Moreno formó parte de los círculos intelectuales

¹ Arcadia debe su nombre al héroe Arcas, hijo de Zeus y de Calisto, a la que el dios de los dioses convirtió en la constelación de la Osa Mayor para ampararla ante la ira de Artemisa. Arcadia también es una provincia interior de Grecia, a la que pintores y poetas siempre han descrito como sencilla, bucólica e ingenua, próspera, llena de paz y felicidad, además de frondosos bosques y praderas verdes y fértiles. Hoy en día, con tal expresión se hace referencia a los políticos que ofrecen paraísos falsos a electores crédulos e ignorantes (Bordas Martínez, 2015: 19-37).

hegemónicos del medio siglo rioplatense y también del “microuniverso cambiante y urgente de la política” (Rocca, 1996: 170). Antes de que llegara el exilio recibió hasta un encargo como subsecretario de gobierno del que dimitió por protesta, dando a conocer al mundo entero su experiencia y la iniquidad de las acciones gubernamentales por medio de unos cuantos ensayos (Martínez Moreno, 1973); también estuvo en contacto permanente con los círculos infernales de la delincuencia común, defendiendo a quienes habían incurrido en los llamados ‘delitos políticos’. Durante su destierro produjo como escritor intermitente y “el jurista mutó en prestigioso profesor universitario, el hombre político recorrió el mundo formando parte de una alianza multipartidaria antidictatorial” (Rocca, 1996: 170). Lejos de su tierra, fortaleció una valentía intrínseca que ante los horrores tomaba fuerza de estos y lo impulsaba a buscar un lenguaje ajeno a los lugares comunes, inscribiéndose en una línea experimental e intelectualizada que le permitió dar un salto cualitativo en la arborescencia temática de sus relatos y en las inconfundibles especificidades de su código interpretativo. Partiendo de un modelo en el que siempre la razón somete a toda descarga interior, su prosa ficcional supo amalgamar lo propiamente narrativo con el pensamiento especulativo y racional puro, y con la reelaboración de materiales periodísticos y experiencias propias. Sin embargo, los diferentes géneros presentes en *El color que el infierno me escondiera* no le hicieron correr el riesgo de empobrecer el tejido imaginario, ni de apocar el valor del testimonio: cruzándose cuento, ensayo y novela, la oralidad seductora del autor se mezcla con heridas que no tienen referentes en ningún pasado, pero que golpean en un presente de postración y de pependencias. La literatura es testimonio (Fabbri, 2017) porque permite reflexionar tanto sobre los mecanismos de construcción de la memoria compartida, como sobre la elaboración ética y social de los traumas de la historia, que se hacen posibles gracias al poder figurativo y de recomposición de la experiencia ofrecido por la imaginación literaria (Perassi y Scarabelli, 2017).

En la última obra publicada en vida de Martínez Moreno el testimonio es novela y la novela es testimonio; tupamaros y represión se encuentran, mejor dicho chocan y padecen en el infierno terrenal que se ha incrustado empecinadamente en la antigua Suiza de América. El bando vencedor representa el diablo de este infierno, pero también al bando derrotado Martínez Moreno señala numerosos excesos, y en Dante Alighieri y en su *Divina Commedia* busca un vínculo parental y una orientación de sentido.

2. PARALELOS HUMANOS Y LITERARIOS

El talento de Carlos Martínez Moreno tenía pruebas anteriores, pues no tenemos que esperar el año 1981 para entender que el representante de la ‘Generación del 45’ mereciera una consideración especial en el ámbito de la literatura uruguaya. Fino investigador y novelista extremadamente culto, Martínez Moreno fue criándose intelectualmente en Europa y con sus *auctoritates*, pero el poeta florentino por excelencia le tomó la partida a Baudelaire, a Éluard y a Apollinaire (cfr. Perassi, 2021). Citas y referencias a la joya de la literatura universal aparecen en muchas de sus obras (Simini, 2007), pero en *El color que el infierno me escondiera* alcanzan su clímax, hasta que Dante se convierte en el *deus ex machina* de una operación intelectual manejada en el destierro, cuya lejanía de la patria permite al autor arrojar una luz escalofriante sobre una de las páginas negras de la historia del Subcontinente, el militarismo uruguayo que acosa –ganando– y es acosado –molestado pero no vencido– por el MLN-T, Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros.

Tal y como Virgilio guía a Dante –quien lo escoge por considerarlo como su maestro y por sentir mucha admiración por la literatura que él escribía, sobre todo por la *Eneida*, obra que repercute en una serie de referencias en la obra de Dante–, en los pasillos terrenales uruguayos Dante es la figura protectora que acompaña a Martínez Moreno, es su gurú literario, y le permite asomarse a las ventanas infernales de unas décadas sangrientas y encubiertas por la ley del silencio. El de Martínez Moreno es un viaje sin dirección, a lo largo

del cual la brújula es ofrecida por la realidad de los hechos, por la necesidad de contar lo incontable, por la exigencia de dar a conocer dos diferentes puntos de vista –aquel del militarismo y aquel de la resistencia– aunque predomine irrefutablemente aquel de los Tupamaros (Young, 1990: 181). Lo que le interesa al autor es el punto de vista de las víctimas, “muchos más dignas [...] y hacia ellas dirigí mi luz y la luz de mi creación y el propósito de explicarme” (Erro-Orthmann, 1986: 65). El filtro intelectual de la literatura ayuda a Martínez Moreno –según Young (1990: 189)– a contarlos todo sin desazón, y la referencia clásica le ayuda a reforzar no solo los acontecimientos contados, sino que también le permite aguantar el espanto de las visiones ante las que, sin la necesaria toma de distancia, sería complejo y traumático resignarse.

Aunque el título –según Simini (2007: 808)– localiza un cambio, un traspaso de una situación a otra, está claro que mientras el viaje de Dante –purificador– no acaba en el Infierno, sino que sigue hacia el Purgatorio y el Paraíso, la aterradora excursión de Martínez Moreno se para en un Purgatorio enraizado en el Infierno, y no prosigue hasta el Paraíso. Además, estos términos son, para el uruguayo, totalmente laicos, sin ninguna proyección ultraterrenal. El Infierno está en la tierra; Dante sí podía tener recompensa, pero Martínez Moreno no la encuentra. El *contrappasso* no funciona en el Uruguay de ese entonces: la víctima seguirá siendo víctima, aunque un día deje de sufrir, de ser perjudicada o de padecer ofensas.

No obstante se haya intentado buscar cercos en el Infierno de Martínez Moreno (Simini, 2016: 19), nosotros creemos que en el infierno laico uruguayo no hay graduación, sino que cada capítulo es autónomo y completo, es un fragmento de miedo que se pone negro sobre blanco al elucidar, cada uno por su cuenta, la anulación de la humanidad por mano del otro en un juego de recíproco y aplastante daño que impide ver en el prójimo a otro ser humano, sino solo una mónada, un organismo o un engendro que no merece vida y a hostigar con odio, e imaginando para este los trances y la naturaleza más pavorosamente inhumanos y desnaturalizados.

Al pisar las sendas del mundo ultraterrenal, guiado por Virgilio, Dante desarrolla todos los sentidos, al ver, pensar, escuchar, hablar y, por cierto, razonar sobre lo que sus órganos sensoriales y su entendimiento le permiten descubrir; los personajes con los que topa coinciden muy poco entre ellos y son, por así decirlo, seres independientes. Lo mismo ocurre en la obra de Martínez Moreno quien, como narrador omnisciente, presenta voces múltiples casi nunca relacionadas entre sí.

Ambos autores son espectadores y no actores de la realidad que están narrando y atestigüando; miran el mundo desde arriba; sin embargo, su distanciamiento no es desapego, sino participación físico-intelectual-emocional en Dante, que en Martínez Moreno se hace más identificadora con las circunstancias concretas.

Y, luego, el exilio es el término de partida y de supuesta y negada llegada de los dos autores: el exilio estorba los planes, hace perder el juicio y envenena, pero permite un desencanto arrasador que deja espacio al recuerdo, a la memoria y a la reconstrucción. El destierro doloroso de Dante (Amorós, 2016), obligado a dejar Florencia por corrupción, funciona como construcción ideológica (Varela-Portas de Orduña, 2011; Barbero, 2020; Cazzullo, 2020; Pellegrini, 2021), como recuperación de su propia ipseidad y como inesperado lanzamiento de un intelecto interiorizado que crea, en el sentido de parir, lo hasta aquel entonces increado e increable, que solo un genio como el poeta florentino podía dar a luz. Su experiencia es elaborada y sublimada, es interiorizada como *peregrinatio* y es historizada a través del camino de verdad del peregrino en la Ultratumba. Para Dante, la metaforización del exilio en el viaje de la *Commedia* representa la manera de recuperar la patria perdida. El contraste espacio-tiempo de la historia queda superado y sublimado en el espacio-tiempo del *poema sacro*. Esto asegura a Dante aquella gloria poética que le permite recomponer la fractura histórica y la disgregación existencial producidas por el destierro. En cambio, Carlos Martínez

Moreno se autoexilia en 1977, elije escaparse. Huye de un país presionado y amenazado por la dictadura, primero a Barcelona y luego a México; lo que puede parecer un salto en el vacío y una experiencia de desaliento y de fracaso total representa el detonante para el surgimiento de un hombre valiente y militante, un aliado de la insurgencia revolucionaria reacio a transigir con las dictaduras militares, pero partidario de la revelación y de la huella a dejar. Y aunque siga luchando en sus 'vacaciones forzosas' por su patria, a pesar de escribir es un escritor exiliado sin retorno. Tal y como afirma Riccardo Campa, el exiliado vive un sempiterno viaje, sobre todo ilusorio (Campa, 2021: 13). Este viaje que cansa la mente y el cuerpo indemniza a nuestros dos autores por las renunciadas a las que están obligados por las circunstancias. Su viaje es sedimentario, es una especie de periplo inmóvil alrededor del mundo, es una condena en contumacia aceptada en la que se elaboran perfiles espaciales que no contaminan los universos temporales (14). Su periplo intrínseco se hace verbal, vértigo y mareo empero que debe desembocar necesariamente en el reino de la pacificación interior y de la libre determinación individual.

3. LA *COMMEDIA* URUGUAYA DE MARTÍNEZ MORENO

El juego intertextual propuesto por Martínez Moreno aparece ya en el título, traducción del verso 129 del canto I del *Purgatorio* florentino. Virgilio propone a Dante que lo siga en este día que está despertando, bajando a la playa desierta; el rocío sigue humedeciendo la hierba, consuelo momentáneo para los ojos llorosos y para las mejillas lacrimosas de Dante. Virgilio le lava la cara para devolverle el color que el infierno le escondiera; los dos llegan al batiente y el maestro desarraiga un junco y lo pone a la cintura de Dante, para luego verlo rebrotar. Alejado del mundo del dolor, Dante se limpia de aquellas impurezas; de la misma manera, lejos del país ocupado, el autor uruguayo exorciza con el texto las penas y las culpas del horror alrededor suyo.

Es a partir de ahí, de ese título que esclarece sin esclarecer y que desarrolla sin desarrollar, que se suelta una textura sin textura, una trama sin trama, mejor dicho una red de pasajes y acaecimientos que no están interrelacionados –menos algunos, tal y como veremos más adelante– y que solo comparten un contexto enloquecedor y sobrecogedor de la violencia, protagonista neutra, casi asexuada, pero generosa, apretada, calculadora, oportunista y rapaz. De ahí que arranquen y griten su amargura veintidós capítulos sin numerar, pero con otras tantas acotaciones dantescas procedentes dieciséis de los versos del *Infierno* y seis del *Purgatorio*. No hay ningún *Paraíso*, no se puede ver porque no hubo paraíso ni paraísos en esos años de miedo y huidas.

Si, por un lado, podría hallarse un núcleo cronológico de orden en las referencias históricas, por otro lado, muy raras veces la narración recurre a fechas, probablemente por querer evitar el autor toda linealidad (Rojas, 2017: 194-195). De hecho, la novela-testimonio huele a falta de proporción seguida, a ausencia de continuidad, en una palabra a añoranza por lo que no se pudo hacer. Tal y como ya hemos adelantado, los excesos son dibujados en el doble vidrio de las realidades sociopolíticas de aquel entonces, así que puede ocurrir que un capítulo represente la parábola histórica –de todos modos asentada en arrebatos violadores– de ambos bandos, dependiendo de cómo se lea.

La ópera de los cuatro mendigos / El asesor lleva el preámbulo del *Infierno* VII, 109-111, *E io, che di mirare stava inteso, vidi genti fangose in quel pantano, ignude tutte, con sembiante offeso*. Los iracundos, almas llenas de barro, desnudas, atormentadas por las penas y embrutecidas por los mordiscos, preceden al asesor estadounidense, Dan Mitrione, maestro de torturas de la *Agency for International Development* (AID), que llega desde lejos para enseñarles a comisarios y militares el juego de la mejor tortura, cómo desarmar las resistencias y hacer brotar el miedo a la locura, con capucha y sin reloj; elegante y perfumado, se encuentra en su recinto de

enseñanza, listo para no dejarse escapar ninguna emoción que no sea la de “triturar hasta las orillas de todas las muertes” (Martínez Moreno, 1988 [1981]: 15). La picana y la corriente eléctrica son las protagonistas de las clases, a ensayar sobre cuatro casos humanos que viven en el *pantano*, al aire libre, y en los tugurios de la noche, en la zona del puerto o en recovecos de ruinas sin promesa de demolición. Son ‘bichicomes’², pordioseros, desvalidos, vagabundos, a los que se les trata de perros o caballos, mejor dicho de moscas, inexistentes, pero útiles para el trato del momento. Tres hombres y una mujer, Berta, desnudos, pero que no se dan por ofendidos, como en el verso de Dante, pues no son iracundos porque desconocen lo que les va a tocar. En pie y en fila, como para una foto de prontuario no sufren ningún interrogatorio porque no han cometido ninguna culpa, menos aquella de haberse hecho agarrar, indefensos, mansos, esperando la tortura. Estos no tienen nada que ver con el delincuente político, que es hombre con imaginación; estos son exentos de toda sensibilidad o de inventiva, no tienen a nadie que reclame por ellos y ningún escándalo podrá armarse contra los militares. La picana llega a sus órganos genitales y los hace reventar, no antes de haber vomitado la rebelde Berta “su largo ayuno y unas últimas empecinadas ganas de vivir” (30) encima de un coronel, a quien sí –iracundo y lleno de cólera– le quedará el *sembiante offeso*, viendo el “olor del anuncio de la muerte dentro de un cuerpo todavía vivo” (30).

Los heréticos de *O cacciati dal ciel, gente dispetta* (*Infierno IX*, 91) aparecen en el capítulo *La ópera de los cuatro mendigos (II)*, del supuesto entierro de los cuatro bichicomes, supuesto porque “no hay parientes ni ritos ni memoria” (45). El anonimato lo llena todo, el cementerio ya no tiene cupo, porque “la tumba de un bichicome cabe en un frasco; y en un frasco sin etiqueta” (46); son *cacciati dal ciel* porque su presencia en el mundo no le interesa a nadie, así como lo son los torturadores, *gente dispetta* e indigna, lastimosamente no sancionados ni ferozmente aplastados por un mensajero de Dios, llegado para humillar a los diablos.

El soberbio Dan Mitrión regresa en *El asesor II y III, purgando la caligine del mondo* (*Purgatorio XI*, 30) y que hizo *gibetto a me de le mie case* (*Infierno XIII*, 151). Su secuestro llega una mañana de julio de 1970; “la higiene de sus maniobras sobre los cuerpos heridos, la nitidez profesional de un lenguaje sin gozos” (57-58) acaban en un segundo. Los soberbios que avanzan en la *Commedia* cargando con su peso dejan el paso a un antiguo engreído purgando la caligine del mundo, o sea purificando las huellas del pecado. Encapuchado, sin el estorbo de la corbata, Dan Mitrión ya sabe en manos de quién está, contándoles cómo ha enseñado a no herir a la gente siempre que sea posible evitarlo, pero también a cómo salir a pelear si es necesario. Como en Dante el suicida anónimo se mata en su propia casa, el asesor se busca el patíbulo a solas con su conducta de vida. Su secuestro es cuestión gubernamental, se vuelve un problema de relaciones internacionales. Ya no volverá a ver su reloj, ni sus muñecas, nunca más, tras trasladarlo al lugar en que vería el sol o la luna por última vez. Ya no pregunta, “dos grandes ojos en un rostro, no una boca” (70), parece resignado a su suerte y “en lo más profundo de su incomunicable soledad, se calla [...] uno de los hombres más solos de cuantos en la historia de la Humanidad mueren solos” (71). El 10 de agosto de 1970 el asesor solo existe en carne y huesos fríos y abandonados en la zona Puerto Rico de Montevideo.

Setenta y tres días en manos de los Tupamaros los pasa el banquero Gaetano Pellegrini, protagonista de dos relatos, *Il dottor Gaetano* y *Nino*, muy interrelacionados entre sí y cuyos epígrafes dantescos son, respectivamente, *Se tu pur mo in questo mondo cieco caduto se’ di quella terra dolce* (*Infierno XXVII*, 25-26) e *Io era già disposto tutto quanto a riguardar ne lo scoperto fondo, che si bagnava d’angoscioso pianto* (*Infierno XX*, 4-6). Ya regresa a Italia, su *terra dolce*, el banquero, y cuenta lo vivido, sin ser nunca maltratado, ni de palabra, sin haber casi nunca hablado con los secuestradores, sin haber podido ver dónde estaba, “en una experiencia apasionante la de

² De *the beach comers* (los que vienen de la playa), los que pernoctan en la zona costera por carecer de domicilio fijo; vagos, indigentes. Sobre los desdichados en *El color que el infierno me escondiera*, cfr. Simini 2012.

imaginarse los lugares sin haber podido verlos y con la ansiosa comezón de ir reconstruyéndolos” (38). Ya sabe cómo identificar el silencio con la medianoche, ya ha aprendido a encontrar consuelo en la música, a pesar de días y noches siempre iguales. Ahora solo necesita tiempo y olvido, “el tiempo de otro sitio” (44). Pero ya ha llegado el momento de afrontar las cuestiones decisivas: *lo scoperto fondo* destaca ahora que es definitivamente su pasado. Los recuerdos del secuestro regresan a su memoria, la dificultad de hacerse entender, la muerte del amigo que intercede por liberarlo. Quiere descubrir este fondo para poder envejecer en paz, por fin.

En *Monólogo de Ulyses* aparece el epígrafe *Le sue parole e'l modo della pena m'avean di costui già letto il nome; però fu la risposta così piena* (*Infierno* X, 64-66). Mientras Dante comenta el desmayo del padre de Guido Cavalcanti ante el implícito aviso de que este ha muerto, así Ulyses reconoce a Marenales; el secuestrado identifica a su secuestrador y le habla sin parar, ampliamente, sin rodeos. Su *risposta così piena* llega honda e insondable. No se trata de una venganza, sino de una comprobación judicial, porque “el reconocimiento de un hombre [...] es una larga prolijidad... una larga prolijidad del recuerdo, un detallado acto de memoria” (55).

La nada se apodera del capítulo *Los candelabros*, con epígrafe *Oscura e profonda era e nebulosa tanto che, per ficcar lo viso a fondo, io non vi discerna alcuna cosa* (*Infierno* IV, 10-12). La falta de luz dantesca debida a la profundidad y a la calima infernal se da en toda su total oscuridad en Martínez Moreno, ante una mujer y su negación constante al amor de su vida, ya deshecho sin tiempo, del que no *discerna alcuna cosa*. De ahí que, para vengarse de la privación que le impone el momento, intente inventarse charlas en sus días todos iguales en aquella “habitación que huele a cuero, con banderas, trofeos, escarapelas, gallardetes, diplomas, ningún libro” (79). El candelabro la alumbraba en las tinieblas, aluzando lo negro de una imaginación vacía que solo puede llenarse de fantasmas imaginarios.

E già venìa su per le torbide onde un fracasso d'un suon, pien di spavento, per cui tremavano amendue le sponde (*Infierno* IX, 64-66) adelanta *Los pieles rojas*, en un juego de presagios suscitados por el interrogatorio de una niña de cuatro años. Esta calla, pero su silencio es ruido que anticipa la cobardía del padre que ‘canta’ y cuenta lo incontable. La llegada del mensajero celeste de Dante se convierte en perjuicio en Martínez Moreno, que un cuento sobre los pieles rojas no logra amansar.

También en el capítulo más corto y en apariencia escueto, *El caballo del Fiscal*, la cita de Dante *-e disse: «Or va tu su, che se' valente!»* (*Purgatorio* IV, 114)- cae en gracia; el Fiscal casi está libre de las garras tupamaras y confía su propósito de salir del país para gozar de la compañía de un caballo y de un campo, lo que el tupamaro que lo atiende no le está pidiendo. El mismo Fiscal se convierte en Belacqua -según Dante el más pusilánime de las almas del Purgatorio, quien incita a Dante a que siga subiendo-, autoestimulándose a la fuga, al rescate.

Si hay torturas ignominiosas, ninguna lo es como la de presenciar la violación de un ser querido, lo que le ocurre a Alberto, obligado a oír y ver a su mujer Ada deshonrada por un negro en *La libertad firmada*. *Ma dimmi chi tu se' che 'n sì dolente loco se' messa e a sì fatta pena, che s'altra è maggio, nulla è sì spiacente* (*Infierno* VI, 46-48): mientras Dante habla con Ciaccio, descompuesto por el vicio de la gula, Alberto asiste al *nulla è sì spiacente*, antes de que lo excarcelen, frente a un colchón y a una lamparilla debajo de la cual pronto aparecerá Ada y una serie de objetos y visiones que parecen “parodiar el viento de la gran violencia” (94). Tampoco le sirve dissociarse de los objetos, ver una cosa y pensar en otra. “En la salud y en la enfermedad y en el cuartel y en la tortura” (94), con la imagen de la mujer violada que siempre lo persigue y siempre lo perseguirá en una mudez pavorosa a la que ni la libertad de ambos podrá restituir el ruido.

Las palabras de Vanni Fucci, *Più mi duol che tu m'hai colto ne la miseria dove tu mi vedi che quando fui de l'altra vita tolto* (*Infierno* XXIV, 133-135), encabezan el capítulo titulado *De corpore*

insepulto. El ladrón dantesco se mezcla con Francisco, sentado y muerto en una celda delante del narrador. Era su amigo y en vida mentía a todos, también ahora, de muerto, “sentado sin estar sentado [...] cadáver habiéndolo dejado vivo” (101-102). En esa celda aparece la mentira de la vida que ya no existe, de los pantalones frizados de los días clandestinos y de sus ojos mal estampillados que parecen poner una distancia o rechazar; su misma muerte es mentira, porque todavía no huele mal, aún no le sale “ese olor entre dulzarrón y nauseabundo y tan insidiosamente penetrante que luego y por días la nariz no te sirve, ese olor que tantas veces yo había sentido junto a mí, adivinado o sentido a mi alrededor y sufrido” (103). Y el narrador piensa en la mentira sufrida por Mireya, la mujer de Francisco, que confía en la vida, bordando flores y no sabe que “ese hijo de puta la quedó por hacerse el macho” (107).

Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe che la madre mi diè, l'opere mie non furon leonine, ma di volpe (*Infierno* XXVII, 73-75) son palabras de Guido da Montefeltro, consejero fraudulento del pontífice Bonifacio VIII. En *El soldado del brazo de yeso* el protagonista cumple un juego doble aprovechando su brazo para llevar a las familias de los presos noticias y cartas de manera clandestina y por dinero. Actúa como zorro y no como león.

La serie *Caragua* está caracterizada por tres versos dantescos: *El comincò: 'Qual fortuna o destino anzi l'ultimo di qua giù ti mena'* (*Infierno* XV, 46-47), *Ver me si fece, e io ver lui mi fei* (*Purgatorio* VIII, 52) y *Cenere o terra che secca si cavi d'un color fora col suo vestimento* (*Purgatorio* IX, 115-116). De la boca del sodomita Brunetto Latino –antiguo maestro de Dante, quien le adelantará el exilio– sale la primera frase, perfectamente adecuada al destino del peón Pascasio Báez, a quien le toca encontrar, corriéndose al potrillo, la galería recién desplazada de la piedra que la escondía, buen refugio guerrillero. Con sus alpargatas barbudas cuenta dónde vive, con quién y por qué, y “pretende su inocencia, su absoluta inocencia” (127). Los guerrilleros no quieren arriesgarlo todo por compasión, mientras Pascasio empieza a darse cuenta de que está preso sin escucharlos. No tiene culpas, menos aquellas de haber visto sin querer, de haber escuchado no intencionalmente. El guerrillero Marcos no quiere matarlo, porque es a favor de esa clase de gente que la guerrilla está luchando y ha hecho una revolución más grande que ellos mismos. Pero lo que interesa es la eficacia revolucionaria, porque el valor de la praxis es “más importante que el hombre en sí: un valor revolucionariamente preeminente, más allá de la condición humana individual y privada” (131). Al otro extremo de la tarima hay un hombre solo, con los pies color tierra que está esperando un veredicto al que no sabe que está siendo sometido, “sumido en el inconcebible mundo de sus propias ideas” (132), que se halla en ese lugar por una desgraciada casualidad, pero que podría ser vencido por un vaso de vino de más. El guerrillero Marcos y Pascasio se encuentran en *Caragua II*, cara a cara, buscando el primero un contacto humano con el segundo: el arranque de Dante hacia el amigo ‘príncipe negligente’ Nino Visconti se transpone de manera ideal hacia el campesino prisionero y sus pies horizontales y encimados. Ya hay una mayor confianza entre los dos, aunque Marcos no llegue a contar la verdad a un peón que no tiene ni perro, “así lo recoja perdido y hambriento en el campo” (152). En sus caras mutuamente descubiertas, sin capuchas que puedan esconder el miedo y la compasión, los dos se miran a los ojos, hasta el último viaje del peón. El color del vestido del ángel guardián del *Purgatorio* –que le ordena a Dante que se purifique y que no dé la vuelta atrás– es el mismo que la última indumentaria de Pascasio, en *Caragua III*, el vestido que el mismo Marcos le regala, pues su vestido color tierra. Marcos pasa la noche en vela arañado por su responsabilidad; no quiere asistir a las inyecciones que dejarían al peón desplomado sin hacerlo caer de la silla, no quiere enterrarlo, ni echarle tierra encima, solo quiere donarle el último trozo de su vida, un vestido. Y la fosa empieza a tomar forma, a pesar de la tierra gredosa: “tierra, herrumbre, lombriz: sinónimos imposibles para la vida, no para la muerte. Tierra, herrumbre, lombriz, escorias igualmente gratuitas, destinos como desechos, o al revés: desechos como destinos” (164). La curiosidad de los perros espera al muerto ya desnudo, que no ha logrado escaparse como su potrillo.

E caddi come corpo morto cade (*Infierno* V, 142), el último y famosísimo endecasílabo del canto de Paolo y Francesca en el que Dante se desmaya ante el llanto de Paolo y siente compasión por este amor imposible, lujurioso y perjuro, adelanta ... *Paraíso del mundo*, donde el protagonista Carlos muere cayéndose un día 13 de junio de 1972, seguido con la orden de apuntarle siempre y sin tregua, hasta clavarlo una vez por todas. Con sus pantalones estrechos, las espaldas derechas y los brazos levantados sin miedo, Carlos anda despreocupado y desarmado, y “ha perdido conciencia de lo cauto y lo incauto, en esa zona donde todo se confunde y revuelve para abrazar la muerte” (141). Y el golpe llega, “siempre esperado/inesperado, llega desde atrás como un empujón y un hachazo y una quemadura, arde más que duele, enciende, envuelve, oscurece, ciega, asfixia. Abre los brazos. Abre la boca. Cae” (149), tal y como Dante ante Paolo.

Los hipócritas Catalano dei Malavolti y Loderingo degli Andalò, alcaldes de Bolonia y Florencia, responden a la pregunta de Dante: *Ma voi chi siete, a cui tanto distilla quant’i’ veggio dolor giù per le guance? E che pena è in voi che sì sfavilla* (*Infierno* XXIII, 97-99). El mismo dolor de estos dos aparece en la humillación infligida a Karonicki, el prisionero del capítulo titulado *18 de mayo*. Con su torso gigantesco está desnudo y de pie en medio del patio de adoquines de la Penitenciaría, lloviendo como nunca, mojándose como loco, su cara sobre todo, llena de lluvia que parecen lágrimas. Es preso durante la fiesta de los milicos, en una madrugada de los cuchillos largos, creyéndole tupamaro por su estrella amarilla, que no es tupamara, sino solo judía, es la estrella de David. Curvado bajo la lluvia que lo baña y lo baña sin parar, el grandote no llora ante los golpes más histéricos que le tocan, solo se hace una masa de agua que acaba hundiéndole la esperanza.

En *Infierno* XX, 100-102, Virgilio comunica a Dante noticias sobre el origen de su ciudad, Mantua, y el florentino escucha fielmente: *E io: ‘Maestro, i tuoi ragionamenti mi son sì certi e prendon sì mia fede, che li altri mi sarïen carboni spenti’*. Estos tres endecasílabos suenan como paradójicos e irónicos en *Julio y la niñez del General*, cuando una mujer busca noticias sobre su marido Julio, desaparecido el primero de agosto de 1977, e intenta conseguirlas por medio del comandante en jefe, antiguo discípulo de Julio. “La esperanza de una mujer colma los bordes de la realidad” (187); ella sabe que los afectos duran mucho en la edad precoz. Y mientras Julio siempre hablaba de su antiguo alumno, recordando a un niño en el que había crecido ya un hombre, él, el niño ya hombre, se esconde detrás de voces ajenas para evitar comunicar la verdad que todos conocen, que Julio se ha muerto: “las campanillas escolares no suenan en las cuadras de los cuarteles” (191).

Hasta en un equipo que inflige tortura hay torturados. Debajo del agua hay gente que respira y hace borbotear la superficie del agua, ... *che sotto l’acqua ha gente che sospira* (*Infierno* VII, 118), vencida por el furor y la ira. *Mar Mediterráneo* dibuja la tortura psicológica y física de un oficial del ejército convertido en civil, que no apoya totalmente el régimen militar, “colgado de enormes poleas, expuesto al sol y a los baldazos de agua, desintegrándose los hombros, desencuadrándome vivo” (196). La filosofía de la tortura no ahorra a semejantes encapuchados e indefensos, la humillación se queda colgada con los presos, aunque militares. Hay que pagar el imaginario asesinato del mayor Brezzo, “un ente asesinado por otros entes, no un hombre ajusticiado por otros hombres” (200), y lo tienen que pagar su compañero y él, supuestos autores intelectuales de la fechoría.

El antiguo latifundista, ahora ‘beato’, es el protagonista de *La Arboleda*. El presidente Bordaberry y sus sentimientos religiosos bracean ante la decisión de matar a cinco sediciosos –“por cada oficial muerto, cinco sediciosos” (209)– acusados de haber asesinado al Coronel Ramón Trabal en 1974 en la capital francesa. Sentado en su sillón ojival, el ‘beato’ escucha y asiente, aunque no se siente totalmente cómodo. Pero dos matrimonios y una mujer soltera ... *e pronti sono a trapassar lo rio* (*Infierno* III, 124), al vivir en Buenos Aires, allende el Río de la

Plata. El Aqueronte se convierte en muerte para los cinco cadáveres del día siguiente, “cinco muertos jóvenes ametrallados, fusilados, dispersos” (212) en la arboleda.

La adivina Manto regresa en ...*Sobres esos huesos muertos*; la ciudad de Mantua se construye sobre algo ya existente: *Fer la città sovra quell'ossa morte* (*Infierno* XX, 91). De la misma manera, el último episodio de *El color que el infierno me escondiera* es una invitación a recobrar memoria, a reconstruirla sobre los huesos de una sociedad machacada y aterrorizada que ya no quiere serlo. Carlos Martínez Moreno ya no es el arquitecto del juego intertextual, suspende por un momento la mediación novelística y denuncia todo su desasosiego frente a la muerte de jóvenes guerrilleros con nombres y apellidos. Tal y como Virgilio ayuda a Dante a que mire más allá del Infierno y le limpia la cara devolviéndole el color que el infierno le escondiera, Carlos Martínez Moreno recobra su condición de hombre huido, que ya no es sombra de sí mismo, sino partidario de un presente que empieza del pasado su camino hacia un futuro de rescate, recuerdo, memoria y compromiso. Aunque ya no sabe dónde está su casa, ni su patria, no le cuesta acabar su último desahogo:

Revista de lenguas y literaturas

es posible sentir nostalgia, sí. Pero no sólo de la tierra, sino fundamentalmente de la gente. De la gente con quien hablar, de un hijo que –de todos modos– no está allí. De la casa que le cuidaste un domingo y viste, desconfiaste espiarle por tiras. Hoy esa casa está deshecha, el arroyo que pasaba muy cerca de sus puertas entubado y oculto, con sus ratones de la orilla engullidos o ahogados [...]. Y la gente que vivía en esas piezas ha desaparecido o está dispersa por el mundo, injuntable, tal vez, de hoy para siempre. Preferimos a veces referirlo, por la comodidad, al nombre de un lugar [...], a la memoria de unos árboles, al recorte de un trozo de sombra o a una humedad de pie descalzo en el césped. Pero todo esto, si lo meditamos mejor, se revela anecdótico, inconsistente, falso. (234-235)

4. REFLEXIONES FINALES

Hay mucha identificación entre las dos obras, a pesar de que los contextos sean totalmente diferentes; los versos dantescos se trasponen en un juego literario contemporáneo y pavoroso, y en este adquieren una trascendencia especial, inédita y lastimosamente moderna. Esto confirma la riqueza de la joya italiana y el agudo juicio uruguayo que, en la persona de Martínez Moreno, logra cruzar dos universos no coincidentes en la línea espacio-temporal.

Con su novela-testimonio –ganadora del concurso sobre “El militarismo en América Latina”, galardonada con el premio “Proceso/Nueva Imagen” en 1981, con un jurado excelente compuesto, entre otros, por Gabriel García Márquez y Julio Cortázar–, al enhebrar “en una sola urdimbre realidad e ilusión” (Alzugarat, 2007: 125), Carlos Martínez Moreno no quiere llorar o hacer llorar sobre el pasado de Uruguay, solo quiere dar a conocer, pero lo hace recurriendo necesariamente a la alegoría dantesca para esconder la violencia, un atropello global con muchas víctimas y unos cuantos victimarios, que se hacen verdugos de dos bandos diferentes. En esta obra no hay víctimas de izquierdas o de derechas, pero sí hay mártires y martirizados, jugadores de un juego que creían justo y decente pero que solo ha producido y exacerbado otro ensañamiento y más violación.

En esta obra hay mucho *Infierno* y poco *Purgatorio*. El *Paraíso* no se entrevé ni de lejos. No puede divisarse; sería inasequible y utópico. Semejante asimetría es claramente expresiva y se explica con el hecho de que Martínez Moreno no presiente ni sospecha ninguna redención o indemnización por los protagonistas del averno abismal que vio personificarse a su alrededor, por lo que fue obligado a huir de sí, pero no de su ipseidad. No hay progreso o despliegue, no hay búsqueda de resolución de los problemas, no hay cupo para la superación psicológica o intelectual del duelo, ni hay rastro de atenuantes o de posibles justificaciones críticas. Lo que se percibe es una *pietas* hacia las víctimas de ambos bandos; el autor se

identifica con los perjudicados y con los mártires del atropello, y hace un firme y perseverante llamado a la humanidad escondida en los pliegues del despiadado militarismo y en los recovecos oficiales y al mismo tiempo secretos y recónditos de una generación de actuales y futuros rehenes políticos “condenados a la soledad de calabozos poco más grandes que un ataúd” (Galeano, 1993: 11).

A pesar de la incesante búsqueda de la humanidad, a diferencia de Dante Martínez Moreno no percibe avances ni impulsos hacia mejoras intelectuales o estructurales; solo puede comprobar el éxito de la abominación y la derrota de los valores humanos, un vencimiento pues que obligará al autor a autoexiliarse y a no poder regresar a su patria, ni siquiera tras el fin de la dictadura por fallecer repentinamente el 21 de febrero de 1986 en su última patria, México, precisamente cuando preparaba su retorno a Uruguay.

De ahí que el exilio se convierta en el reino de la transgresión lingüística al ser desaprobación o confutación de reglas que, invalidadas desde lejos, se conceptualizan en la constatación del ser, de su inexcusable estatus en apnea pero, aun así, en constante *leit motiv* especulador de la superficie (Campa 2021: 17). El destierro se hace observación metafísica, y coopera para trazar la conformación de la soledad en épocas en que el silencio no es ausencia de sonidos, sino ruido atronador.

Martínez Moreno comparte con uno de sus últimos maestros intelectuales, Dante Alighieri, la angustia de la distancia y del abandono, rindiéndole un último, íntimo e inexcusable homenaje, y dejando a los transeúntes venideros el conocimiento en carne propia del pasado y la obligación moral de no olvidarlo para descubrir una y otra vez, también por medio de las letras del poeta florentino, cuáles son las reales posibilidades humanas, aquellas constructivas del ‘basta ya’ y aquellas axiomáticas del ‘nunca más’.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (2017) *La Generación del 45: lúcidos, críticos y... poetas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ALIGHIERI, Dante (1996 [1320]) *La Divina Commedia*, ed. de G. Giacomone, Roma, Angelo Signorelli Editore.
- ALZUGARAT, Alfredo (2007) *Trinceras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Montevideo, Edición Trilce.
- AMORÓS, Pedro (2016) *El exilio de Dante*, Madrid, Ediciones Irreverentes.
- ARREGUINE, Víctor (2018) *Historia del Uruguay*, Londres, Forgotten Books.
- BARBERO, Alessandro (2020) *Dante*, Roma-Bari, Laterza.
- BORDAS MARTÍNEZ, Julio (2015) *Tupamaros: derrota militar, metamorfosis política y victoria electoral*, Madrid, Dykinson.
- BORGES, Leonardo (2019) *La historia escondida del Uruguay: mitos, verdades y dudas de nuestra historia*, Montevideo, B de Books.
- BRUM, Pablo (2015) *Historia completa del MLN-Tupamaros*, Montevideo, Planeta.
- BRUM, Pablo (2016) *Patria pata nadie: la historia no contada de los Tupamaros de Uruguay*, Barcelona, Ediciones Península.
- CAMPA, Riccardo (2021) *Evocazione. L'arte di smentirsi nella società contemporanea*, Roma, Carocci.
- CAZZULLO, Aldo (2020) *A riveder le stelle. Dante, il poeta che inventò l'Italia*, Milán, Mondadori.

- CYMERMAN, Claude (julio-diciembre de 1993) "La literatura hispanoamericana y el exilio", *Revista Iberoamericana*, LIX, pp. 523-550.
- ERRO-ORTHMANN, Nora (1986) "Entrevista con Carlos Martínez Moreno", *Hispanamérica*, n. 45, pp. 61-79.
- FABBRI, Edda (2017) "La letteratura è testimonianza", en Emilia Perassi y Laura Scarabelli, eds., *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Milán-Udine, Mimesis, pp. 41-48.
- GALEANO, Eduardo (1993) "Prólogo", en Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, *Memorias del calabozo*, Tafalla (Navarra), Txalaparta Editorial, pp. 11-12.
- LABROUSSE, Alain (1973) *The Tupamaros: urban guerillas in Uruguay*, Harmondsworth, Penguin Books.
- LABROUSSE, Alain (2009) *Tupamaros. Des armes aux urnes*, París, Éditions du Rocher.
- LESSA, Alfonso (2005) *La revolución imposible: los Tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo, Editorial Fin de Siglo.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos (1973) *Los días que vivimos. Dieciséis ensayos inmediatos*, Montevideo, Girón.
- (1988 [1981]) *El color que el infierno me escondiera*, Barcelona, Editorial Laia.
- NAHUM, Benjamín (2015) *Manual de historia del Uruguay*, Montevideo, Banda Oriental.
- PELLEGRINI, Paolo (2021) *Dante Alighieri. Una vita*, Turín, Einaudi.
- PERASSI, Emilia y Laura SCARABELLI (2017) "Introduzione. Memoria, testimonianza, letteratura", en Emilia Perassi y Laura Scarabelli, eds., *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Milán-Udine, Mimesis, pp. 7-17.
- PERASSI, Emilia, ed. (2021) *Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi*, Milán, Ledizioni.
- PIVEL DEVOTO, Juan E. y Alcira RANIERI DE PIVEL DEVOTO (1966) *Historia de la República Oriental del Uruguay (1830-1930)*, Montevideo, Medina.
- ROCCA, Pablo (1996) "Carlos Martínez Moreno: ficción y realidad", en Heber Raviolo y Pablo Rocca, eds., *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, Tomo I, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 167-189.
- ROJAS, Eric (2017) "La imagen del infierno y la crisis del progreso histórico en *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno", *A Contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, Vol. 15, n. 1, pp. 192-215.
- ROSENCOF, Mauricio (2006) *La rebelión de los cañeros. Crónica*, Montevideo, Fin de Siglo.
- SIMINI, Diego (2007) "Dante 'Duca, Signore e Maestro' de Carlos Martínez Moreno en el Infierno uruguayo de los '70'", en Nicola Bottiglieri y Teresa Colque, eds., *Dante en América Latina*, Vol. II, ICoN, Cassino, pp. 803-822.
- (2012) "Gli ultimi e gli esecrati in *El color que el infierno me escondiera* di Carlos Martínez Moreno", *Lingue e Linguaggi*, n. 8, pp. 215-224.
- (2016) "Dante «maestro e donno» di Carlos Martínez Moreno: *Quel color che l'inferno mi nascose*", en Valerio Marucci y Valter Leonardo Puccetti, eds., *Lectura Dantis Lupiensis*, Vol. 4, Ravenna, Angelo Longo Editore, pp. 7-22.

- SOSA SAN MARTÍN, Gabriela (2017) “Los relatos que el infierno me escondiera. Sobre ‘guerra sucia’, un proyecto inconcluso de Carlos Martínez Moreno”, *Lo que los archivos cuentan*, n. 5, pp. 239-269.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan (2011) “El exilio de Dante como construcción ideológica (*Paradiso XVII*)”, *Revista de Filología Románica*, n. 7, pp. 415-423.
- YOUNG, Richard (1990) “War is Hell. Dante in Uruguay”, en David Bevan, ed., *Literature and War*, Ámsterdam, Radopi, pp. 179-192.

