



**El desdoblamiento de identidades en
El Bataraz de Mauricio Rosencof**

Anna Forné
Universidad de Gotemburgo

Hipertexto

En todo estado totalitario, la censura es un medio importante de control y, como consecuencia, la creatividad, la innovación y la imaginación son medios de resistencia. En los años de represión dictatorial en Uruguay, los escritores que todavía podían contestaban al discurso autoritario por medio de un rechazo a la representación mimética, directa y transparente. Sin embargo, como demuestra Hugo J. Verani a propósito de los escritores uruguayos que empiezan a publicar alrededor de 1969, sería una simplificación explicar el predominio de la narrativa imaginativa durante la dictadura como una consecuencia directa de la represión, puesto que esta generación de escritores con anterioridad se había embocado hacia la literatura imaginativa¹. No obstante, la represión dictatorial parece acentuar esta tendencia (Verani 1992: 801-803).

Cuando ya no era preciso evadir la censura o la represión, la urgencia de contar los horrores cometidos y vividos durante los años de la dictadura empezó a marcar la producción literaria. Consiguientemente las primeras representaciones narrativas de la represión se materializaron principalmente en forma de relatos mimético-realistas dentro del marco genérico del testimonio. Verani apunta al respecto:

La reconstrucción democrática del país cambia las condiciones de producción y de recepción de la literatura dentro de las fronteras; un público ávido de información, tras doce años de silencio, reclama saber los horrores vividos y se publican crónicas testimoniales sobre la dictadura, la cárcel, la represión, la marginalidad o el exilio, que documentan fenómenos sociales no registrados con anterioridad. (1992: 804)

En calidad de dirigente del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, el escritor uruguayo Mauricio Rosencof fue secuestrado en 1973 como uno de los nueve rehenes de la dictadura y pasó doce años y medio

¹ Entre este grupo de escritores podríamos mencionar, entre otros, a Mario Levrero y a Teresa Porzecanski.

encarcelado e incomunicado en condiciones inhumanas. Las memorias de estas experiencias las transmite en diálogo con otro de los rehenes, Eleuterio Fernández Huidobro, en el testimonio *Memorias del calabozo*, publicado en 1987². Con la publicación en 1992 de la novela titulada *El Bataraz*³, Mauricio Rosencof retorna a estas experiencias límite pero desde una posición incompatible con las pautas del género testimonial. El carácter delirante y fragmentado de *El Bataraz*, al borde entre la realidad y de la imaginación, sugiere que esta vez Rosencof se acerca a las memorias del calabozo por medio de repertorios narrativos que apuntan hacia géneros como el grotesco y el fantástico, con el fin de explorar las dimensiones más ocultas de la experiencia carcelaria que resultan inexpresables de forma racional, aquéllas que resultan inenarrables dentro del marco genérico del testimonio. En *El Bataraz*, Mauricio Rosencof retorna al calabozo a través de una narración que enfoca la perturbación de los espacios de la realidad y la imaginación que los presos sufrían en el encierro. Por medio de una narración fragmentada, la voz del protagonista-narrador en diálogo con una serie de interlocutores reales e imaginarios y consigo mismo, transmite de modo incoherente los horrores de la cárcel. De esta manera, este acercamiento se aleja del carácter mimético y directo del testimonio a favor de una perspectiva imaginaria e implícita.

En *El Bataraz* la narración vacila entre el espacio histórico-real del que tenemos conocimiento de los testimonios carcelarios (de Rosencof y de otros autores) y el espacio fantástico-grotesco en el que también está inmerso el narrador-protagonista de la novela. En cuanto al plano histórico, éste es de carácter tan extremo que adquiere dimensiones inverosímiles, similares a las del espacio irreal hasta tal punto que estos dos espacios convergen; el plano de lo real-histórico está tan distorsionado y exagerado que coincide con el irreal y fantasmagórico, producto de la imaginación del protagonista-narrador. Este nombrar de un espacio recóndito e innombrable que elude una formulación verbal satisfactoria, da al testimonio contenido en *El Bataraz* un carácter grotesco.

Según la definición propuesta por Geoffery Harpham, el grotesco es un arte o lenguaje que nombra una condición de estar justo fuera de foco, justo fuera del alcance de la palabra y como tal constituye una defensa contra el silencio por contener lo que subsiste cuando todas las categorías del lenguaje están agotadas (1982:3-4). Por medio de los repertorios propios de lo fantástico y lo grotesco en *El Bataraz* Mauricio Rosencof transmite los aspectos menos accesibles de la experiencia límite, aquellos residuos del recuerdo que sobrepasan los hechos, en un intento de comprensión y de hacer comprender.

Es desde la perspectiva de un deslizamiento de la representación mimética hacia un repertorio narrativo que se inscribe en el género grotesco y en el fantástico, con el fin de acercarse a los vacíos del testimonio, que propondré una lectura que en particular enfocará el desdoblamiento de identidades que tiene lugar en *El Bataraz*.

Es la sensación de tener un deber de informar la que desemboca en la enunciación de un testimonio. A partir de la creencia en la posibilidad de comunicar una verdad individual de validez colectiva, el testimoniante pretende

² Todas las citas corresponden a la edición de 2005, Montevideo: Banda Oriental.

³ Todas las citas corresponden a la edición de 2005, Buenos Aires: Suma de Letras.

dar una versión completa y verídica de lo acontecido. Dentro del marco del testimonio, se supone por lo general que el carácter directo y transparente del testimonio oral se traspaasa sin tergiversaciones al texto escrito.

Según expone Elzbieta Sklodowska en su estudio seminal sobre el discurso testimonial en Hispanoamérica, las definiciones genéricas del testimonio, por lo general contenidas en los mismos paratextos, se basan en la afirmación del poder mimético de la palabra, o sea, en la confianza en la posibilidad de comunicar un testimonio escrito veraz, auténtico y representativo. Para proteger y afianzar estas características fundamentales, en el testimonio «genuino» el aspecto estético-literario siempre está explícitamente relegado a segundo término, en defensa de la verdad y la representatividad del discurso (1996: 47-49).

Esta necesidad de avalar la sinceridad y legitimidad mediante un rechazo explícito a todo tipo de artificio literario también la encontramos en *Memorias del calabozo*, en cuyo prólogo Rosencof y Fernández Huidobro aclaran que:

Decidimos no hacer "literatura" con la grabación. Retocar sólo lo imprescindible para eliminar superfluidades y hacer inteligible el lenguaje hablado al ponerlo por escrito. Mantener, en lo posible, las virtudes y aun los defectos de toda recordación espontánea. Otra cosa podría, a nuestro juicio, ser irrespetuosa para con el sufrimiento de tantos. (*Memorias del calabozo*, pp. 11-12)

A propósito de *Memorias del calabozo*, Rossana Nofal interpreta la elección por parte de los autores de transcribir directamente el diálogo original como una ruptura con el esquema común del género en el sentido de que conlleva una descentralización del sujeto-autor. Siguiendo la línea de pensamiento de Nofal, *Memorias del calabozo* llegaría a tener una «nueva marca de credibilidad» (2002:111) gracias a este abandono del modelo de un testigo-autor único que se comunica por medio de una narración. A partir de las observaciones de Nofal pienso que en *Memorias del calabozo* la opción del diálogo como forma enunciativa refuerza la sensación de autenticidad ya cimentada en las declaraciones paratextuales, puesto que lo que se transmite es la experiencia compartida, que dos testigos-autores negocian al intercambiar sus experiencias.

En su análisis de *Memorias del calabozo*, Nofal destaca además la intención política de esta «construcción de dos héroes individualizados en la multiplicidad colectiva» (2002:112). De hecho, una de las causas del rechazo explícito a la literariedad en los testimonios es que su función política y social es trascendente. A pesar de transmitir una historia personal, el sujeto testigo en tanto representante característico reivindica la memoria colectiva de un grupo definido. Con respecto al valor colectivo de los testimonios, Nofal precisa que: «Se borran los límites entre lo público y lo privado, y el testigo presenta su propia experiencia como el agente más representativo de la memoria y la identidad colectiva.» (2002:23). Asimismo Rosencof y Huidobro exponen explícitamente la finalidad política y social de su testimonio afirmando en las páginas introductorias que, por haber sobrevivido, tienen la obligación de testimoniar, y que su testimonio debe considerarse colectivamente válido:

[...] muchísimos compañeros y compañeras cayeron en cárceles, calabozos y salas de tortura para siempre. Quienes fuimos elegidos por el azar para quedar, tenemos el deber, por ellos y por nuestro pueblo, de testimoniar. Nuestro testimonio es el de todos. (*Memorias*, p. 11)

La urgencia de contar los horrores vividos ha inducido a muchas víctimas a escribir sus memorias de la represión. Sin embargo, por estar regidas las cárceles por unas rutinas muy estrictas, los testimonios individuales no solamente son colectivos en el sentido político del término, sino también llegan a ser colectivos en el sentido de presentar una imagen unánime de las vivencias carcelarias. Su función cognoscitiva es, por tanto, alta en cuanto a descripciones detalladas de las condiciones y las prácticas externas, pero nos hablan poco o nada acerca de las memorias traumáticas, íntimas e individuales, de unas experiencias límite como la tortura, el aislamiento, el hambre, la muerte y la enfermedad.

En un panorama del testimonio postdictatorial en Uruguay, Alfredo Alzugarat divide los textos sobre los años de la dictadura en dos etapas. En la primera fase, coincidente con los primeros años de democracia (1985-1990), se publicaron numerosos testimonios carcelarios, una tendencia que se extinguió alrededor de 1989 a causa de la aprobación de la Ley de Caducidad⁴. Según expone Alzugarat, esta ley produjo un «efecto paralizante», que conllevó una clausura intermedia del género hasta alrededor de 1997, momento en que se inició una segunda oleada de testimonios sobre los años de represión como consecuencia de una nueva coyuntura político-jurídica (2004:148-49).

Además de los testimonios de carácter no oficial, el estado uruguayo ha instalado, de la misma manera que el argentino y el chileno, una comisión nacional encargada de investigar los crímenes contra los derechos humanos cometidos durante la dictadura⁵.

A pesar de la existencia de un número considerable de documentos de distinta índole cuya función cognoscitiva es innegable, al atenerse los testimoniados (y los críticos) al modelo preestablecido, canonizado y oficializado del testimonio, subsisten aspectos o dimensiones de las experiencias de la dictadura que no caben en estos modelos discursivos. A propósito es interesante mencionar la diferencia que hace Giorgio Agamben refiriéndose al Holocausto entre el *conocimiento* de las circunstancias históricas y la *comprensión* de lo acontecido. Señala Agamben que mientras que los historiadores han podido comprobar hasta los detalles mínimos lo que pasaba en los campos de concentración nazis, la dimensión comprensiva todavía queda sin resolver. Según Agamben, la discrepancia entre conocimiento y comprensión forma parte de la estructura misma del testimonio, ya que para los sobrevivientes-testigos las experiencias de los campos de concentración son verdaderas e inolvidables, al mismo tiempo que esta verdad es inconcebible por «ser irreductible a los elementos reales que la constituyen» (2005:8). La

⁴ Mediante Ley Nº 15.848 de la Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado se estableció que los delitos cometidos por militares y policías durante la dictadura quedaran amnistiados. Ver: <http://www.parlamento.gub.uy/Leyes/Ley15848.htm>

⁵ Está accesible en la pagina de la Presidencia de la República Oriental del Uruguay un documento de cinco tomos sobre los detenidos y desaparecidos: http://www.presidencia.gub.uy/_web/noticias/2007/06/2007060509.htm

consecuencia de esta aporía del testimonio, que tiene lugar cuando la verdad sobrepasa los hechos, es una laguna que contiene lo inimaginable e inenarrable. Señala Agamben que tenemos que atender a esta laguna para poder alcanzar el significado de los testimonios. Asimismo, apunta el filósofo italiano: «Es necesario reflexionar sobre esta laguna que pone en tela de juicio el propio sentido del testimonio y, por ello mismo, la identidad y credibilidad de los testigos.» (2005:33).

Aparte de la sensación que tienen los testigos de no poseer la historia completa, de no llegar hasta el fondo, la narración del trauma se complica por la dificultad de encontrar las formas de expresión apropiadas para traducir las experiencias límite. Dado que la experiencia en sí es una representación simbólica (no constituye el evento mismo) y como tal depende de los términos del orden simbólico, la irrepresentabilidad se explica como el efecto de la insuficiencia de los marcos narrativos utilizables. Por consiguiente Van Alphen (1997, 1999) caracteriza de *traumáticos* los eventos que nunca llegaron a conformar una experiencia porque el orden simbólico disponible lo impedía. Asimismo advierte Agamben que la comprensión tiene que ver con la actualidad (2005:7) y, por tanto, con el entendimiento y la interpretación contemporánea de los hechos en la sociedad afectada y que al invocar la irrepresentabilidad damos al exterminio (u otro fenómeno atroz) «el prestigio de la mística» (2005:31).

En el Uruguay postdictatorial, el género testimonial de la literatura carcelaria ha sido la forma representacional paradigmática para acercarse a la temática de la represión. En estos relatos se describen de manera detallada las condiciones externas y colectivas de las cárceles de la dictadura, sin llegar a representar los matices personales de unas vivencias extremadamente traumáticas. Estas narraciones de la memoria, contemporáneas con los primeros años de la transición a la democracia, se caracterizan por lo que Beatriz Sarlo ha llamado una «ilusión de lo concreto de la experiencia», es decir, un incentivo de querer producir un relato unificador y completo que encierra todos los sentidos mediante una narración pormenorizada y precisa de la experiencia individual, colectivamente anclada. (2005:67). En su crítica al género testimonial, Sarlo sugiere que es en particular la intensidad de la experiencia vivida la que el género del testimonio no logra representar (2005:45). Para avanzar en esta idea se sirve del concepto de *extrañamiento*, abogando que la idea que lo sustenta – una ruptura con la concepción del relato como una continuación directa de la experiencia y con la idea de la veracidad de la representación mimética – «rige también para el pasado» (2005:53). Al invocar el concepto de extrañamiento como necesario para acercarse a la experiencia personal y narrarla, Sarlo también subraya la importancia de la imaginación en este proceso de distanciamiento (2005:54). De la misma manera que hace Agamben al señalar que la laguna del testigo desdice la posibilidad de una representación transparente y completa, la interpelación de la imaginación por parte de Sarlo socava las bases del llamado pacto testimonial e implica una refutación de la perspectiva generalmente aceptada según la que la función estética se conforma en detrimento de la

comunicativa⁶. Elzbieta Sklodowska dice a propósito de esto que «para preservar el contrato testimonial, el testimonio “genuino” –igual que la novela mimética– soslaya el auto-cuestionamiento de su capacidad expresiva.» (1996:100-101).

Quisiera postular que en la narrativa postdictatorial uruguaya, los testimonios carcelarios, entre ellos *Memorias del calabozo*, se inclinan hacia la posibilidad de un conocimiento y la voluntad de un hacer conocer verificables y concretos. Paralelamente a esta categoría de relatos, se encuentran otros registros que se acercan a los silencios del testimonio en un *intento reinterpretativo de comprensión*. Entiendo que es de esta manera que Mauricio Rosencof se acerca a las lagunas de su propio testimonio en su producción posterior de obras de ficción. No solamente la novela que nos va a ocupar más adelante, *El Bataraz*, es un intento en esta dirección, sino también *Las cartas que no llegaron* (2000) y *Piedritas bajo la almohada* (2002).

Es precisamente esta ruptura con el pacto testimonial y el relato mimético en la representación de las memorias de la represión la que quiero abordar en las páginas siguientes a través de una lectura de unos fragmentos de *El Bataraz*.

En *El Bataraz*, Mauricio Rosencof vuelve a acercarse a las memorias del calabozo, pero esta vez es la capacidad de trastoque de la realidad por la fantasía la que cobra importancia a la hora de alejarse del carácter mimético e inmediato del relato testimonial. En este intento de comprensión, la escritura de las memorias llega a ubicarse en una zona indeterminada entre objeto e imagen o entre realidad e imaginación, de la que dan fe tanto la forma como el contenido de la novela. *El Bataraz* es el testimonio literario de un hombre que se encuentra preso en un calabozo, sometido a torturas y otras vejaciones constantes, y en una incomunicación total. Por medio de una narración fragmentada en la que se intercalan varias historias paralelas y superpuestas, la voz del protagonista, en diálogo con una serie de interlocutores imaginarios y consigo mismo, transmite las experiencias inconexas y descompuestas del horror del calabozo. A través de los diálogos se desenvuelven las transformaciones y transposiciones identitarias que sufre el protagonista en el encierro.

En la obra literaria de ficción de Mauricio Rosencof el diálogo no siempre tiene una función confirmativa, como es el caso del diálogo mantenido por Rosencof y Fernández Huidobro en *Memorias del calabozo*, que de manera manifiesta apunta a la aserción y a la sinceridad espontánea. En un estudio de la obra dramática de Rosencof, Silka Freire señala que uno de sus fundamentos estéticos es la incursión en el ámbito de lo imaginario por medio del diálogo supuestamente real, lo cual produce unas situaciones ambiguas.

⁶ El concepto de pacto testimonial se basa en el conocido pacto autobiográfico de Ph. Lejeune. A diferencia de la autobiografía, el testimonio no cuenta la historia de una vida individual, sino que tiene unas fuertes implicaciones colectivas. Sin embargo, el requisito establecido por Lejeune en cuanto a la identidad entre el autor, narrador y personaje principal se cumple, y asimismo el acerca de una narración retrospectiva en prosa. Para Lejeune el pacto autobiográfico es coextensivo con el pacto referencial: «Por oposición a todas las formas de ficción, la biografía y la autobiografía son textos *referenciales*: de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una «realidad» exterior al texto, y se someten, por lo tanto a una prueba de *verificación*.» (1991:57).

Según Freire, en la obra de Rosencof la imaginación «está implícita en el diálogo supuestamente real que con frecuencia mantienen los personajes, de manera que todas las referencias a un mundo inaccesible van a cobrar tanto o más validez que la conversación que se origina a partir de circunstancias reales.» (1990:3). En una lectura descontextualizada de *El Bataraz*, los diálogos de la novela difícilmente pueden entenderse como presumiblemente reales, ya que los copartícipes son un gallo y dos fantasmas. No obstante, el lector también leyente de *Memorias del calabozo* pronto se puede dar cuenta de las muchas huellas intertextuales y referentes históricos, en algunos casos literales, del testimonio dialogado del autor.

En *El Bataraz*, Mauricio Rosencof se acerca a la temática de la desintegración de la identidad de los presos en las cárceles de la dictadura uruguaya. La representación de esta realidad, que se menciona en la novela como un detalle referencial de carácter testimonial⁷, desemboca en una narración multifacética y fragmentada de los estragos en el narrador-protagonista a causa del tratamiento inhumano al que es sometido y las condiciones infernales en las que es obligado a vivir.

El argumento de *El Bataraz* nace de los diálogos entre el narrador-protagonista y un gallo llamado El Tito con quien comparte la celda. De las conversaciones entre el protagonista y el gallo se escenifica la desintegración de la identidad del narrador-protagonista y la construcción inversa de la del gallo. En la primera mención del desdoblamiento, el narrador-protagonista, en un intento de atenuación explicativa adopta una perspectiva objetiva y racional:

Es un fenómeno muy común y científicamente comprobado. Así que lo que a mí me venía ocurriendo era absolutamente normal. Seguramente ustedes habrán observado que una pareja que convive durante mucho tiempo comienza a parecerse en sus rasgos y actitudes. Lo mismo ocurre con las inflexiones de la voz, las expresiones, los giros. Esto último parecería ser lo más lógico. (*El Bataraz*, p. 35)

A pesar de intentar racionalizar lo que está pasando, el protagonista no puede evitar identificarse con el gallo, quien ha llegado a la cárcel en circunstancias similares que él mismo, y con quien comparte el calabozo. Pronto el Tito se convierte en su álter ego. A partir del diálogo del protagonista con el gallo se construye la narración de los horrores de la tortura que es transmitida a través de un proceso simultáneo de distanciamiento de la experiencia propia por parte del protagonista y acercamiento a la del otro, o sea, la del gallo. Por medio de la identificación con el gallo pero distanciándose de los eventos narrados mediante el uso de la voz heterodiegética (Johansson 2006:182), el narrador-protagonista se acerca a lo indecible, a lo irrepresentable. Gradualmente la identificación del protagonista con el gallo se intensifica y el parecido corporal antes ausente empieza a tomar forma. Este proceso de transformación física se introduce en el relato a partir de las interminables caminatas en diagonal que hace el protagonista por su celda, pues las primeras señales de una

⁷ «Nosotros no teníamos dudas de que el régimen al que estábamos sometidos tenía por objeto nuestra destrucción física y psíquica.» (*El Bataraz*, p. 29).

transformación se dan precisamente en la manera de caminar del protagonista:⁸

Fue precisamente en uno de esos recorridos diarios que me sorprendí haciendo un movimiento que no era mío pero que hoy ya lo es. Luego de llegar al ángulo y chanflear el pie, y antes de reemprender el camino de regreso, comencé a adoptar —pero no siempre— la costumbre de alzar una pierna encogiendo los dedos del pie dentro de la alpargata y moviendo la cabeza con gestos breves y rápidos. Luego posaba la pata con cautela y continuaba mi marcha como si tal cosa. (*El Bataraz*, p. 39)

Sin embargo, no únicamente en la manera de moverse el protagonista es el doble del gallo sino que también nos hace saber que le están endureciendo los labios y además le salen plumas por debajo de las axilas: «Los labios me han endurecido.[...] ¿Duros, che? ¿Cómo córneos? El Tito me quiere sugestionar. Piensa que como los dos tenemos piojillos somos la misma cosa. Que porque me han salido plumones axilares se me va a plumear todo el cuerpo» (*El Bataraz*, p. 115).

Cuando El Tito vuelve a la celda después de las sesiones de tortura y una temporada en el hospital, el desmontaje de la identidad del protagonista en forma de una animalización se acentúa, al mismo tiempo que el proceso opuesto, la humanización del gallo, empieza a tomar forma. El doble del gallo no solamente le despoja (o si se quiere despluma) de su identidad para apropiarse de ella sino también le obliga a enfrentarse a su faceta irracional de animal.

Aunque una metamorfosis no llega a realizarse porque la confrontación entre el original y su doble no deja de existir⁹, el proceso de desdoblamiento de consecuencias paralelas pero inversas entre el protagonista-narrador y El Tito se acentúa gradualmente. Mientras que el gallo se humaniza, llega a tener una voz más acentuada en el diálogo y también adquiere las facultades humanas de pensar y razonar, el protagonista se vuelve cada vez más lunático. La desintegración de identidades se manifiesta claramente cuando el narrador-protagonista confunde los pronombres al intentar desenredar quién es quién: «"Alto ahí", le dije. Vos no sos vos. Estás hablando yo. Así no va, Tito. Vos sos el que sos. Yo Soy El Que Soy.» (*El Bataraz*, p. 60). La estructura antinómica de la transformación es constante; mientras que el protagonista-narrador se animaliza a causa del tratamiento inhumano, el mismo tratamiento al gallo es caracterizado de humano (el verbo torturar y el sustantivo animal no pertenecen al mismo campo semántico) y como consecuencia empieza a hablar (solamente lo hacen los seres humanos). Comenta el protagonista:

⁸ En el párrafo titulado «La luna en el nicho», que constituye uno de los primeros de *Memorias del calabozo*, Rosencof y Fernández Huidobro hacen referencia precisamente a como el tamaño reducido del calabozo afectaba los movimientos de los presos. Dicen los autores que de la misma manera que había que "integrar" los calabozos en el sentido de asimilarlos y acostumbrarse a ellos, los movimientos quedaban integrados. Cuenta Rosencof al respecto: «Podíamos caminar de ángulo a ángulo, en diagonal, con tres pasos cortos y media vuelta. Después del tercer paso tenía que "chanflear" el pie izquierdo 45 grados para no darme de punta contra el muro. Trillar siempre para el mismo lado.» (p. 18).

⁹ En su análisis, María Teresa Johansson interpreta esta transformación precisamente como una metamorfosis (2002: 183).

«Agarró mi estilo, se está despersonalizando. Se confunde. Si uno de afuera lo llega a escuchar, va a pensar que soy yo. [...] A este lo han tratado como Hombre y habla. Como a Hombre porque le han dado la tal biaba, pase a la Sala 8 y todo lo demás.» (*El Bataraz*, p. 61).

Mientras que el protagonista-narrador escapa de las condiciones de la cárcel volviéndose cada vez más loco, el Tito adopta el punto de vista de los de «afuera» y empieza a colaborar con los militares. A pesar de ser descrito por el gallo-narrador de manera desdeñosa como un «loco de mierda» que se mea y se caga y cuyo olor no soporta porque «Los gallos somos más limpios.» (*El Bataraz*, p. 78), el protagonista en momentos de lucidez sigue observando a su compañero de celda y es consciente de su traición: «Es triste, pero a mi compañero, Tito, hermano, lo han comprado por un puñado de maíz.» (*El Bataraz*, p. 196).

El desenlace del desdoblamiento de identidades se da cuando los militares organizan una pelea de gallos. El narrador-protagonista ya no reconoce a su antiguo compañero, ya que su entrenamiento después de estar en manos de los militares ha disuelto el proceso de transformación iniciado en compañía del protagonista, quien comenta: «El Tito entiende pero no habla. Se ha gallificado» (*El Bataraz*, p. 197). Después de atacarse el uno al otro en el corral de la pelea, el Tito recupera su condición inicial, mientras que el narrador-protagonista se diluye en otra dimensión espacio-temporal cerrando el relato con la sentencia «Y ahora, que hagan lo que quieran» (*El Bataraz*, p. 210):

Tito cacarea espantado ¡se alza y no le dan las alas, Tito, sos de corral! me elevo levito levita levitación ¡vamos! hacia el sol de Jericó, ¡vamos! en el espacio infinito, todos, estamos, ingrávito, perplejos, pendejos,... (Ibíd)

En *El Bataraz*, Mauricio Rosencof vuelve a las memorias del calabozo, esta vez para explorar los silencios de su propio testimonio. Mediante los repertorios de lo fantástico y lo grotesco, la novela explora algunas de las dimensiones insondables de la experiencia carcelaria, aquéllas que no caben en el marco del género testimonial. En el marco de este estudio hemos podido comprobar como Mauricio Rosencof se acerca a la temática de la desintegración de la identidad de los presos en las cárceles de la dictadura uruguaya por medio del motivo del doble. En una narración fragmentada, edificada a partir de los diálogos del protagonista-narrador con el gallo Tito, es representada la desintegración de la identidad del protagonista-narrador y la construcción inversa de la del gallo, así como la perturbación de los espacios de la realidad y la imaginación que sufre el preso. De esta manera Mauricio Rosencof explora los residuos del recuerdo, fuera del alcance de las lógicas estéticas de la verosimilitud y la mímesis, en un intento de comprensión y de hacer comprender.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. 2005. *Lo que queda de Auschwitz*. Barcelona: Pre-Textos.
- Alzugarat, Alfredo. 2004. «Los testimonios de la cárcel» *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Aldo Marchesi et al. (comp.) Montevideo: Trilce. 141-155.
- Freire, Beatriz Silka. 1990. *Imaginación y delirio: El teatro de Mauricio Rosencof. Tesis de doctorado*. Michigan State University. UMI. Número AAT 9028642.
- Harpham, Geoffrey, G. 1982. *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton UP.
- Johansson, María Teresa. 2006. «Palabra en sepultura. *El Bataraz* de Mauricio Rosencof». *Persona y Sociedad*. Vol. XX, No. 2. 177-189.
- Lejeune, Philippe. 1991. «El pacto autobiográfico». *Suplementos Anthropos*.
- Mc Elroy, Bernard. 1989. *Fiction of the Modern Grotesque*. Londres: The Macmillan Press.
- Nofal, Rossana. 2002. *La escritura testimonial en América Latina: los imaginarios del Sur. 1970-1990*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Porzecanski, Teresa. 1993. «Fiction and Friction in the Imaginative Narrative Written Inside Uruguay». En: *Repression, Exile and Democracy. Uruguayan Culture*. S. Sosnowski & L. B. Popkin, (eds.). Durham y Londres: Duke UP. 213-221.
- Rosencof, Mauricio & Fernández Huidobro, Eleuterio. 2005 [1987]. *Memorias del calabozo*. Montevideo: Banda Oriental.
- Rosencof, Mauricio. 2005 [1992]. *El Bataraz*. Buenos Aires: Suma de Letras.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: siglo veintiuno editores.
- Skłodowska, Elzbieta. 1992. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang.
- . 1996. «Spanish American Testimonial Novel. Some Afterthoughts». *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Georg M. Gugelberger (ed). Durham y Londres: Duke University Press. 84-99.

- Van Alphen, Ernst. 1997. «Testimonies and the Limits of Representation». *Caught by History*. Stanford: Stanford UP. 41-64.
- . 1999. «Symptoms of Discursivity: Experience, Memory and Trauma». *Acts of memory. Cultural Recall in the Present*. M.Bal, J. Crece, L. Spitzer (eds.). Hanover y Londres: Dartmouth Collage. 1999. 24-38.
- Van der Kolk, Bessel & Van der Hart, Onno. 1995. «The Intrusive Past». En Caruth, Cathy (ed.). *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press. 158-180.
- Van der Kolk, Bessel A. 1998. «Trauma and memory». *Psychiatry and Clinical Neurosciences*. Vol. 52. 97-109.
- Verani, Hugo, 1992. «Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario». *Revista Iberoamericana*, No 160-161. 777-805.