

GLI ULTIMI E GLI ESECRATI IN *EL COLOR QUE EL INFIERNO ME ESCONDIERA* DI CARLOS MARTÍNEZ MORENO

DIEGO SÍMINI
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – Among the narrative works by the Uruguayan writer Carlos Martínez Moreno (1917-1986), his last novel, *El color que el infierno me escondiera*, published in Mexico in 1981, is especially important. Critics have focused on the formal and structural devices of the novel, as well as the intertextual relations to Dante's *Divine Comedy*, from which the author takes the title and each epigraph for the twenty-two parts of the text.

El color que el infierno me escondiera stresses some events of the bloody struggle in Uruguay between MLN-Tupamaros guerrilla and law enforcement in the Sixties and Seventies of 20th century, without taking a stand on it; it is plain, however, that the biggest responsibility belongs to military and police institutions. Martínez Moreno tries not to distort the reality and to tell the events with a careful documental attention.

In spite of this, when choosing the events to be told, Martínez Moreno takes the weak people's and the victims' point of view. In this way, he is able to rescue the voice of people without a voice in his masterpiece, and to tell the terrible situation of the victims, even when dealing with former torturers or with those who had exercised their unfair power. Martínez Moreno wishes, as experimented before in *Tierra en la boca* and in some tales as well, to claim dignity and humanity for the last and execrated people.

Keywords: Martínez Moreno, Uruguayan Literature, *El color que el infierno me escondiera*, Dictatorship, Human feeling.

La figura di Carlos Martínez Moreno (1917-1986) merita una rivalutazione nell'ambito della conoscenza del XX secolo ispanoamericano, non solo come autore di alcuni testi letterari di grande potenza espressiva, ma come intellettuale impegnato nella difesa dei più deboli, nella ricerca di un mondo meno ingiusto e delle forme sociali e politiche che ne consentano la realizzazione.

Già dalle prime recensioni e valutazioni delle opere, la critica ha messo in evidenza nei testi letterari di Martínez Moreno sia il rigore formale sia la volontà di fissare la memoria di eventi che altrimenti sfumerebbero nel nulla (Rodríguez Monegal 1951, 1966 e 1967). Autorevoli voci si sono soffermate sulle sue opere, sottolineandone le peculiarità formali (Díaz 1961).

Laureato in giurisprudenza nel 1943, Martínez Moreno esercitò durante quasi tutta la vita la professione di avvocato penalista, da cui trasse una parte delle situazioni presenti nella produzione narrativa. Fin da studente iniziò a collaborare con alcuni giornali di Montevideo, in particolare come critico teatrale. Le sue critiche teatrali sul settimanale "Marcha" hanno meritato la pubblicazione integrale in libro, in considerazione del perdurante interesse di quelle note (Martínez Moreno 1994).

Soprattutto a partire dal 1968, Martínez Moreno pubblica alcuni saggi di argomento giuridico, che si inseriscono nel dibattito sulla politica repressiva messa in atto

dal governo e sull'invadenza dei militari in tutti gli ambiti, che porterà, nel giugno 1973, al colpo di Stato.¹ Già in precedenza si era assistito alla progressiva limitazione dei diritti civili e delle libertà fondamentali, che rimarranno conculcate fino al ripristino della democrazia, nel 1985. Martínez Moreno, nel 1977, scelse l'esilio, prima in Spagna poi in Messico.

Certamente l'aspetto che più è stato considerato dalla critica riguarda la produzione di narrazioni, brevi e lunghe, di cui è stato messo in risalto l'aspetto di profonda introspezione e partecipazione all'intima natura umana dei personaggi ritratti. Martínez Moreno occupa una posizione di spicco tra gli scrittori della *Generación de medio siglo* a cui appartengono Mario Benedetti, Carlos Real de Azúa, Idea Vilariño e altri (Rocca 1997).

Nel corso della sua carriera giornalistica e di scrittore sono significativi due viaggi legati a episodi di notevole rilevanza storica. Il primo fu quello compiuto nel 1952 in Bolivia, quando fu tentato un esperimento rivoluzionario guidato da Guillermo Paz Estenssoro, la cosiddetta *Revolución Nacional*, che suscitò grandi speranze, perché sembrava che quel Paese potesse uscire dalla situazione di prolungato colonialismo e immobilismo sociale che lo caratterizzava. Martínez Moreno ebbe rapporti stretti con lo stesso Paz Estenssoro e con Siles Suazo, uno degli ispiratori del movimento, e dall'esperienza vissuta trasse materiale per *Los aborígenes* (vincitore nel 1960 del secondo premio del concorso "Life en español"), pubblicato poi in Martínez Moreno 1964 e per il romanzo *Coca* (Martínez Moreno 1970), in cui sono evocati i momenti della *Revolución Nacional*, ormai sostanzialmente fallita sul finire degli anni '50, tra corrottele e inefficienze.

Nel gennaio 1959, Martínez Moreno fece un viaggio a Cuba, per vivere i primi momenti della Rivoluzione trionfante. Seguì con particolare interesse i processi contro gli esponenti del regime di Batista. Il romanzo *El paredón* (Martínez Moreno 1963) è una trasposizione letteraria del processo a Sosa Blanco (Campos 1963). Con quest'opera vinse nel 1961 il secondo premio del concorso Seix Barral di Barcellona. L'uscita del romanzo in Spagna fu osteggiata da alcuni settori del regime franchista, che in seguito impediranno l'uscita di *La otra mitad*, che in definitiva fu pubblicato in Messico nel 1966 (Martínez Moreno 1966b, Erro-Orthmann 1986).

Martínez Moreno ebbe anche una breve esperienza politica, dato che nel 1967 fu per alcuni mesi sottosegretario alla pubblica istruzione nel governo Pacheco. Si dimise per il crescente dissenso nei confronti della politica sempre più autoritaria e liberticida del governo. Aderì pochi anni dopo al Frente Amplio, raggruppamento dei partiti democratici alternativi al bipartitismo imperante dagli ultimi decenni dell'Ottocento. Fu tra i possibili candidati alla vicepresidenza per le elezioni del 1971 (ad affiancare il candidato presidente Líber Seregni ci sarà invece Juan José Crottogini).

Martínez Moreno, in qualità di avvocato penalista, assunse la difesa in giudizio di molti tra quelli che furono detenuti, fin dall'inizio degli scontri tra i Tupamaros e le forze dell'ordine, che parallelamente attuarono una repressione sempre più violenta non solo nei confronti dei guerriglieri ma anche di sindacalisti, politici e anche semplici operatori culturali. Di questa esperienza, rafforzata dalla conoscenza delle misure repressive decise dal governo, il nostro autore ricavò alcuni testi (Martínez Moreno 1971, 1973 e 1986b)

A questo punto possiamo indicare Martínez Moreno come impegnato prima che nella lotta politica per un'ideologia o una linea politica, nella difesa della dignità umana

¹ Di questa produzione rimane traccia in Martínez Moreno 1971, Martínez Moreno 1973, Martínez Moreno 1986. Quest'ultima pubblicazione raccoglie scritti della prima metà degli anni '70.

anche nelle situazioni più estreme. Questo si può osservare in modo coerente nei diversi aspetti dell'attività professionale, politica e pubblicistica di Martínez Moreno. La pregiudiziale 'umanista', per Martínez Moreno, come intellettuale e come scrittore, è fondamentale e ineludibile. La difesa a oltranza dei diritti umani si ritrova in diverse opere del suo percorso di narratore.

La critica si è soffermata su questo autore, sottolineando soprattutto gli aspetti formali della sua scrittura ed evidenziando sia i rapporti che lo legano in particolare alle avanguardie francesi – Sartre e Camus tra i più evocati – sia la contiguità di alcune sue creazioni con l'attività forense, con particolare riferimento a *Tierra en la boca* (Martínez Moreno 1974, Benedetti 1986), *Con las primeras luces* (Martínez Moreno 1966a), la raccolta di racconti *Las bebidas azules* (Martínez Moreno 1969) e *Cordelia* (Martínez Moreno 1961) (Ruffinelli 1974). L'esperienza come scrittore impegnato, invece, si riflette in altre opere, come *Los prados de la conciencia* (Martínez Moreno 1968), in cui si realizza un ritratto impietoso di un incontro di scrittori a New York, ben analizzato da De Baubeta, che individua una serie di riferimenti culturali, in particolare dalle arti figurative, con interessanti allusioni soprattutto a opere di pittori impressionisti francesi (De Baubeta 2000).

Tra le altre opere che hanno attirato l'attenzione della critica, possiamo citare *Los aborígenes* (Martínez Moreno 1964), in cui l'autore dimostra una capacità di ricreazione di un personaggio particolare, un diplomatico latinoamericano in servizio a Roma (Aínsa 1999). Altri critici hanno rievocato il valore testimoniale dell'intera sua opera (Fontana 1992), l'elemento di osservazione implacabile del reale, pur rielaborato in chiave letteraria (Peyrou 1987), e perfino la capacità di trasposizione linguistica delle varietà dialettale di Montevideo (Rosell 1977). È interessante ricordare come Rossiello, già in esilio in Svezia, sia riuscito a presagire l'evoluzione di Martínez Moreno, dall'esilio alla tardiva e contrastata conoscenza dell'opera in patria (Rossiello 1975).

Soprattutto dopo la morte, sopraggiunta nel 1986, l'anno successivo alla restaurazione democratica dell'Uruguay e mentre lo scrittore preparava il rientro in patria, sono stati realizzati studi complessivi sulla sua opera (Orthmann 1976, Rocca 1997, Maslíah 2002), a dimostrazione dell'importanza del contributo di Martínez Moreno alla letteratura uruguaiana e ispanoamericana, al di là degli stereotipi secondo i quali egli risulterebbe estraneo alle correnti maggioritarie.

In almeno tre delle sue opere più importanti, *Con las primeras luces* (Martínez Moreno 1966a), *Coca* (Martínez Moreno 1970) e *Tierra en la boca* (Martínez Moreno 1974), il nostro autore compie un formidabile lavoro di recupero delle persone che si trovano ai margini della società, dimostrando una vigile attenzione per coloro che si trovano in una situazione difficile per diverse ragioni.

Il primo è un romanzo in cui il protagonista, che è anche voce narrante, rievoca la sua vita durante una notte di agonia, dovuta al fatto che è rimasto agganciato alle punte di lancia di una cancellata di ferro, nel tentativo di uscire dalla casa del cugino, dove era stato ospite a cena. In *Con las primeras luces* è chiara l'intenzione di studiare una situazione 'estrema', addentrandosi nella solitudine del personaggio, consapevole della prossima fine e non in grado di fare alcunché per evitarla.

Coca ripercorre le vicende di un diplomatico boliviano di rango intermedio, il quale si lascia coinvolgere in un traffico di stupefacenti, insieme a una giovane francese. Entrambi vengono arrestati in Uruguay e si trovano quindi a fare i conti con le conseguenze di una scelta che avrebbe dovuto consentir loro una vita più agiata e invece li porta ad essere confinati dal mondo e dagli affetti.

In *Tierra en la boca*, Martínez Moreno affronta l'immedesimazione con due personaggi marginali. Si tratta di due balordi che per cercare di sbarcare il lunario si introducono furtivamente in un negozio con l'intenzione di svaligiarlo, ma vi trovano il proprietario, che uccidono. Il testo ripercorre l'evoluzione psicologica dei due delinquenti, la cui colpa l'autore non cerca in nessun modo di sminuire. La progressiva sensazione di assedio che provano i due porta l'uno all'angoscia e quindi al suicidio e l'altro alla rassegnazione e all'apatia. *Tierra en la boca* è programmaticamente un tentativo dell'autore di riscattare la soggettività e l'umanità di figure sociali di solito ignorate. Mario Benedetti scrisse un omaggio all'amico Martínez Moreno da poco scomparso, scegliendo proprio *Tierra en la boca* come testo rappresentativo dell'autore (Benedetti 1986)

Nell'ultima opera dello scrittore, *El color que el infierno me escondiera* (Martínez Moreno 1986a), troviamo un atteggiamento letterario e umano di grande interesse. Martínez Moreno, in questa che è senz'altro una delle testimonianze più alte dell'orrore in cui piombò l'Uruguay sotto la dittatura militare dal 1973 al 1985, centra la sua attenzione sulla persona, sulla sofferenza dell'uomo la cui umanità è negata, vuoi per le circostanze, vuoi per un'ideologia che pone valori al di sopra della dignità comune a tutti gli esseri umani. *El color que el infierno me escondiera* è stato letto come una denuncia della feroce e cieca repressione attuata dai militari (Young 1990), mentre la critica più attenta ha individuato nel testo un grido di dolore per la negazione dell'umanità dell'altro, presente in entrambe le parti in lotta (Rein 1986, Stone 1994, Rocca 1997, Símini 1999a, Símini 1999b).

In effetti, molti sono gli elementi che consentono di ritenere che il fine ultimo di Martínez Moreno in *El color que el infierno me escondiera* non sia denunciare la dittatura (che pure appare orrenda in tutte le sue manifestazioni), ma cercare il riscatto dell'umanità, della dignità inalienabile di ogni individuo.

El color que el infierno me escondiera è costituito da ventidue episodi. In qualche caso, si riscontra un legame formale e di personaggi tra gli episodi, ma non è sistematico, né è evidente una suddivisione formale dell'opera nel suo complesso.² C'è tuttavia un nesso chiaro fra i tre episodi riguardanti i barboni (*bichicomes*) su cui vengono compiuti esperimenti agghiaccianti e quelli relativi al consulente (*asesor*). Il nesso è anche sottolineato dal fatto che l'episodio di apertura del libro si intitola "La ópera de los cuatro mendigos/El asesor", riunendo in sé i titoli delle due serie ("La ópera de los cuatro mendigos" per quanto riguarda i barboni e "El asesor" per il consulente di tortura).

Gli esperimenti condotti dal consulente sul corpo dei barboni, che ne provocano la morte dopo atroci sofferenze, hanno come unico scopo quello di istruire 'dal vivo' gli allievi del corso di 'controinsorgenza' sulle tecniche più efficaci per provocare sofferenze insopportabili, al fine di ottenere informazioni dalla persona sottoposta a quel trattamento. I quattro barboni che si succedono sul tavolo del tormento letteralmente non esistono per il consulente:

Están en fila pero esta vez nadie va a alcanzarles nada. Aparentemente, no les concierne ni parecen entender cuanto se haya estado diciendo delante de ellos mismos. Se habla de lo suyo teniéndolos por delante y como si no existieran, cual si se tratase de perros o caballos o, todavía mejor, cual si se tratase de moscas. (Martínez Moreno 1986a, pp. 19-20)

² Stone propone una suddivisione del libro in quattro parti, secondo una logica che non pare indiscutibile. (Stone 1994)

Il primo episodio descrive la lezione in cui si svolge ‘l’esperimento’. Uno dei presenti chiede al consulente che rapporto ci possa essere tra i guerriglieri e quelle persone, ricevendo come risposta:

esto es simplemente una prueba, un ejercicio. Si no fuese una palabra demasiado tramposa, podríamos llamarle ‘un simulacro’. Un ejercicio provocado en condiciones de laboratorio. Un experimento, si les gusta más así [...] la etapa de las preguntas no llegará nunca. ¿Qué queremos saber de ellos? Nada, absolutamente nada. Son nuestros cobayos, nada más que eso. ¿Qué sentido tendría dirigirle preguntas a un cobayo? ¿Y qué podría respondernos un cobayo? Nada, absolutamente nada, vuelvo a decirles. (Martínez Moreno 1986a, p. 26)

Perfino davanti alle proteste e alle richieste di spiegazioni dell’unica donna del gruppo di vagabondi, la risposta del consulente appare significativamente disumana:

– Y yo, ¿para qué les sirvo yo, por qué tuvieron que traerme aquí y desnudarme y exhibirme?
– insiste Berta.
– Ella tiene razón, desde su punto de vista: no tiene nada que decirnos, no sabe nada ni tenemos nada que preguntarle. Pero por eso mismo todo esto es una ficción y en las ficciones es donde mejor se aprende... (Martínez Moreno 1986a, p. 31)

Ma la tortura e la morte della donna non saranno finzione.

In seguito, lo stesso consulente viene rapito e interrogato dai guerriglieri, i quali cercano di avviare una trattativa per il suo rilascio in cambio della liberazione di prigionieri politici. La situazione nel Paese è molto tesa, il gruppo dirigente dei Tupamaros viene arrestato e il leader storico, Raúl Sendic, chiede di essere considerato prigioniero di guerra, dichiara di non sapere dove si trovi il consulente e di non avere nessun potere riguardo alla sua vita.

Ma lo sguardo di Martínez Moreno, che non ha sfumato nulla di disumano nella figura del consulente quando questi esercitava il suo misero e atroce potere su altri esseri umani, si sofferma adesso sul consulente stesso:

Si tengo la obligación de imaginarme a un hombre en una situación dramática, aquí está el hombre y aquí está la situación. Es una situación de abandono; de abandono final y de muerte. ¿Cuándo realizará este hombre, dentro de sí, el pensamiento de que lo han dejado solo, cuándo se imaginará a sí mismo abandonado y muerto [...]? [...] Ya nada es suyo, ya su mismo oficio está desapareciéndole. Cristo, abandonado en la cruz, podía dirigirse a Dios. Él sólo podría encomendarse a la Razón de Estado. [...] es uno de los hombres más solos de cuantos en la historia de la Humanidad mueren solos. Porque, como en la frase de ritual, al lanzarlo a la muerte ni siquiera se le agradecen los servicios prestados. Muere y nadie menciona por cuál causa lo hace. [...] Puede dedicar un pensamiento a aquellos que nunca irán a abandonarlo, porque no extraen el fundamento de su afinidad con él de su mismo oficio: su mujer, sus hijos. Pero desgraciadamente ellos no cuentan, ahora mismo, para decidir su suerte. Los que la determinan, solos y únicos actuantes, son los que han resuelto dar vuelta la hoja. (Martínez Moreno 1986a, pp. 79-81)

Vediamo adesso un segmento narrativo con alcune affinità con quello del consulente e dei barboni, ma la cui funzione è assai diversa. Il banchiere Gaetano Pellegrini Giampietro era stato sequestrato anche lui dai Tupamaros; dopo un negoziato fruttuoso fu liberato. Martínez Moreno gli dedica due episodi, di cui vorrei isolare alcuni frammenti:

... alguien vino a proponerme el *Diario de la guerrilla* del Che en Bolivia. Deben haberse sorprendido de la facilidad con que lo acepté: esperarían, al parecer, otras resistencias. [...] Les asombró que un banquero conociese a Brecht, les gustó el apólogo sobre aquel alemán que se mantiene indiferente mientras se llevan a los comunistas porque él no lo es y a los judíos

porque él no lo es y advierte que es demasiado tarde cuando los nazis ya vienen por él. Muy a menudo nos asombramos de lo que increíblemente saben otros: ellos de mí, yo de ellos. Un día, entregué a uno de mis guardianes una carta abierta, dirigida a mi mujer. [...] “Cara Laura” era el vocativo de la carta. [...] “Laura”, me dijo desde el fondo de su antifaz; “Como la del Petrarca.” Debo confesar mi sorpresa, sin duda debida a mis prejuicios sobre el sitio y su gente. Cometí un torpeza: “¿Así que un hombre de acción puede saber quién fue Petrarca?” “Aunque no sea italiano”, me dijo. Creyó que era una ofensa personal; era sólo mi estúpido asombro genérico: acababa de enterarme de que los guerrilleros también leen... (Martínez Moreno 1986a, pp. 44-45)

Cuando ya regresaba [del interrogatorio], el guardia me preguntó, en tono ni agresivo ni cortés: –¿Usted tuvo siempre pie plano? – No tengo pie plano –repuse–. Es una herida de guerra. [...] Mi fantasía compuso horas después, torpemente, las líneas de un poema; y en el fondo de ese poema convivían mi recuerdo de la guerra en Salò y un rancio olor actual a calcetines de preso. Quise escribirlo, tomé un papel, comencé a alinear sus renglones. –¿Tiene permiso para escribir carta hoy?, preguntó el mismo guardia que no concebía la grandeza de un fascista perseguido, sólo porque fuera un fascista. –No. Son versos. –le dije–. Por debajo de la capucha, se traicionaba la estupefacción de su voz: –¿Versos... usted escribe versos? (como si quisiera realmente preguntar ¿un fascista puede?) (Martínez Moreno 1986a, pp. 200-201)

L'incontro (inconsueto e certamente fortemente condizionato da fattori sostanziali: il rapimento, la prigionia in condizioni precarie...) tra Pellegrini e i guerriglieri comporta alcune sorprese, perché ognuno è prigioniero dei propri preconcetti, delle proprie immagini: come può un guerrigliero conoscere Petrarca, come può un banchiere fascista scrivere versi?

E lo stesso Pellegrini riflette sul fatto che nel momento fatidico della sua liberazione, ha da temere per la sua vita da parte della polizia e non dai guerriglieri, in quanto la sua vita o la sua morte non avrebbero altro senso che la dimostrazione di un assioma, non certo l'elemento centrale della vita e della morte di una persona. Il che gli suscita meditazioni:

Me habían dado un tranquilizante, me restituían a la libertad. Sí, pero parecían extrañamente nerviosos. La policía podía estar pisándoles los talones, eso sentían (eso decían). [...] Seguramente tendrían que preferirme como víctima inmolada, como materia de propaganda: con los sediciosos no vale pactar. [...] Me senté en el murete, de espaldas al paso de los automóviles [...] Creo que adivinaba el confín, como si detrás de aquel horizonte abriera el cielo de Italia y, con la certidumbre de la imaginación, yo pudiera verlo. Y llegaron, por fin llegaron. No olvidaré aquel rostro noble y aquilino que vi, entre todos el primero; y estuvo a mi lado y sólo dejé por un instante de verlo en el abrazo. No comulgaba en absoluto con mis ideas: nos juntamos por encima de tal abismo y me sentí seguro, más que nada, paradójicamente porque él estuviese allí. Pasaron los años; estaba yo aquí, en mi país, en mayo del '76. Desde aquí lo supe secuestrado, desde aquí lo supe muerto, abandonado su cadáver, junto a otros, en el maletero de un automóvil, en un barrio de Buenos Aires. Vuelvo hacia esa imagen, ella me borra todas las otras: sus ojos azules, su nariz aguda, su mechón caído de un rubio que jamás habrá llegado a ceniciento, su sonrisa de grandes dientes. (Martínez Moreno 1986a, pp. 203-204)

In questo brano si riconosce la figura di Zelmar Michelini, senatore del Frente Amplio, che ebbe un ruolo rilevante nelle trattative per la liberazione di Pellegrini, e che, esule a Buenos Aires, fu sequestrato e trucidato nel 1976 per conto del regime militare uruguayano, nel quadro dell'Operazione Cóndor.

Martínez Moreno inserisce i due monologhi di Pellegrini per sottolineare la difficoltà di sancire in modo univoco le cose: i guerriglieri leggono poesia, un banchiere fascista conosce Brecht, un politico di sinistra salva il banchiere. Tutti, in condizioni estreme, possono riscoprire le radici insopprimibili della propria umanità.

Un fatto doloroso, discusso (e molto sfruttato in seguito dalla propaganda del regime militare) fu l'uccisione di Pascasio Báez, un bracciante agricolo (*peón*), incappato per caso in un rifugio segreto dei Tupamaros e da essi catturato. Dopo ore di esitazione, fu deciso di sopprimerlo, in quanto le alternative erano impraticabili (la deportazione a Cuba o in un altro Paese, la detenzione prolungata, l'inclusione nel gruppo guerrigliero) o troppo rischiose (il rilascio). Sulla questione si sofferma a lungo Martínez Moreno, affidando a uno dei Tupamaros il ruolo di cattiva coscienza del gruppo, i cui componenti erano comunque assai poco soddisfatti di sé stessi nel giungere a quell'epilogo.

Al otro extremo de la pedana, incommensurablemente lejos de ellos en ideas y tal vez en destino –o acaso muy cerca ellos en diferentes tiempos de un mismo destino, ¿quién podría saberlo?– existe un hombre. Un hombre descalzo y de pies color tierra, un hombre esperando, un hombre que ha dejado de ser dueño de lo que vaya a ocurrirle y está sumido en el inconcebible mundo de sus propias ideas. (Martínez Moreno 1986a, pp. 144-145)

Marcos, il personaggio che più cerca di difendere la vita del bracciante, espone diversi argomenti che rendono inaccettabile l'ipotesi dell'uccisione. Ma il comitato esecutivo stabilisce che il *peón* deve morire.

La muerte de un hombre tiene que ser siempre un argumento central. Por eso, entre otras cosas, son tan estúpidas las guerras: derrochan y sacrifican, al mismo tiempo, miles de argumentos centrales. La ametralladora, la bomba matan porque sí, sin un destino singular de cada muerto que provocan, de la muerte que crean, sin una alusión privada al destino de un hombre, envuelto en la destrucción de su cuerpo. Eso tiene de ciega, de horrible, de imbécil esa forma de muerte. Para rescatar el sinsentido, tenemos que tantear en busca de las puertas difíciles, acaso de las puertas imposibles, como si forzosamente tuvieran que aparecer, a lo largo de aquellas paredes que –a falta de Dios, en nuestro caso– sabemos invulnerables. [...] El comando ejecutivo había decidido, sin tener a la vista la cara de Pascasio (sin haberla visto nunca) que la única solución factible y segura –¿segura cómo, segura para quién, segura hasta cuándo?– sería la muerte: la muerte de Pascasio, por ahora. [...] (Martínez Moreno 1986a, p. 173)

Più avanti, lo stesso Marcos spiega il significato di questa morte, che implica la sconfitta se non ancora sul piano militare, sí sul piano umano e politico:

Porque nosotros hemos pensado en integrarlos antes de habernos preocupado por saber quiénes eran. Porque hemos delineado el Plan Tatú antes de habernos esforzado por saber cómo era la cabeza de esta gente, cómo estaba organizada esa cabeza, cómo funcionaba. Dicho de otro modo: si querían para sí lo que nosotros queríamos para ellos. Y ahora, tal vez, otros estarán preguntándose cómo es la cabeza de nosotros mismos, guerrilleros urbanos metidos a guerrilleros rurales. En su primer momento, cuando la Financiera Monty, cuando el Casino de San Rafael, éramos los Robin Hood, los justicieros, los cruzados contra la injusticia, los protectores de los pobres. Y cuando desde ese punto había sido forzoso pasar a matar, habíamos sido convertidos –en la imagen de los más– en los asesinos, en las fieras emboscadas en sus cubiles y listas para el zarpazo, en las bestias. Y ahora, por necesidades logísticas, culminaba esa conversión: abríamos una tumba para embutir allí a un tipo de quien nunca sabríamos nada que contradijera la suposición de su inocencia. (Martínez Moreno 1986a, pp. 181-182)

L'episodio di Pascasio Báez si configura quindi come una dolorosa constatazione dell'impossibilità, anche per i Tupamaros, di agire fino in fondo nel rispetto completo dell'umanità, di mantenere la consapevolezza della dignità dell'altro, senza cedimenti.

Nel complesso della sua ultima opera, *El color que el infierno me escondiera*, è palpabile in Martínez Moreno il desiderio di superare gli steccati ideologici, le barriere

preconfezionate, in cerca dell'uomo, della sua insopprimibile ed esaltante unicità, della sua esistenza preziosa e irripetibile. *El color que el infierno me escondiera* si presenta quindi come un testamento spirituale, il cui valore non sembra destinato a sbiadire nel tempo. Se è vero da una parte che il testo non lascia presagire un futuro migliore, non spera in un possibile riscatto dell'umanità dopo le tremende azioni che narra, nondimeno si può recepire l'espressione di una tenue speranza, sulla scia del verso di Dante, "sovra quell'ossa morte", usato da Martínez Moreno per intitolare l'ultima delle sezioni del libro. Con quell'espressione, l'autore allude ai molti morti sulle cui ossa forse si potrà edificare un nuovo Paese, una nuova comunità, analogamente a quanto fecero, stando a Dante (Alighieri, 1974, Inf. XX), i successori della maga Manto, costruendo sulle sue spoglie mortali la città di Mantova. L'autore non indica una strada, non propone soluzioni, ma suggerisce di fare come i primi mantovani, di ripartire dalle ceneri, dalla distruzione lasciata dalla dittatura. I trent'anni trascorsi dalla pubblicazione di *El color que el infierno me escondiera* in qualche modo hanno dato ragione all'autore e, sebbene molto rimanga da fare, forse oggi, in Uruguay, gli ultimi e gli esecrati sono meno invisibili di quanto fossero sotto la dittatura.

Riferimenti bibliografici

- Aínsa F. 1999, *Italia en la otra orilla de la narrativa uruguaya contemporánea. Los reflejos de la identidad en el espejo: 'Los aborígenes' de Carlos Martínez Moreno*, in Grillo R. M. 1995 (ed.), *Italia e Uruguay: culture in contatto*. Atti del convegno di Salerno, Esi, Napoli, pp. 233-245.
- Alighieri D. 1974, *La divina commedia*, Ferni, Ginevra
- Benedetti M. 1986, 'Tierra en la boca' o la tardía lección del amor, in "Brecha" 28-II-1986, p. 29.
- Campos J. 1963, *De Uruguay a Cuba: 'El Paredón' de Martínez Moreno*, in "Ínsula", 197, p. 11.
- Campos J. 1966, *Sociedad y decadencia: 'Con las primeras luces' de Martínez Moreno*, in "Ínsula", 241, p. 11.
- De Baubeta, P.A. 2000, *Carlos Martínez Moreno's 'Luncheon of the Boating Party': Intertextual Reference in 'Los Prados de la conciencia*, in "Fragmentos" (Florianópolis), 18 (2000), pp. 99-108
- Díaz J.P. 1961, *Barroquismo conceptual*, in "Marcha", 1083, p. 31.
- Erro-Orthmann N. 1986, *Entrevista con Carlos Martínez Moreno*, in "Hispanamérica", 45, pp. 61-79.
- Fontana H. 1992, *Carlos Martínez Moreno, testigo de cargo* in "Revista Iberoamericana", LVIII, [160-161] pp. 1049-57.
- Martínez Moreno C. 1961, *Cordelia*, Alfa, Montevideo.
- Martínez Moreno C. 1963, *El paredón*, Seix Barral, Barcelona.
- Martínez Moreno C. 1964, *Los aborígenes*, Alfa, Montevideo.
- Martínez Moreno C. 1966a, *Con las primeras luces*, Seix Barral, Barcelona.
- Martínez Moreno C. 1966b, *La otra mitad*, Joaquín Mortiz, Città del Messico.
- Martínez Moreno C. 1967, "Cordelia" in *Las cuatro*, Alfa, Montevideo.
- Martínez Moreno C. 1968, *Los prados de la conciencia*, Alfa, Montevideo.
- Martínez Moreno C. 1969, *Las bebidas azules*, Monte Ávila, Caracas.
- Martínez Moreno C. 1970, *Coca*, Monte Ávila, Caracas.
- Martínez Moreno C. 1971, *Jurisdicción civil y jurisdicción militar*, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo.
- Martínez Moreno C. 1973, *Los días que vivimos. Dieciséis ensayos inmediatos*, Girón, Montevideo.
- Martínez Moreno C. 1974, *Tierra en la boca*, Losada, Buenos Aires.
- Martínez Moreno C. 1986a, *El color que el infierno me escondiera*, Monte Sexto, Montevideo (1a ed. Città del Messico, Nueva Imagen, 1981); trad. it. Símini D. 2005, *Quel color che l'inferno mi nascose*, Le Lettere, Firenze.
- Martínez Moreno C. 1986b, *La justicia militar en el Uruguay*, Librosur/Nuevo Mundo, Montevideo
- Martínez Moreno C. 1994, *Crítica teatral*, Cámara de Senadores, Montevideo 3 voll
- Masliah L. 2002, *Roman et société chez l'écrivain Carlos Martínez Moreno*, thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III).
- Orthmann N. 1976, *Life and Works of Carlos Martínez Moreno*, PhD dissertation, University of Toronto.
- Peyrou R. 1987, *Martínez Moreno: una conciencia vigilante*, in Carlos Martínez Moreno, *Animal de palabras*, Arca, Montevideo, pp. 5-15.
- Rein M. 1986, *Prólogo*, in Martínez Moreno C., *El color que el infierno me escondiera*, Monte Sexto, Montevideo pp. 5-8.
- Rocca P. 1997, *Carlos Martínez Moreno: ficción y realidad*, in *Historia de la literatura uruguaya conbtemporánea*, t. I, Banda Oriental, Montevideo.
- Rodríguez Monegal E. 1951, *Otra forma del rigor* in "Revista Número", 15-16-17.
- Rodríguez Monegal E. 1966, *Las ficciones de Carlos Martínez Moreno* in *Literatura uruguaya del siglo XX*, Alfa, Montevideo.
- Rodríguez Monegal E. 1967, *Cara y cruz de Carlos Martínez Moreno* in "Mundo nuevo" 10, pp. 79-85.
- Rosell A. 1977, *El habla popular montevideana: a propósito de 'Tierra en la boca'*, in "Texto crítico", 6, p. 25.
- Rossiello L. 1975, *Carlos Martínez Moreno: para después de la desdicha y el cautiverio*, in "Crisis", (Buenos Aires), 21, pp. 40-46.
- Ruffinelli J. 1974, "Carlos Martínez Moreno, la energía que no cesa", in Ruffinelli J., *Palabras en orden*, Ediciones de Crisis, Buenos Aires, pp. 89-109 (anche: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985, pp. 143-183).
- Símini D. 1999a, *Dante guida letteraria in 'El color que el infierno' me escondiera di Carlos Martínez Moreno*, in R. M. Grillo (ed.), *Italia e Uruguay: culture in contacto*. Atti del convegno di Salerno (1995), Esi, Napoli, pp. 247-257.

- Símini D. 1999b, *Dante y la 'Divina Comedia' en la obra de Carlos Martínez Moreno*, in Bañuls Oller J.V., Sánchez Méndez J. & Sanmartín Sáez J. (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de València, pp. 425-433.
- Stone K. V. 1994, *Utopia undone: the fall of Uruguay in the novels of Carlos Martínez Moreno*, Associated University Presses, Londra, pp. 217.
- Young R. 1990, *War Is Hell. Dante in Uruguay*, in Bevan D.(ed.), *Literature and War*, Rodopi, Amsterdam, pp. 179-192.

