

8-31-2011

Tambien por los que se quedaron: tres acercamiento al tema del preso politico en Primavera con una esquina rota de Mario Benedetti

Carmen Julia Holguin Chaparro

Follow this and additional works at: https://digitalrepository.unm.edu/span_etds

Recommended Citation

Holguin Chaparro, Carmen Julia. "Tambien por los que se quedaron: tres acercamiento al tema del preso politico en Primavera con una esquina rota de Mario Benedetti." (2011). https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/22

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Spanish and Portuguese ETDs by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact disc@unm.edu.

Carmen Julia Holguin Chaparro


Candidate

Spanish and Portuguese

Department

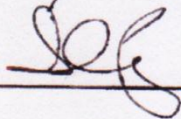
This dissertation is approved, and it is acceptable in quality and form for publication on microfilm:

Approved by the Dissertation Committee:



Chairperson

Luz Diana Ribelles



Miguel López

**TAMBIÉN POR LOS QUE SE QUEDARON: TRES
ACERCAMIENTOS AL TEMA DEL PRESO POLÍTICO EN
PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA
DE MARIO BENEDETTI**

BY

CARMEN JULIA HOLGUÍN CHAPARRO

B.A., Letras Españolas, Universidad Autónoma de Chihuahua, 1991
M.A., Spanish, New Mexico State University, 1996

DISSERTATION

Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

**Doctor of Philosophy
Spanish and Portuguese**

The University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico

July 2011

© 2011, Carmen Julia Holguín Chaparro

Dedicatoria

A Héctor, por invitarme a este viaje, por mirarme y mostrarme la luz, por tomarme de la mano y sostenerme, por sonreírme y calmar mi impaciencia, por acompañarme a lo largo del camino y no dejar que me perdiera, por confiar en mí y ser además de mi esposo, mi mejor amigo.

A mis padres, Moncerrat y Calletana, a mis hermanos, Manuel, Paula y Yohana, a mis sobrinos, Omar, Daniel y Miguel Esteban, a mis cuñados Donciana y Miguel, con todo mi agradecimiento por ser parte de mi vida y el impulso para todo lo que hago.

A la memoria de mi agüela, doña Libradita, que se fue, pero se quedó en mis recuerdos, en mis nostalgias, en mi corazón.

A la memoria de Mario Benedetti agradeciéndole la maravillosa herencia de su literatura, la inspiración para realizar este trabajo y el ejemplo de vida; agradeciendo también aquel café que compartió conmigo en el verano del 2006, en el café San Rafael y los minutos que me regaló aquella tarde del verano de 2007 en su apartamento de Montevideo; agradeciéndole en especial la escritura de *Primavera con una esquina rota*.

Agradecimientos

Quiero agradecer primero a Rena Torres y mi esposo Héctor porque fueron ellos quienes me movieron la inquietud adormilada y me animaron a emprender este viaje tan especial que es el doctorado.

Mi más sincero agradecimiento a mi director de disertación, el profesor Eleuterio Santiago Díaz, por entrar a este trabajo y a pico y pala ayudarme a abrir camino para apreciar el paisaje que aquí se presenta. Sin su ayuda, sin su consejo y su dirección no habría una disertación que celebrar, agradecer y ofrecer a la lectura.

Gracias también a los demás miembros de mi comité de tesis, la profesora Tey Diana Rebolledo, la profesora Iliá Rodríguez y el profesor Miguel López, por participar en la consecución de este logro tan especial en mi vida. Un nota especial a la profesora Rebolledo, quien desde que llegué al Departamento de Español y Portugués me apoyó en lo académico y lo personal y me ayudó a tomar varias buenas decisiones para mi carrera.

Gracias a la profesora Judy Maloof por haber dado conmigo los primeros pasos de esta disertación y por el apoyo que siempre recibí de ella.

Gracias a la gente de la oficina del Departamento, a todas las chicas y chicos, que han desfilado por aquel escritorio principal a través de mis años de estudio y que siempre estuvieron listos para echarme la mano en lo que necesité: Daniel, Norma, Leobarda, Olivia. Gracias a Martha Hurd y Kate Merrill por las mil y una cosas que hicieron por mí sin borrar jamás la sonrisa de la cara y sostenerme tantas veces con su buen humor.

Gracias a Rosario Johnson desde lo más profundo de mi corazón. Tengo tantas cosas que agradecerle y tantas cosas que me gustaría decirle, que prefiero guardar silencio sabiendo que ella podrá reconocer en él todo mi cariño y mi gratitud.

Gracias a la profesora Alejandra Balestra, por la confianza que tuvo en mí cuando yo era supervisora de 202, por nombrarme auxiliar para el programa *Caminito* y llevarme a Argentina dos veces. En estos viajes aprendí mucho y conocí ese país maravilloso al que espero volver un día, pero además tuve la fortuna de ir al cercano Uruguay y conocer a Mario Benedetti en persona, esto nunca podré agradecerérselo lo suficiente a Alejandra.

Gracias a todas mis amigas y amigos que a lo largo de todo este proceso del doctorado han estado cerca y me han motivado a seguir adelante, me han dado consejos, me han hecho sugerencias, me han tendido la mano, han puesto el hombro, han llorado y han reído a mi lado, han crecido conmigo y me han ayudado a crecer. Gracias a la familia Hernández: Esteban, Yanina, Álvaro y Xiquet, y a Norma Lara, ellos son la prueba de que la geografía no es obstáculo cuando la amistad existe. Gracias a Lilia Mendoza, a Martín Espinoza, a Virginia Aceves, a Margarita Muñoz, a Laura Aceves, a Lily Poveda, a María Elena, a Francisco Acosta, a Carmen Moisés, a Elsa Delgado, a Santiago Romero, a Hershel Weiss, a María Apodaca, a Gaby Hernández, a Isabel Van Orton y a Cynthia Melendrez. Gracias a todos esos brazos que me han abrazado y me han ayudado a recargar las baterías para seguir adelante cada vez que ha sido necesario.

Gracias a María Nieves de Abajo y a Patricia Rosas Lopátegui por su entrañable y generosa amistad. Ninguna tierra ni mar de por medio podrá romper lo que tenemos.

Gracias a mis estudiantes por acompañarme en el camino y ayudarme a andarlo: Kathleen Doherty, Brenda Horvat, Linda McCormick, Mary Woodward, Betty Hahn, Mariana Wright y Michael Stout.

**TAMBIÉN POR LOS QUE SE QUEDARON: TRES
ACERCAMIENTOS AL TEMA DEL PRESO POLÍTICO EN
PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA
DE MARIO BENEDETTI**

BY

CARMEN JULIA HOLGUÍN CHAPARRO

ABSTRACT OF DISSERTATION

Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

**Doctor of Philosophy
Spanish and Portuguese**

The University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico

July 2011

**TAMBIÉN POR LOS QUE SE QUEDARON: TRES
ACERCAMIENTOS AL TEMA DEL PRESO POLÍTICO EN
PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA DE MARIO BENEDETTI**

By

Carmen Julia Holguín Chaparro

B.A., Letras Españolas, Universidad autónoma de Chihuahua

M.A., Spanish, New Mexico State University

Ph.D., Spanish and Portuguese, University of New Mexico

ABSTRACT

This dissertation analyzes Mario Benedetti's novel *Primavera con una esquina rota* (*A Spring with a Broken Corner*) with special attention to the subject of the political prisoner and the representation of the crisis that unfolded in Uruguay after the 1973 coup d'état. Up until now, criticism on *Primavera* has focused, almost exclusively, on the topic of exile, limiting with this the text's multidimensional quality. This dissertation postulates that the subject of the political prisoner is as central to the novel as that of exile. As a consequence, if we try to interpret the work paying attention only to one of the two topics, leaving the other aside, the resulting interpretation will be necessarily a partial

one. The analysis developed here acknowledges that the place, from which the character of Benedetti speaks in the autobiographical chapters, as well as that of most of the characters in the novelistic sections, is exile. However, the centrality of the subject of the political prisoner is justified by the fact that the protagonist's place of enunciation is his inner exile and the political prison. Exile and inner exile inside the political prison conform, then, the two symptoms and main consequences of the crisis generated by Uruguayan dictatorship. This is why both symptoms make the concept of crisis their crucial complement. It is in this sense that this dissertation incorporates three critical perspectives that allow the reader to see the internal trauma as well as the dislocation the prison experience inflicts on the political prisoner, the exiles, and the family as a synecdoche of a fragmented nation. The analysis here presented uses René Girard's theory of the plague, Michel Foucault's concept of prison discipline, and the ideas about textual fragmentation proposed by Carol Clarck D'Lugo, Mieke Bal, and Luis Díaz Márquez, as well as Mikhail Bahktin's concept of heteroglossia. The methodology developed for the present research thus combines literary, historical, theoretical, and sociological sources.

Tabla de contenido

También por los que se quedaron: Introducción

0.1	Síntesis del estudio	1
0.2	Justificación	2
0.3	Objetivos	10
0.4	Metodología	11
0.5	Resumen de capítulos	16

Capítulo 1 Mario Benedetti y *Primavera con una esquina rota* en contexto

1.1	Marco histórico y literario del autor	22
1.2	La novelística de Benedetti y el lugar de <i>Primavera</i> en su obra	31
1.2.1	<i>Primavera</i> en la obra de Benedetti	45
1.3	<i>Primavera</i> en la literatura latinoamericana	50
1.4	Definición de “preso político”	54
1.4.1	Evolución histórica del término “preso político”	55
1.4.2	América Latina y la prisión política en la época de los derechos humanos	60
1.4.3	Notas finales sobre el concepto de “preso político”	61
1.5	El preso político en el Uruguay de la última dictadura	63
1.6	Conclusión	72

Capítulo 2 La metáfora de la plaga en *Primavera* y el preso político como chivo expiatorio de la sociedad uruguaya en crisis

2.1	La teoría de la plaga de acuerdo a René Girard	74
2.2	La literatura de la plaga en América Latina	81
2.3	Benedetti y su narrativa de plaga	90

2.4	<i>Primavera</i> y la representación de la metáfora de la plaga	93
2.4.1	La metáfora de la plaga en los capítulos de ficción: “Intramuros”, “Heridos y contusos”, “El otro”, “Don Rafael”, “Beatriz” y “Extramuros”	95
2.5	El preso político en <i>Primavera</i> : chivo expiatorio de una sociedad en crisis	110
2.5.1	Los capítulos autobiográficos: “Exilios”	114
2.6	Conclusión	118

**Capítulo 3 La disciplina carcelaria y la resistencia del preso político en
*Primavera***

3.1	“Los medios del buen encauzamiento”: Una propuesta de Michel Foucault	122
3.2	El preso político en la literatura testimonial de América Latina, anterior a 1982	130
3.3	Benedetti y el preso político en su literatura anterior a <i>Primavera</i>	137
3.4	La disciplina carcelaria y la representación del preso político en <i>Primavera</i>	143
3.4.1	La vigilancia jerárquica	144
3.4.2	La sanción normalizadora	151
3.4.3	El examen	158
3.5	La imaginación como forma de resistencia contra la disciplina carcelaria	162
3.6	Conclusión	169

Capítulo 4	La estructura fragmentada de <i>Primavera</i> como recurso estilístico y como símbolo de las relaciones rotas del preso político y de su familia	
4.1	La estructura fragmentada: una definición 172
4.2	<i>Primavera</i> como novela moderna y como novela contemporánea siguiendo la propuesta de Cedomil Goic 179
4.3	Benedetti y la estructura fragmentada en algunos ejemplos de su novelística 182
4.4	<i>Primavera</i> : niveles de fragmentación, voces narrativas y heteroglosia 184
4.4.1	Niveles de fragmentación del texto 185
4.4.2	La multiplicidad de voces narrativas en la construcción de la obra 194
4.4.3	La organización de la heteroglosia en la estructura de <i>Primavera</i> 203
4.5	La estructura fragmentada como símbolo de las relaciones fragmentadas del preso político y de su familia 221
4.6	Conclusión 230
	También por los que se quedaron: Conclusión 233
	Bibliografía 241

También por los que se quedaron: Introducción

0.1 Síntesis del estudio

En esta disertación se analiza la novela de Mario Benedetti *Primavera con una esquina rota* con atención al tema del preso político y la representación de la crisis que se genera en Uruguay a raíz del establecimiento de la dictadura militar en 1973. Hasta hoy, la crítica en torno a *Primavera* se ha enfocado, casi exclusivamente, en el tema del exilio, reduciendo el carácter multidimensional del texto. En esta disertación se postula que el tema del preso político es tan central en la novela como el del exilio y que intentar interpretar la obra prestando atención a un tema sin tomar en cuenta el otro limita la elucidación. El análisis que aquí se desarrolla reconoce que el lugar de enunciación del Benedetti de los capítulos autobiográficos y el de la mayoría de los personajes de la parte novelada es el exilio; sin embargo, el énfasis central que se le adscribe al problema del preso político se justifica por el hecho de que el lugar de enunciación del protagonista de la obra es el insilio y la prisión política. El exilio y el insilio en la prisión política constituyen, pues, los dos síntomas y consecuencias principales de la crisis de la dictadura uruguaya. De ahí que ambos temas hagan del concepto de crisis un complemento medular. En ese sentido, la disertación incorpora tres enfoques críticos que permiten ver el trauma interior y el disloque que la cárcel inflige en el preso político, los exiliados y la familia como sinécdoque de una nación fragmentada. El análisis se vale de la teoría de la plaga de René Girard, del concepto de disciplina carcelaria de Michel Foucault, de las propuestas sobre fragmentación textual de Carol Clarck D'Lugo, Mieke Bal y Luis Díaz Márquez y de los estudios sobre la heteroglosia de Mikhail Bahktin. La

metodología empleada para el desarrollo de la investigación combina fuentes literarias, históricas, teóricas y sociológicas.

0.2 Justificación del estudio

El 30 de noviembre de 1980, el escritor uruguayo Mario Benedetti se encontraba en Palma de Mallorca, España, residencia de su último exilio al que había sido orillado por la dictadura de su país, instaurada desde 1973. Siempre al tanto de las noticias que acontecían en su patria, sabía que los militares habían convocado a un plebiscito con la intención de mantenerse en el poder mediante el voto popular. No albergaba esperanzas de unas elecciones limpias, por lo que aquella noche decidió irse a dormir sin esperar los resultados. No obstante su poco optimismo, despertó a las 3:00 de la madrugada, prendió la radio y por la BBC escuchó con asombro y alegría que el sufragio uruguayo no había validado la institucionalización del régimen autoritario.

La crónica de aquella madrugada la narró a su biógrafo y amigo Mario Paoletti, a quien también le contó que había saltado en la cama como un niño, que había gritado y llorado de felicidad. En su narración agregó que en Palma había muy pocos uruguayos y su esposa, Luz López Alegre, estaba en Montevideo, de modo que no hubo con quien comentar el suceso en ese instante. Al día siguiente, desde temprano, comenzaron las llamadas jubilosas de los exiliados: “Estábamos todos maravillosamente felices. Felices. Felices” (226).

Fue tal el impacto emocional por la victoria contra la dictadura, que el autor se volcó inmediatamente hacia la escritura. El escribir habría de ayudarlo a soportar con más tranquilidad el tiempo de espera que tomaría la transición a la democracia, en 1985.

Su primera obra después del referéndum fue *Primavera con una esquina rota*, un texto híbrido que la crítica colocaría dentro del género novelístico.

La novela fue precisamente el género que Benedetti cultivó menos en toda su carrera y el que consideraba más difícil, por el tiempo que requería su escritura. En una entrevista con Ezequiel Martínez le confesó que las novelas necesitaban tiempo libre y que él no lo tenía, por eso prefería los poemas: “Un poema lo puedo escribir en un avión, durante un fin de semana o mientras espero al destino” (“Benedetti, el escritor”). Esta forma de pensar y trabajar explica su corta producción novelística en general, y casi nula en los primeros años del destierro, cuando tenía que estarse moviendo de un lugar a otro. Antes de establecerse en España había estado viajando entre Argentina, Perú y Cuba, según lo requería una determinada situación política o si surgía una posibilidad de trabajo.

Hortensia Campanella piensa que si Benedetti escribió específicamente una novela, al calor del júbilo por la patria recuperada, fue porque “el tema del exilio le demandaba una propuesta de largo aliento” (*Un mito* 241). La narrativa, sin duda, era el espacio ideal para explayarse y volcar varias de las experiencias y de los sentimientos relacionados con el exilio, los amigos perdidos y encontrados, los compatriotas encarcelados, torturados y/o asesinados. Todo esto fue el impulso que motivó *Primavera*¹ y sus profundas líneas temáticas, entre las que Campanella menciona: “La experiencia del exilio en tantos ambientes diferentes, la lectura de cartas de los presos, el drama de los niños crecidos fuera de su medio, la observación de las rupturas de familia

¹ El título de *Primavera* se escribirá completo sólo al inicio de cada capítulo. Sucederá más o menos lo mismo con los títulos de los demás títulos de Benedetti, en general se intentará escribirlos apocopado. Esto aplicará a otros textos de la bibliografía cuando los títulos se usen varias veces en un espacio breve.

antes tan unidas, del difícil reencuentro de las parejas, de coincidencias, oportunidades, fracasos” (*Un mito* 241).

Además de necesitar un espacio como el de la narrativa para expresarse sin limitaciones, Benedetti tenía, en ese momento, el tiempo y las condiciones económicas justas para hacerlo. Tenía cinco años antes de que los militares dejaran el poder y, para su fortuna, *El País*, uno de los periódicos de más prestigio en España, le había ofrecido al escritor un trabajo que le aseguraba un ingreso económico holgado. De esta manera, *Primavera* se escribió entre octubre de 1980 y octubre de 1981 y se publicó en 1982, todavía en medio del desarrollo de la transición hacia la democracia.

Primavera es un texto que proyecta dos narraciones que coexisten en el espacio del libro, pero que mantienen su independencia sin interrelacionarse y diferenciándose mediante el uso de una tipografía distinta. Una narración usa la representación autobiográfica y se escribe en itálica; la otra narración es novelada y se escribe en letra regular. La primera se compone de breves relatos de exilio escritos bajo la identidad de *Mario Benedetti*. El autor aparece en distintos escenarios geográficos y en relación con otros desterrados. La narración de ficción también se compone de episodios breves y éstos cuentan la vida de Santiago, un preso político en el Penal uruguayo de Libertad,² la de su familia exiliada: su esposa Graciela, su pequeña hija Beatriz y su padre don Rafael, y un poco la vida de Rolando, un compatriota y amigo militante quien, antes de exiliarse, padeció la cárcel y la tortura.

Santiago se comunica con su familia a través de cartas; así se conoce su situación física y anímica en la cárcel. Don Rafael y Beatriz muestran sus ideas y emociones

² El Penal de Libertad fue uno de los centros de reclusión para hombres más importante de la dictadura uruguaya. Se ubica en el Departamento de San José y, en la actualidad, está en uso a pesar de las múltiples quejas de usuarios, familiares y hasta de observadores internacionales.

mediante la primera persona. La manera en que Graciela y Rolando viven su situación se desarrolla mediante un narrador omnisciente que focaliza en los personajes.³ En la lectura queda claro que Santiago ha estado alrededor de cinco años preso, sin ver a su gente. En ese tiempo, don Rafael se ha adaptado al territorio que lo acogió. Beatriz es una niña despierta y curiosa que idealiza a su padre y ya es capaz de cuestionar su propia identidad. Graciela, afectada por la separación, ha dejado de amar a Santiago y ha iniciado una relación amorosa con Rolando, que su marido ignora; evita decírselo para no hacerle peor su estadía en el penal. Al final, Santiago queda libre y va a reunirse con su familia, pero el desenlace que le espera está fuera de las páginas de la novela.

Primavera fue “un éxito de ventas” (Paoletti 232). Tuvo un gran recibimiento del público y la crítica. Fue adaptada al teatro en Chile y estuvo más de un año en cartelera, representada por el grupo teatral Ictus (Noguerol 13). También, Amnistía Internacional le otorgó el premio Llama de Oro en 1987. Al aparecer la novela, el tema del exilio pronto se robó la atención de los lectores y de la crítica con respecto a los demás tópicos y aciertos literarios de la obra. Así, estudios, disertaciones, tesis, ensayos y demás trabajos críticos se han enfocado a través del tiempo mayormente en esta dirección.⁴

Luego de conocer la sinopsis de *Primavera*, no hay duda de que el exilio es un tema directriz en la novela. Su autor es un exiliado que sufrió en carne propia el

³ El concepto de focalización se refiere a la acción de narrar usando el punto de vista de un personaje; un desarrollo más amplio del concepto se ofrece en el último capítulo de esta disertación.

⁴ Algunos títulos en esta línea son: “*Primavera con una esquina rota* de Mario Benedetti: De la novela del exilio a la representación comprometida” (1992) de Flora González, *Mario Benedetti y la novela del exilio* (1994) de Sandra E. Souza, “Mario Benedetti en la primavera rota de su exilio” (2003) de Natalia Navarro Albaladejo. En “Mario Benedetti: una narrativa del exilio” (1993) Melvy Portocarrero estudia *Primavera* como una novela del exilio; en “Perspectivismo y contraste en *Primavera con una esquina rota*” (1998), Manuel Cifo González la llama “novela del exilio”; y como se pudo notar en la cita de Campanella, arriba enunciada, ella le da todo el crédito al tema del exilio.

alejamiento de su patria y la separación de familiares y amigos. Es desde su experiencia más profunda que Benedetti recrea algunas de sus vicisitudes personales y crea a la mayoría de los personajes del texto. Sumado a esto, el referente histórico puntualiza cuán importante fue el exilio para Uruguay. Virginia Martínez señala cómo a partir del golpe de estado, la cantidad de pasaportes entregados por día pasa de 70 a 115. Gracias a estas cifras, en 1973, en Uruguay se acuñaron frases tan significativas como: “El último que se vaya que apague la luz” (*Tiempos* 25).

Carlos Ripoll sentencia que, mientras al condenado a muerte le atropellan el deseo de vivir, al desterrado se le arranca de donde halla razón su existir. El crítico apunta que, motivado por el dolor, el hombre puede hacer muchas cosas, pero sólo por una necesidad fuerte se aleja de su medio. Concluye su idea diciendo que: “En busca de vida emigran los peces y las aves, pero nadie renuncia a lo propio sino en la urgencia o en el miedo” (“A látigo y destierro”). Esa urgencia y ese miedo fueron motores del exilio masivo de aquel Uruguay reprimido que se perfila entre las páginas de *Primavera*. Benedetti formó parte de esa estampida por la libertad y la vida. Los sentimientos del autor encontraron eco en los sentimientos de muchos uruguayos que pudieron identificarse con la experiencia de la lectura o simplemente entenderla y solidarizarse con ella. Por ello, es entendible la recepción de la obra con un marcado énfasis en el tema del exilio.

No obstante, todo lo expuesto, junto al exilio aparece en la obra otro tema de similar envergadura para el pueblo uruguayo: el tema del preso político, insiliado en las cárceles de la dictadura.⁵ Apelando de nuevo al referente histórico, es muy importante

⁵ El término exilio es de dominio público y no necesita mayor referencia. El vocablo insilio no aparece en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Sin embargo su uso se ha extendido y algunos autores llaman al insilio “exilio interior”. El insilio no implica necesariamente estar encerrado en una cárcel (Reati 185) sino que el ciudadano ha sido obligado a reprimirse y a anularse para no trasgredir

enfaticar que, a la par del exilio, el preso político fue otro de los fenómenos que más lastimó a este pequeño país del Cono Sur en la época dictatorial. La dimensión de esta situación es clara cuando Melvy Portocarrero señala que, hasta 1976, “una de cada cuatrocientas personas estaba presa por razones políticas; uno de cuarenta habitantes había sido detenido por las mismas causas” (67-68).

El tópico del preso político no fue ajeno para Benedetti antes de *Primavera*. El autor ya lo había trabajado en poemas, cuentos y teatro.⁶ No es una sorpresa encontrar el tema en *Primavera*, pero sí sorprende que la crítica no le haya prestado toda la atención que merece dado su papel fundamental, tanto para la composición estructural de la obra como para el desarrollo de los eventos ficticios y autobiográficos que en ella tienen lugar. En *Primavera*, el tema del exilio y su cadena de consecuencias tienen, en muchos casos, como eslabón original el del preso político. El papel de este tópico en la novela, como en la historia uruguaya referente, no se supedita a ningún otro. En el texto y en el devenir histórico, exilio y prisión política comparten el triste crédito de figurar entre las más devastadoras consecuencias del también llamado Proceso de Reorganización Nacional.⁷

Una prueba de la afirmación sobre la importancia del preso político la da la obra en sus capítulos novelados. El protagonista de la sección de ficción en *Primavera* es Santiago y con él inicia el libro. El primer capítulo introduce de lleno al mundo del narrador dentro de la prisión política. Con el avance de la trama se vuelve claro que todos los personajes, y la mayoría de sus acciones, giran alrededor de Santiago. Todos

las normas del gobierno impuesto. En este caso, la designación atañe a la cualidad de estar adentro del país, pero privado de la libertad sin derechos civiles. Como el exilio, el insilio atiende a móviles políticos.

⁶ El tema del preso político se encuentra, por ejemplo en “Hombre preso que mira a su hijo”, del poemario *Poemas de otros* (1973); “Pequebú” cuento del volumen *Con y sin nostalgia* (1977) y la obra teatral *Pedro y el capitán* (1979).

⁷ Este fue el eufemismo encargado de disfrazar la palabra dictadura. En el uso regular suele hacerse referencia al Proceso de Reorganización Nacional sólo como el Proceso.

los personajes piensan en él, hablan de él y se preocupan por él. Santiago está en el pasado de su gente, es parte de su hoy y afecta su futuro, tanto como ellos afectan el de él. Santiago es una ausencia presente, dolorosa y determinante para toda la familia. La prisión de Santiago es la causa del exilio de su familia; sin embargo, la opción de irse fuera del país salva a los suyos de la cárcel o la muerte, pero no salva al núcleo familiar del desgaste, por la separación, lo cual conducirá a la disolución del matrimonio y el rompimiento de ese núcleo, lastimándolo y fragmentándolo.

Es un hecho histórico que los presos políticos del régimen represor no quisieron o no pudieron irse al exilio y afrontaron el horror de la cárcel. Es sabido que los exiliados se fueron para conservar su vida y/o escapar del flagelo de la dictadura en sus prisiones, donde la vida tampoco estaba garantizada ya que muchos morían víctimas de la tortura. Es innegable que la separación familiar, causada por el exilio, muchas veces fue resultado de la prisión de alguno de los cónyuges u otros miembros cercanos. Para evitar la cárcel, con frecuencia los familiares de algunos presos se iban del país e incluso los mismos prisioneros, cuando conseguían la libertad, preferían irse dejando atrás toda su historia pues no estaban exentos de volver a prisión. La lejanía, las ausencias y la soledad a veces causaban la ruptura total de las relaciones. Todo lo anterior está representado en los capítulos novelados de *Primavera*.

El exilio que muestran los eventos autobiográficos del texto de Benedetti fue la opción del autor ante la amenaza de muerte en primera instancia.⁸ No obstante, la prisión política pudo ser otra posibilidad. Así como las constantes apariciones de cadáveres en la

⁸ Su nombre figuraba en una lista de la Alianza Argentina Anticomunista (Triple AAA), organismo encargado de desaparecer a los enemigos del gobierno dictatorial. Otras personas, cuyos nombres figuraban en la lista, fueron efectivamente ejecutadas, una de ellas fue el político Zelmar Michelini (Paoletti 185).

ciudad o las muertes en los penales, los continuos arrestos eran del dominio público. Cuando Benedetti decidió marcharse de Uruguay, ya tenía en prisión a varios amigos y compañeros de oficio: el General Líber Seregni, fundador del partido de izquierda Frente Amplio, al que pertenecía Benedetti, Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, compañeros escritores y Raúl Séndic, líder del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros.⁹ No es imposible pensar que el exilio de Benedetti también hubiera sido una manera de evitar el peligro de la prisión.

Bastan las consideraciones anotadas para advertir que *Primavera* es mucho más que sólo una novela del exilio. Esta obra testimonial no está construida únicamente sobre el andamiaje de las experiencias, los sentimientos y las motivaciones de los que tuvieron que irse, obligados por la represión, sino también sobre el maderamen de los que tuvieron que quedarse en contra de su voluntad y que lo hicieron dentro de una prisión, sujetos al barbarismo de la disciplina carcelaria del régimen dictatorial.

Primavera es una obra compleja que ofrece un espectro amplio de posibilidades de acercamiento y ángulos de lectura, varios de ellos a partir y alrededor de este tema fundamental para la construcción del texto, el del preso político. Considerando el valor histórico de este tema y la singular representación que de él logra Benedetti en su novela, tomando en cuenta la originalidad del texto, a nivel de contenido y de estructura, pensando en la carencia de estudios que consideren el tópico como cardinal para la obra y reflexionando en torno al aporte a la literatura latinoamericana y testimonial que una revisión atenta del tema del preso político puede proveer, este trabajo se hace necesario y es justificable.

⁹ El MLN-Tupamaros fue una guerrilla urbana de izquierda radical, activa durante la década de 1960 y principios de la de 1970. Se integró a la coalición del partido político Frente Amplio en 1989, liderado por el general Líber Seregni.

0.3 Objetivos del estudio

El objetivo general de este estudio es demostrar que *Primavera* es más que sólo una novela del exilio, que es también una novela de insilio; una obra original que pone su atención también en los que se quedaron como presos políticos y tuvieron que padecer el flagelo de la crisis de la dictadura en el corazón mismo de su exposición brutal: las cárceles. La consecución del objetivo de este trabajo implica la tarea de explorar el tema del preso político a través de tres acercamientos distintos que combinan estudios históricos, teóricos, estilísticos y literarios. La posibilidad de explorar el tema del preso político bajo la interacción armónica de distintas áreas de conocimiento hace patente la importancia de este tópico no sólo a nivel literario sino histórico. Destacar el carácter fundamental del preso político en *Primavera* interpela, así sea oblicuamente, la falta de más trabajos críticos alrededor de este centro.

Así pues, la historia autobiográfica y la historia de ficción son las dos perspectivas en las que se divide el universo narrado de *Primavera*. Cada trama, desde su trinchera, pone el dedo en la llaga de la memoria de aquellos llamados *años oscuros*.¹⁰ Los capítulos autobiográficos se enfocan exclusivamente en el tema del exilio, sin embargo, serán incluidos en el análisis de la obra cuando sea necesario o conveniente porque el fenómeno es parte de ella y es insoslayable. Por obvias razones, referidas al objetivo general expuesto, los capítulos de ficción tienen más relevancia para este trabajo y ocupan más espacio en la investigación.

Los tres acercamientos que afirman que el tema del preso político es de primer orden en *Primavera*, son los siguientes: primero, la representación en la novela de la

¹⁰ Entre los autores que así definen este tiempo e incluso han titulado sus estudios de esta manera están: Scott Myers (*Los años oscuros. Uruguay 1967–1987*), y Martha Machado Ferrer y Carlos Fagúndez Ramos (*Los años oscuros: 1973–1979. Cronología documentada*).

metáfora de la plaga y del preso político como chivo expiatorio de la sociedad uruguaya en crisis; segundo, la representación del preso político sometido a la disciplina carcelaria en el Uruguay de la dictadura y su forma de resistencia; tercero, la representación estilística y simbólica de la estructura fragmentada de la obra como reproducción de las relaciones rotas del preso político y de su familia. Cabe señalar que a estos capítulos de análisis les precede un capítulo de contexto. Este primer capítulo abre la ruta hacia el contenido analítico y busca proporcionar una base de información acerca del autor, la novela y el concepto de preso político.

Estas tres formas de leer a *Primavera* apoyan la consecución del objetivo de este estudio, contribuyen con una mirada nueva a los estudios de la novela y ofrecen una revaloración del tema dentro de la novela, pero también fuera de ella, dentro de un marco más amplio: la literatura latinoamericana, la literatura testimonial y la literatura crítica. Esta disertación aspira a complementar los trabajos ya realizados sobre esta novela de Benedetti, pero también a volver la mirada hacia el tema del preso político.

0.3 Metodología

El objetivo de esta investigación se consigue proveyéndose de un esquema de trabajo claramente organizado y un corpus de obras de referencia pertinente a los contenidos programados. Con respecto al esquema, éste ha sido descrito en la sección anterior. Su diseño contempla cuatro capítulos, uno de contexto y tres de análisis. El desarrollo de cada capítulo será esbozado más adelante en esta introducción con la intención de proporcionar una guía al lector para el seguimiento del estudio. Por el

momento, en esta sección, corresponde elaborar algunos comentarios y adelantar algunos de los autores y las obras que ayudan al cumplimiento de la meta.

El preso político, como tema de la literatura de América Latina, particularmente del Cono Sur, ha producido un amplio corpus novelístico. La mayoría de las obras datan de los años posteriores a 1983 o 1985. En estos años se consumó la salida de los militares de Argentina y Uruguay respectivamente.¹¹ Muchos sobrevivientes de aquella época de terrorismo de Estado, al verse libres, depositaron en la escritura testimonial las experiencias sufridas. Pero hubo un grupo de textos publicados a contracorriente, todavía bajo el dominio de las dictaduras; *Primavera* pertenece a él. En 1982, Uruguay vivía la etapa de transición hacia la democracia, pero la milicia continuaba ejerciendo sus prerrogativas de censura, persecución, tortura y muerte. Las cárceles seguían recibiendo presos y todavía había más gente marchándose al exilio que regresando al país.

Los estudios sobre la época del Proceso comenzaron a publicarse más o menos de forma inmediata. Por ejemplo, en Argentina, el presidente Alfonsín ordenó la creación de una Comisión Nacional para la Desaparición de Personas y los resultados de las investigaciones del organismo fueron anunciados inmediatamente. El reporte del gobierno, *Nunca Más*, sobre las acciones de los militares y los testimonios de las víctimas de la dictadura argentina, fue publicado en 1984. Sin embargo, fue en la década de 1990 que se dio el auge de las investigaciones históricas, los recuentos de hechos, los análisis sociopolíticos y otros trabajos semejantes. Los acontecimientos del tiempo de las dictaduras se han podido mostrar con más claridad, con mayor visión crítica y analítica mirándolas en perspectiva. Tanto la literatura testimonial como la histórica siguen produciéndose en la actualidad.

¹¹ Chile tardaría todavía algunos años más en conseguir librarse del yugo dictatorial, en 1990.

Para conseguir el objetivo de este estudio y examinar la presencia del tema del preso político en la novela de Benedetti, han sido varios los recursos utilizados. Se ha recurrido a la literatura que testimonia los avatares de las víctimas de las dictaduras conosureñas para entender algunos de los eventos que ocurren en *Primavera*. Al estudiar la novela, los capítulos autobiográficos pueden defender su legitimidad por sí mismos, pero los capítulos de ficción adquieren mayor fuerza expresiva cuando se los asocia al referente histórico que los motiva. Santiago es producto de la imaginación de Benedetti, pero ésta se nutre de la realidad que el escritor vio y vivió.

Algunas de las obras testimoniales que representan personajes de la vida real, a los cuales Santiago hace honor, son: *Tejas verdes* (1974), de Hernán Valdez, diario donde el autor relata su tiempo como preso de un campo de concentración en Chile; *Preso sin nombre, celda sin número* (1982), narración que cuenta la saga de Jacobo Timerman a manos de la dictadura argentina; *Las manos en el fuego* (1985), de Ernesto González Bermejo, libro que cuenta la experiencia del preso David Cámpora; *Mi habitación, mi celda* (1990), historia donde Lilian Celeberti describe su proceso de detención y encierro; *Memorias del calabozo, Tomos I, II y III* (1988), volúmenes que recogen las experiencias de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, escritas por ellos mismos.

La literatura de investigación histórica, las obras que hacen un recuento crítico de los hechos acaecidos antes, durante y después del Proceso y los textos de análisis sobre la crisis de la dictadura en el Cono Sur son otro recurso de que se vale este trabajo. El propósito de usar textos de este tipo es el de enmarcar *Primavera* en el contexto de su gestación. Los acontecimientos históricos detrás de la creación de la novela son básicos

para su trama y argumento. Una comprensión significativa de la obra se apoya en el conocimiento de las circunstancias que la motivan.

En esta área, algunos de los autores y obras más representativos que han sido utilizados en esta investigación son: “Decadencia y caída de la democracia en Uruguay. Lecciones para el futuro” (1987), de Martín Weinstein; “La literatura uruguaya del proceso” (1990), de María Rosa Olivera-Williams; *Los años oscuros. Uruguay 1967–1987* (1997), de Scott L Myers; *Breve historia de la dictadura* (1998), de Gerardo Caetano y José Rilla; *Tiempos de dictadura, 1973-1985* (2005), de Virginia Martínez, y *Fuerzas Armadas. Una patología consentida* (2005) de Jorge Torres.

El contexto sociohistórico del contenido de *Primavera* se va develando en la lectura. Lo que el texto no dice lo complementa la literatura de corte histórico. De la misma forma, los artículos sobre la novela o sobre el trabajo literario de Benedetti, los libros dedicados a la obra del autor uruguayo, las biografías que se han escrito sobre él y las entrevistas que se le hicieron, aportan un material valioso para enfatizar, destacar o probar algunas afirmaciones hechas en esta investigación.

Las dos biografías de Benedetti son *El aguafiestas* (1995), de Mario Paoletti y *Mario Benedetti. Un mito discretísimo* (2009), de Hortencia Campanella. Varios de los artículos básicos sobre *Primavera* y Benedetti provienen del volumen *Mario Benedetti: Inventario Cómplice* (1998), una edición de Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira. Entre la obra crítica de la obra de Benedetti están *Mario Benedetti. Los espejos y las sombras* (1997), de Francisca Nogueroles; *Geografías de exilio: Mario Benedetti* (2004), de Miriam L. Volpe; *Mario Benedetti: El poeta cotidiano y profundo*

(2009), de Teo Gómez, y “Mario Benedetti y mi generación” (1998), de Jorge Ruffinelli, este escritor también se ha dedicado a estudiar la historia uruguaya.

En virtud de que el preso político es el tema directriz de esta investigación, su definición es importante. La enunciación del término no evidencia por sí misma las dificultades que su conceptualización encierra. Sólo después de enfrentarse a la complejidad de la definición de preso político es que se aprecia mejor la dimensión del personaje de *Primavera* y su referente histórico. Dos investigaciones son básicas en este trabajo para aprehender el concepto estudiado: “Confining Dissent. The Political Prison” (1995), de Aryeh Neier, y “El delito político” (2006), de Rodolfo Antonio Soriano Acosta.

Finalmente, el peso teórico de los tres acercamientos al tema del preso político, recae básicamente en las propuestas de René Girard y Michel Foucault, en los dos primeros capítulos de análisis. La propuesta de Girard es la referente a la metáfora de la plaga, desarrollada particularmente en el artículo “The Plague in Literature and Myth” (1978). La propuesta de Michel Foucault es la concerniente a su trabajo sociohistórico sobre la disciplina institucional, en específico, la exposición que hace en el texto “Los medios del buen encauzamiento”. La crisis social uruguaya desplegada en *Primavera* se acoge muy bien a la teoría de Girard. Así mismo, la disciplina carcelaria que padece el protagonista de la novela se analiza perfectamente bajo el lente de Foucault.

El tercer capítulo de análisis se lleva a cabo bajo la tutela de varias formulaciones teóricas y críticas alrededor de la estructura fragmentada: su caracterización, los recursos que la dinamizan y el simbolismo que puede encerrar. Algunos de los estudiosos y los textos que se hacen cargo de esta tarea en esta disertación son *The Fragmented Novel in*

Mexico. The Politics of Form (1997), de Carol Clark D'Lugo; *Narratology. An Introduction to the Theory of Narrative* (1999), de Mieke Bal; *Diccionario de retórica y poética* (1988), de Helena Beristáin; *Teoría del género literario* (1987), de Luis Díaz Márquez; *Narrative Discourse. An Essay in Method* (1993), de Gerard Genette; y “Discourse in the Novel” (1992), de Mikhail Bakhtin.

El último paso antes de entrar al cuerpo del trabajo es ofrecer un esbozo de cada capítulo de la disertación por lo que corresponde ahora pasar a este punto.

0.5 Resumen de capítulos

El primer capítulo, “Mario Benedetti y *Primavera con una esquina rota* en su contexto”, ofrece inicialmente el marco histórico y literario del escritor. El panorama que se despliega describe cómo era el Uruguay donde nació Benedetti, en 1920, y cómo ese país de profunda tradición democrática terminó bajo las garras de la dictadura. A medida que se hacen las anotaciones históricas (la crisis económica, la aparición de los Tupamaros, el avance de la izquierda política, etc.) se devela también el desarrollo humano, político y literario de Benedetti.

Dentro del marco histórico y literario que se traza, *Primavera* tiene un lugar aparte en el panorama por ser el motivo de esta investigación. Las circunstancias alrededor de su gestación, su recibimiento entre los lectores y la crítica, su contenido y estructura son comentados brevemente para sentar las bases del trabajo de análisis que ha de llevarse a cabo en los siguientes capítulos. El lugar de esta obra en la producción de Benedetti queda explícito antes de observar su sitio en la literatura del exilio y en la literatura testimonial de América Latina. Luego de estas clasificaciones, se alude a su

pertenencia a la literatura de plaga, a su definición como novela moderna y contemporánea y a su esencia dialógica y heteroglosa. Estas categorizaciones se citan aquí de forma sucinta ya que se desarrollan ampliamente en los capítulos de análisis.

Para terminar, el primer capítulo define el concepto de preso político, hace un breve seguimiento de su desarrollo histórico y culmina con una visión del concepto en la América Latina de los derechos humanos, en el Cono Sur en general y en el Uruguay de la última dictadura en particular.

El segundo capítulo, “La representación de la metáfora de la plaga en *Primavera* y del preso político como chivo expiatorio de la sociedad uruguaya en crisis”, es el primer acercamiento analítico a *Primavera*. Siguiendo a Girard, este capítulo tiene como empresa analizar la representación de la crisis de la dictadura uruguaya que realiza Benedetti mediante la teoría de la plaga. Un punto esencial es destacar la aparición del preso político como chivo expiatorio de la sociedad bajo la dictadura.

El capítulo comienza por describir la teoría de la plaga. Primero se ofrece una explicación detallada de los principales componentes que conforman la metáfora de acuerdo a Girard: el deseo mimético, la violencia recíproca, los dobles miméticos y el chivo expiatorio. Enseguida se desarrolla una panorámica general de algunas de las obras de plaga que pueden reconocerse en la literatura de América Latina, desde las crónicas de la conquista hasta algunos textos contemporáneos. Posteriormente, se observan algunos de los textos del propio Benedetti que pueden ser clasificados dentro de la literatura de plaga.

De la obra general de Benedetti se entra de lleno al seguimiento de la metáfora de la plaga en *Primavera*. El análisis puntualiza primero cómo se manifiesta cada

componente en la narración para representar la crisis social uruguaya. Al término de esta parte del análisis, el enfoque se orienta a la figura del preso político y su esencia de chivo expiatorio que sacrifica todo por su sociedad. El seguimiento del preso político lo muestra inicialmente en la cárcel, insiliado, alejado de su gente y sujeto a la tortura física y mental. Al final, recobra la libertad, pero no recupera ni el espacio nacional ni la familia que tenía antes del encierro. Este primer acercamiento al tema del preso político lo destaca como una de las principales víctimas de la crisis de la dictadura.

El tercer capítulo, “La disciplina carcelaria y la resistencia del preso político en *Primavera*” se desarrolla siguiendo las ideas de Foucault sobre la disciplina carcelaria, sistematizadas en “Los medios del buen encauzamiento”. El objetivo de este capítulo es analizar la figura del preso político a merced de la disciplina carcelaria de la dictadura y observar cómo responde ante el maltrato metódico.

En este segundo acercamiento al tema del preso político, primero se define el sistema disciplinario de “Los medios del buen encauzamiento”, compuesto de tres dispositivos que Foucault denomina como: la vigilancia jerárquica, la sanción normalizadora y el examen. Antes de la aplicación de estos dispositivos en el personaje de Santiago, se hace una pausa para ofrecer algunos datos que contextualicen la aparición de este preso político. La representación que hace Benedetti del preso político se enmarca en un momento histórico y literario. Tiene sentido conocer qué otros textos estaban tratando el tema y que otras obras se estaban publicando en el tiempo de *Primavera* y cómo pudieron influenciarla.

Gracias a la definición de preso político, dada en el primer capítulo, y a una serie de ejemplos de la literatura testimonial, el lector de esta disertación tiene ya los

elementos necesarios para comprender mejor al personaje de Santiago. Es momento de proceder al análisis que muestra el paso del preso político de *Primavera* por cada una de las etapas de la disciplina carcelaria. En la parte final de este capítulo presenta cómo salió adelante de una disciplina rigurosa y encauzada en el maltrato físico.

En el segundo capítulo que desarrolla la metáfora de la plaga en *Primavera*, se concluye que las dos mayores consecuencias de la crisis social uruguaya fueron la emergencia del preso político y el exilio. Como resultado de estos dos fenómenos, la fragmentación humana y familiar fue una consecuencia ineludible. En el tercer capítulo el enfoque está en el preso, insiliado y disciplinado mediante la tortura. En el cuarto capítulo se trata la división sufrida por el preso y su familia. La segmentación se representa simbólicamente en la estructura de la novela.

El cuarto capítulo, “La estructura fragmentada de *Primavera* como recurso estilístico y como símbolo de las relaciones rotas del preso político y de su familia”, persigue la meta de analizar el nivel estilístico y el nivel simbólico de la estructura fragmentada en la novela. Por un lado, es importante destacar los aciertos formales de la obra, por otro, es imprescindible establecer la relación simbólica entre la estructura fragmentada y el contenido del texto, en el cual el preso político y su familia se han visto escindidos a causa de la dictadura. Este capítulo ofrece el tercer y último acercamiento a *Primavera* y al tema del preso político.

La discusión comienza familiarizando al lector con el concepto de estructura fragmentada y anotando qué tipos de novela la han trabajado. Previo al análisis de la obra se exponen algunos ejemplos de la novelística de Benedetti, los cuales evidencian su tendencia de siempre hacia el experimento formal. Posteriormente, el análisis de la

estructura de *Primavera* se divide en tres partes. La primera parte atiende a los varios niveles de fragmentación que se detectan en el texto. La segunda parte se enfoca en la multiplicidad de voces narrativas como una parte integral de la estructura fragmentada. La tercera parte clasifica a *Primavera* como una obra dialógica y heteroglósica; además, define y estudia la presencia en el texto de los tres componentes de la heteroglosia de acuerdo a Bakhtin: la construcción híbrida, el lenguaje de los personajes y los géneros incorporados. Estos estratos discursivos que dinamizan el contenido del texto y se interrelacionan con la estructura para ofrecer un grado de composición más complejo.

La última sección de este capítulo se concentra en el análisis simbólico de la estructura fragmentada de *Primavera*. Después de hacer el recorrido programado por la estructura de esta novela de Benedetti, es sencillo desembocar en su concepción simbólica. La fragmentación formal apunta hacia la escisión sufrida tanto por Benedetti, sus amigos y su familia, en la vida real y por Santiago y su gente en la ficción del texto.

Al término del seguimiento de cada uno de los capítulos proyectados, el planteamiento que motiva esta disertación consigue su objetivo: demuestra que *Primavera* es una obra que retrata la crisis uruguaya generada por la dictadura de manera coherente con la realidad del referente histórico. La exposición del tema del exilio se concreta de una manera profunda y sensible por la forma de expresar las emociones, las preocupaciones y las experiencias de los desterrados. Sin embargo, la representación del preso político es igualmente meritoria puesto que también consigue una representación realista, verosímil y profunda del preso político. El drama del insiliado en la cárcel de la dictadura logra transmitirse en todo su horror gracias a lo que el preso dice, a lo que calla, a lo que sublima y a lo que metaforiza.

El exilio y la prisión política son los principales cimientos donde se sostiene *Primavera*. Sobre los que se fueron hay un amplio corpus de literatura crítica, vaya pues este estudio *también por los que se quedaron*.

Capítulo 1 Mario Benedetti y *Primavera con una esquina rota* en contexto

1.1 Marco histórico y literario del autor

Mario Benedetti nació el 14 de septiembre de 1920 en Paso de Los Toros, provincia de Tacuarembó, Uruguay. Su nacimiento se dio en “los *dorados* años veinte” (Caetano y Rilla 169), como fue dado llamar a esa década en honor al auge que el país vivía en prácticamente todos los ámbitos de su desarrollo. La bienaventuranza se había logrado gracias al gobierno progresista de José Battle y Ordoñez, quien fue Presidente del Estado en dos periodos: de 1903 a 1907 y de 1911 a 1915.

Después de un caótico fin de siglo XIX, este mandatario y su visión política lograron estabilizar al país. Antes de su gobierno, los últimos veinticinco presidentes habían padecido, literalmente, su estadía en el poder. Martin Weinstein consigna cómo varios de esos gobernantes fueron forzados a dejar el poder, otros sufrieron serios disturbios en su mandato, dos fueron asesinados y uno quedó mal herido (18-9).

Durante el régimen de Battle y Ordoñez se consiguió un estado modelo donde la calidad de vida era excelente. El avance de las instituciones económicas, políticas y sociales era casi inmejorable: había acceso fácil a la educación, a los servicios médicos y a los bienes de consumo, lo que propiciaba un ambiente positivo y optimista entre la población.¹² Fue a raíz de todo esto que se crearon los mitos fundacionales sobre los que habría de sostenerse la sociedad uruguaya por muchos años, para sentirse segura y feliz. Estos mitos eran el de la medianía, en el que basaba la seguridad y la existencia feliz; el

¹² Básicamente en la primera mitad del siglo XX, Uruguay nadó en la bonanza. Rial explica: “El Uruguay fue conocido como ‘La Suiza de América’; a Montevideo su capital, se la llegó a denominar la ‘Atenas de Plata’. Estas apreciaciones eran corrientes en el Uruguay próspero de los años inmediatos a la Segunda Guerra Mundial, en el ‘Uruguay feliz’” (70).

de la diferenciación que hacía a Uruguay un país único en América Latina; el del consenso y respeto a la ley, que mantenía el régimen democrático, y el mito de un país de ciudadanos cultos (Rial 17).

Las fuertes bases del estado permitieron que la fortuna durara algunos años más después del término de la presidencia de Batlle y Ordoñez. Sin embargo, “La Suiza de América”, “El Uruguay feliz”, “El país modelo” o “La tacita de plata” (Olivera-Williams 68), es decir, el Uruguay donde Benedetti había nacido y vivido sus primeros años, sólo duró pocas décadas del nuevo siglo. La estabilidad se vio alterada paulatinamente y para la segunda mitad del siglo XX ya se hablaba de graves problemas sociales, de huelgas, de manifestaciones contra el gobierno y del surgimiento en la década de los 60’s del grupo guerrillero Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros (MLN) como respuesta a la situación del país.

En su “Documento número 1” los Tupamaros expresaban que la verdadera solución para el país implicaba un enfrentamiento con las oligarquías y sus órganos de represión, que la lucha armada era además de posible, imprescindible; de hecho la “única forma de hacer la revolución” (A través de Caetano y Rilla 330). A pesar de su audacia, la guerrilla fue reprimida violentamente ya en el marco de las condiciones precisas para la instauración de la dictadura militar en el país.¹³

El 27 de junio de 1973, la dictadura quedó formalmente establecida en Uruguay. La democracia de más de setenta años de tradición recibió un duro golpe. La nación no

¹³ Olivera-Williams hace notar que el golpe militar no fue una sorpresa y, citando a C. Filgueira, piensa que fue “la culminación de un largo proceso de desgaste y deterioro de un sistema democrático que perdió gradualmente su capacidad de renovación”. La crisis económica fue otro factor determinante. Olivera-Williams menciona la crisis de 1955, la pérdida de las elecciones del Partido Colorado en 1958, cuando había estado en el poder 97 años, la quiebra de la banca en 1965, entre otros eventos (67), todos los cuales dieron las condiciones justas para que la dictadura tuviera preparado el terreno de su instauración.

sólo había dejado de ser “un paraíso”, sino que se había convertido en “un infierno”.

Durante el periodo de 1973 a 1985 el país se vio asolado por la represión, el insilio en la cárcel política, la tortura, la muerte y la desbandada hacia el exilio de quienes con suerte pudieron poner a salvo su libertad y su vida.

“Mi generación la sufrió [la dictadura] con encierros, destierros y entierros” (“Mi generación” 31), expresa el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli respecto a este periodo negro de la historia de su país. El terror fue el sentimiento común de la gran mayoría de sus habitantes, militantes políticos o simples ciudadanos que igual se vieron envueltos en el marasmo de aquella época trágica.

De acuerdo al Reverendo Luis Pérez Aguirre, jefe de una organización de derechos humanos en Uruguay, hubo pocos decesos en comparación con Argentina y Chile en sus propios periodos de ocupación militar, pero sobre todo en comparación con la exorbitante cantidad de presos políticos y ciudadanos exiliados: “Uruguay no tuvo el régimen más sangriento, pero sí el más totalitario a través del uso del miedo y el terror para movilizar a la población” (A través de Weinstein 53).

La prioridad en el Uruguay de aquellos años era salvar la vida y mantener la libertad. Por ello, en aras de este objetivo, la mejor opción para muchos fue el exilio. Un gran número de los habitantes que tuvieron que abandonar el país eran intelectuales. Muchos de estos intelectuales eran escritores. Uno de estos escritores fue Benedetti.

Benedetti llegó a este punto porque, si bien había nacido en medio de un gran auge, había crecido viviendo y atestiguando el descenso del apogeo del país. A lo anterior se sumó la precaria situación familiar cuando su padre fue víctima de una estafa

y quedó en la ruina.¹⁴ Durante años la familia sufrió el (des)ajuste económico (Paoletti 17-20) en medio de los ajustes y desajustes nacionales. Todo esto le fue formando a Benedetti un carácter crítico que expresó en su escritura y lo hizo blanco de miradas desaprobatorias, primero, y de persecuciones políticas, después.

Para el aciago 1973, Benedetti ya era un escritor reconocido y admirado. Tenía casi treinta años de carrera comprometida desde su primer poemario publicado, *La víspera indeleble* (1945), y ya se le ubicaba dentro de la llamada Generación del 45, que reunía a escritores que habían irrumpido en la vida literaria a partir de 1940.¹⁵ Además, se le señalaba como una voz crítica que lo mismo discutía sobre el quehacer cultural que sobre el quehacer de los gobernantes. Entre sus obras polémicas se contaban los ensayos de *El país de la cola de paja* (1960) y las novelas *Gracias por el fuego* (1965) y *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971).

En *El país de la cola de paja*, Benedetti criticaba varios aspectos del desarrollo de Uruguay, incluyendo el intelectual, al que pertenecía. En el ensayo “Mirar desde arriba” cuestionaba el trabajo de la revista *Marcha*¹⁶ como órgano de comunicación. Su osadía no fue bien recibida por todos sus colegas.¹⁷ Sin embargo, algunos compañeros, como

¹⁴ Su padre, Brenno Benedetti fue estafado, compró una farmacia donde prácticamente todas las cajas de medicinas estaban vacías. El hombre no tenía cómo surtir de nuevo y durante años se dedicó a pagar la deuda poniendo a la familia en una situación muy difícil (Paoletti 17-20).

¹⁵ Brando menciona que Rodríguez Monegal le dio nombre al grupo luego de notar los rasgos comunes entre algunos de los escritores. Figuras centrales del grupo son: Idea Vilariño, Carlos Real de Azúa, Carlos Maggi y Mario Benedetti (27 y 39). Por un tiempo, su órgano de expresión fue la revista *Número*.

¹⁶ *Marcha* fue un semanario independiente de Uruguay, fundado en 1939 por Carlos Quijano. Ruffinelli explica que: “Seguía una línea de denuncia de las políticas entreguistas de la oligarquía, de la arbitrariedad, del autoritarismo” (“Uruguay: dictadura” 39). Benedetti fue colaborador de *Marcha* desde 1945 e incluso fue director literario en 1954. Algunas de sus publicaciones las hizo bajo el pseudónimo de “Democles” (Paoletti 73). También en una edición del semanario publicó por primera vez *Poemas de la oficina*, cuya edición se agotó en menos de quince días (Volpe 196). *Marcha* fue clausurada por la dictadura en 1974.

¹⁷ Ruffinelli menciona que muchas de las amistades con los directivos de la revista continuaron sin pausa o con el tiempo se restablecieron, pero había temas que no se tocaban. Veinticinco años después de

Ruffinelli, respetaron su espíritu crítico y aprendieron de él: “[Benedetti] enseñó a mi generación, las virtudes y riesgos de la crítica polémica dedicada a analizar la realidad nacional, estuviéramos o no de acuerdo con el diagnóstico propuesto” (“Mi generación” 31).

Pero, si sus compañeros intelectuales no fueron ecuánimes ante la autocrítica, mucho menos el gobierno represivo que vio en la escritura de Benedetti una forma directa de enfrentamiento. Además de los ensayos inflamantes, las novelas *Gracias y El cumpleaños*, con los temas de la corrupción y de la guerrilla respectivamente, se sumaron a la lista de razones de la dictadura para considerar al escritor persona *non grata*.

El trabajo de Benedetti como militante político era otra de esas razones. Sus convicciones en contra de las estructuras de gobierno, aun antes del golpe de estado, lo habían llevado a afiliarse al Movimiento 26 de Marzo y llegar a dirigente.¹⁸ Ruffinelli, compañero en estos avatares, comenta que “no era un gran orador ni tenía aptitudes para serlo. [Benedetti tomaba] la tribuna en actos políticos de la coalición Frente Amplio a altas horas de la noche húmeda, castigado por su asma, en un esfuerzo por llegar al público con su mensaje” (“Mi generación” 31).

Su compromiso político y los ideales que defendía eran lo que le permitía pararse en el estrado,¹⁹ pero a la vez, la honestidad consigo mismo fue lo que lo hizo entender

la publicación del libro, Hugo Alfaro, ex secretario de redacción de *Marcha*, entrevistó a Benedetti y apenas si tocaron el tema de *El país de la cola de paja* (“Mi generación” 30), para no abrir heridas, posiblemente.

¹⁸ Fundado en 1971, fue el instrumento de expresión de la línea política del MLN–Tupamaros en el frente legal, a nivel sindical, social y parlamentario. La organización recibió su nombre a raíz de la fecha del primer acto público del Frente Amplio, coalición de la que el M26 formó parte desde sus orígenes.

¹⁹ En su entrevista con Ezequiel Martínez, el autor confesó: “Yo fui dirigente del Frente Amplio, pero a medida que iba pasando el tiempo advertí que no tenía la menor vocación para dirigente político, sí para militancia independiente. . . . Finalmente llegué a la conclusión de que podía tener una incidencia política mucho mayor a través de la literatura. Puede ser que me haya equivocado en muchas cosas, pero en lo que no me he equivocado es en mantener cierta coherencia política”. (“Benedetti, el escribidor”).

que su camino no era la política y que su responsabilidad como uruguayo podía ejercerse desde otra tribuna: la escritura. Dejó la militancia, pero siguió apoyando sin reservas al partido. Un evento que ejemplifica su compromiso fue esconder por varias semanas a Raúl Sédic, el principal líder tupamaro, perseguido por los militares (Paoletti 127-28). Luego de esta aventura quedaron como amigos hasta la muerte de Sédic, en 1989.²⁰

Con esos antecedentes políticos y literarios, no fue extraño que el gobierno militar tratara de deshacerse de Benedetti. Si él no se hubiera alejado de la amplia zona de peligro, extendida más allá de los lindes de su país, habría terminado muerto. Su nombre aparecía en una lista de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple AAA), organismo encargado de exterminar a subversivos no sólo de Argentina, sino de otras naciones aliadas mediante el Plan Cóndor.²¹ Este Plan permitía el intercambio de información entre dictaduras y el cruce libre entre fronteras de grupos parapoliciales que secuestraban y/o mataban a ciudadanos no gratos para los regímenes totalitarios. Los disidentes de un país no estaban a salvo en otro de los que integraban la liga criminal.

Es cierto que Benedetti tomó el exilio como opción, pero hay que señalar que hubo resistencia a ello. Se negaba a creer que los militares lo buscaran con intenciones expresas de matarlo. Cuando se enteró de la lista de la Triple AAA, donde aparecía su nombre, no quiso tomarla en serio y no se fue de inmediato. Sin embargo, poco después, en Perú, supo que un grupo del gobierno lo había ido a buscar a su apartamento de

²⁰ Sédic fue apresado por la dictadura en 1970. En 1971 escapó, pero fue recapturado al siguiente año. En 1985 quedó libre al darse la Amnistía en Uruguay. Murió en 1989 de la enfermedad de charcot, en París (Góngora 117-18).

²¹ Independiente a las organizaciones de inteligencia de cada país, el coronel chileno Manuel Contreras, ideó en 1975 el llamado Plan Cóndor, organización clandestina internacional que incluía inicialmente a los países del Cono Sur, Brasil, Paraguay y Bolivia, sumándose luego Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela. En *Los años del lobo. Operación Cóndor*, Stella Calloni detalla la historia de este Plan y las implicaciones de gente importante del gobierno de EE.UU. y organizaciones como la CIA en su orquestación y consecución.

Buenos Aires. Fue entonces cuando recapacitó sobre la dimensión exacta del poder extendido de los militares y tomó la decisión de irse (Paoletti 185).

La obra literaria de Benedetti, como la de la mayoría de los escritores exiliados, fue prohibida en su país y en aquéllos que también tenían dictaduras. Ruffinelli ofrece un amplio inventario de los autores vedados y sorprende en ella la presencia de literatos de naciones latinoamericanas y de países europeos sin dictadura. Los militares prohibían a artistas vivos y muertos, actuales y antiguos: Julio Cortázar, Ángel Rama y Ariel Dorfman aparecen al lado de Shakespeare, Víctor Hugo y Simone de Beauvoir. Una sola palabra en un texto, considerada incitante a la subversión, podía ser suficiente para prohibir la lectura de un texto (“Dictadura” 44).

Para Ruffinelli, el mismo acto de proscripción de los autores nombrados era una prueba de que la Junta Militar reconocía que su proceder era ignominioso. Según el crítico, a través de la censura, la milicia mostraba una identificación con las injusticias mencionadas en las obras artísticas que prohibía. No sólo había una concesión tácita, por parte de los militares, al poder de la palabra, sino que mostraba el terror que producía la posibilidad de crear conciencia entre el pueblo reprimido. “Los autores ‘prohibidos’ desaparecieron de los catálogos, y en algunos casos comenzaron a publicar en España, en Venezuela, en México, y a ingresar en Uruguay clandestinamente” (“Dictadura” 46), concluye Ruffinelli, haciendo notar cómo la palabra puede penetrar en los espacios y situaciones más difíciles.

En lo que toca a la pluma benedittiana, ésta no cesó de expresarse en su largo exilio por aquellos países que tuvieron a bien abrirle sus puertas. Este autor siguió escribiendo y publicando. Entre antologías, canciones, crítica, periodismo, ensayo,

teatro, poesía, cuento y novela, suman alrededor de veinte los volúmenes de la obra de Benedetti en los años de su destierro.

El referéndum de 1980 en Uruguay, que en resumen buscaba acreditar la estadía de la dictadura en el poder, votó en contra de la propuesta militar.²² No obstante, la salida de los militares no se dio de inmediato y la represión, mientras tanto, siguió dejando su huella de tortura y muerte. Benedetti tuvo que ser paciente para esperar el regreso a su patria en 1985, tras la asunción de Julio María Sanguinetti.²³ Volvió “lo más silenciosamente posible, sin caravanas ni homenajes” (Paoletti 235). Los festejos vendrían después, junto a premios nacionales e internacionales que probaban la vigencia del escritor y la aceptación de su escritura, tanto en su país como en toda América Latina.

Campanella escribe: “Los grandes premios de literatura . . . han pasado a su lado y siguen haciéndolo. Él siempre ha dicho que su mayor premio es tener a sus lectores, y eso sin duda lo ha conseguido plenamente” (*Un mito* 343). Ciertamente, pues si bien los premios se otorgan por decisiones de intelectuales, las ventas que registran sus libros, la audiencia que asistía a sus eventos y la presencia de sus escritos en escenarios diversos, son producto de la voluntad libre del público lector.²⁴

²² Caetano y Rilla consignan lo siguiente sobre el plebiscito: “el 30 de noviembre de 1980 . . . los uruguayos concurren masiva, pacífica y silenciosamente a votar en medio de sospechas de derrota y fraude. Sufragaron más del 85% de los habilitados, haciéndolo en contra del proyecto militar 885.824 ciudadanos (57.9%), y a favor 643.858 (42%). La relación de 3 a 2 en contra del proyecto autoritario, si bien no suponía numéricamente un desequilibrio aplastante, cobraba sin embargo una enorme trascendencia política, que sorprendió tanto al gobierno como a sus opositores. . . . Destinado por las Fuerzas Armadas a ser el punto culminante de su empeño fundacional a través de la legitimación que aportaría el voto popular, la derrota del 30 de noviembre se convirtió, cual victoria de la oposición, en el momento más decisivo del comienzo de la transición democrática” (352-53).

²³ Sanguinetti, del Partido Colorado, asume la presidencia de Uruguay el 1 de marzo como primer mandatario democrático luego de 12 años de dictadura. Tanto el Partido Colorado como el Blanco son del bando conservador. Teo Gómez explica que el Colorado representa al gran comercio y a los capitalistas urbanos y el Blanco a la oligarquía latifundista (49).

²⁴ Campanella piensa que más allá de las altas ventas de Benedetti, hay que considerar la incidencia de su obra en otros vehículos de expresión: letras de rock o calendarios, lectura en marchas contra de la violencia doméstica o de apoyo a homosexuales, bodas o ceremonias civiles. Concluye con las

En 2004, varias noticias afectaron a Benedetti de manera diferente. Ese año murió el General Seregni, curiosamente es el año del triunfo del partido que él fundó. El Frente Amplio ganó la presidencia de Uruguay con el doctor Tabaré Vázquez. Campanella narra que, cuando el doctor Vázquez asumió el cargo, a su toma de posesión asistieron ex presos, ex exiliados y luchadores incrédulos, entre ellos Benedetti. Cuando el nuevo presidente terminó su discurso bajó del estrado y abrazó a uno de sus invitados especiales: Benedetti (*Un mito* 366). Este triunfo era la prueba más clara de que la dictadura, con todo su legado de dolor y muerte, no había podido aniquilar el espíritu de tanto ciudadano uruguayo que ahora expresaba su voto por la izquierda.²⁵ Por desgracia, 2004 también es el tiempo en que se le diagnostica Alzheimer a la esposa de Benedetti.

Durante varios años, a partir de su desexilio,²⁶ Benedetti repartió su tiempo entre Uruguay y España, asistiendo a diferentes eventos culturales.²⁷ No obstante, a partir de la enfermedad de su mujer, él se estableció en Montevideo, donde estuvo a su lado hasta que ella murió en 2006. Tres años más tarde, el 17 de mayo de 2009, Benedetti falleció por complicaciones de una enfermedad intestinal crónica.

Desde el 2006 Benedetti había publicado tres libros: dos poemarios, *Canciones del que no canta* (2006), *Testigo de uno mismo* (2008) y un libro de ensayos, *Vivir adrede*

palabras de José Saramago para Benedetti: “Descubrió la gloriosa humanidad de los hombres y las mujeres que cada día, juntando afán con afán, pretenden construir otra norma y otra forma de mirar y de mirarse. Por eso nosotros sentimos que algo dentro de nosotros se nos ensancha cada vez que leemos una página suya, un poema, un cuento, una lección moral que nos alumbrá” (*Un mito* 358).

²⁵ Benedetti ya no vivió para verlo, pero la solidez del Frente Amplio ha seguido manifestándose. En 2009 volvió a ganar la presidencia en 2009.

²⁶ El neologismo “desexilio” se refiere al regreso del exilio, pero con todas las implicaciones emocionales, morales, etc. que puedan darse. Aparece por primera vez en *Primavera con una esquina rota*, en voz de uno de sus personajes, don Rafael: “Sí, es probable que el desexilio sea tan duro como el exilio” (101). Apareció luego en un artículo de Benedetti de 1983: “El desexilio” y nuevamente en el texto *El desexilio y otras conjeturas*, pero fue quizá con *Andamios* que alcanzó su mayor grado de penetración. La difusión del vocablo se ha extendido a otros autores que tocan el tema como Gustavo Pérez Firmat, quien en 2000 sacó su libro *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, en Ediciones Universal.

²⁷ El 16 de mayo de 1997 fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante.

(2008). Al momento de su muerte había dejado listo el poemario *Biografía para encontrarme* (2009). Su obra completa abarca poesía, cuento, novela, teatro, ensayo, canciones, artículos periodísticos y más. El total de volúmenes en todos los géneros que cultivó se cuenta en alrededor de ochenta.

1.2 La novelística de Benedetti y el lugar de *Primavera* en su obra

Benedetti ha sido reconocido sobre todo por su obra poética. Su poesía ostenta el mayor número de textos publicados: más de treinta. El autor confesaba su preferencia por la poesía cada vez que le preguntaban. En una entrevista en la radio digital *El espectador.com*, el locutor Diego Bernabé le preguntó a propósito de *La vida ese paréntesis* (1997): “¿Por qué un libro de poemas ahora?”, a lo que el escritor contestó: “No es que ahora poesía, sino siempre poesía. Siempre estoy escribiendo poesía, es el género en que trabajo con más regularidad, más asiduamente. . . . La poesía es el género en el que me siento más cómodo”. Sin embargo, esta predilección no fue un obstáculo para acercarse a los demás géneros y desarrollarlos con entrega. Uno de estos géneros es el novelístico, en el que escribió siete textos.

Cuando Benedetti se exilió, ya había publicado más de la mitad de lo que constituye su corpus novelístico total: *Quién de nosotros* (1953), *La tregua* (1960), *Gracias por el fuego* (1965) y *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971). Ya expatriado, pareciera que también su vena novelística había sufrido algún tipo de insilio/exilio, pues en más de diez años no escribió ningún texto de esta índole. Su quinta novela, *Primavera con una esquina rota*, surge todavía en el extranjero, aunque a partir del plebiscito

perdido por los militares. Las dos últimas novelas son textos de un autor libre que había podido volver a su patria: *La borra del café* (1992) y *Andamios* (1996).

Benedetti no fue tan prolífico en esta rama de la narrativa como en otras, pero cada obra es una pieza de escritura bien trabajada. Todas sus novelas ofrecen una serie de temas humanos con los que cualquier lector puede identificarse: el amor, la familia, el trabajo, la política. Además, estos temas se presentan bajo un estilo que media entre la tradición y la vanguardia, la sencillez y la experimentación. La mezcla de géneros ajenos al narrativo, el uso particular del tiempo y del espacio, las diferentes voces que expresan las historias, los elementos de ironía, humor, suspenso y más, logran textos sólidos que ocupan un lugar importante en la literatura latinoamericana contemporánea.

La novelística de Benedetti evolucionó al ritmo que su autor le fue marcando, sin apegarse necesariamente a estilos o modas vigentes y populares. Su objetivo era dirigirse al lector de manera que éste pudiera conectarse con la obra. Él contaba que cuando decidió ser poeta, la sencillez se convirtió en una obsesión. Le parecía que los poetas de más prestigio en su tiempo usaban una retórica que espantaba a los lectores comunes, por esto decidió que él “así no iba a escribir nunca” (Martínez, “Benedetti el escritor”), lo cual cumplió no sólo en su poesía sino en los demás géneros, la novela entre ellos.²⁸

²⁸ Nogueroles menciona a algunos de sus detractores, entre ellos los críticos Sarah Bollo, Rubén Cotelo y Danubio Torres Fierro (14). Sin embargo, a través del tiempo han sumado muchos sus admiradores. El número 256 de la *Revista Casa de las Américas* (leída online) se dedicó a Benedetti a raíz de su fallecimiento y muchas voces hablan de las virtudes que cada uno reconoce en el escritor. La palabra “sencillez” sale a colación varias veces. Según Víctor Casaús: “[Los versos] No se refieren a instantes trascendentales de la historia –de ninguna historia– pero traen en su sencillez irradiadora, algo de lo mucho que quisimos y queremos en este hermano mayor en la poesía” (11), Juan Nicolás Padrón afirma: “Su obra es una crónica poetizada o narrada de lo vivido, una reflexión aguda. . . . Benedetti, leal a su sencillez expresiva, partía de que se podía ser fiel y veraz a la esperanza, su escritura asumía la honestidad y el optimismo franco” (33), Daniel Viglietti por su parte dice: “Nos quedamos sin Mario, pero su pluma nos deja el alma llena de versos sencillos, sencillos en la altura, como aquellos del cubano José Martí, que él tanto admiraba” (39), etc.

La sencillez, en armonía con la profundidad de los temas desarrollados y un trato formal particular de cada obra, se observa en todas las novelas de Benedetti. Las características de la novelística benedittiana podrán notarse a través del recorrido que a continuación se ofrece. Poniendo en perspectiva todos los textos de este género, se puede apreciar mejor el lugar de *Primavera* en su narrativa y se logra destacar los aspectos que la hacen un texto original dentro de la pluma del autor.

La primera novela, de 1953, se titula *Quién de nosotros*. Este texto narra, desde tres perspectivas diferentes, la historia de un singular triángulo amoroso. En el presente de la historia, Miguel y Alicia son un matrimonio y Lucas es amigo de ambos. Todos se enfrentan a una disyuntiva: terminar el matrimonio de Miguel y Alicia e iniciar ella una relación con Lucas. Lo interesante es que cada uno encara tal disyuntiva a solas. Lo singular del triángulo es que en realidad nunca se concreta. Todo cae en una serie de tristes desencuentros y cada personaje se queda solo.

Miriam L. Volpe opina que con esta obra Benedetti puede considerarse como un predecesor del *Boom* por trabajar algunas innovaciones que marcarían pautas escriturales algunos años después, con el advenimiento de este movimiento literario (16). Entre lo nuevo que Benedetti ofrecía se puede mencionar: la multiplicidad de voces narrativas, la incorporación de géneros a la novela²⁹ y la preocupación por el rigor del quehacer literario. Este último se manifiesta a través del uso metaliterario del personaje escritor que narra su historia a manera de cuento y usa notas de pie de página para decir qué pasó realmente. Ruffinelli, como Volpe, piensa que estas notas: “Trasforman el texto en otro,

²⁹ Los géneros incorporados son aquellos ajenos a la novela: cuentos, poemas, diarios, cartas, oraciones, recetas de cocina, minutas, etc., pero que entran a ella y la enriquecen. Esta postulación del teórico ruso M. M. Bakhtin es una de las formas de organizar la heteroglosia, término que será explicado más ampliamente en el capítulo 4 de esta disertación.

algo no demasiado diferente de un procedimiento que . . . emplearía diez años más tarde Cortázar en los ‘Capítulos prescindibles’ de *Rayuela*” (*Variaciones* 81).³⁰

La novela tuvo una moderada, pero buena recepción del público. Achugar explica la acogida de *Quien*: “Mientras una parte fundamental de la apuesta de la modernidad y de la vanguardia, consistió en la estética de la sorpresa, en un lenguaje poético que desautomatizara el lenguaje y la percepción cotidiana, la apuesta poética de Benedetti consistió en trabajar justamente lo automatizado, y desde allí operar la ‘distancia o la sorpresa poética’” (A través de Volpe 17). Con el tiempo, el escritor ganó la apuesta. La novela sigue reeditándose actualmente.

El mismo destino han corrido las otras novelas de Benedetti. Además de las propuestas temáticas y formales que los textos ofrecen, la habilidad del autor de “extraer profundas reflexiones de escenas simples; su uso de la ironía y el humor y, sobre todo, su facilidad para comunicarse con los lectores” (Nogero 12), han logrado impactar no sólo a un público de cultura literaria amplia, sino al ciudadano promedio. Lo que él llamó su *obsesión por la sencillez* rindió sus frutos en ventas y en lectura (Martínez, “Benedetti, el escribidor”).

A *Quién de nosotros* le siguió *La tregua*, de 1960. El éxito de la obra fue inusitado.³¹ En su entrevista con Ezequiel Martínez, Benedetti menciona casi ciento

³⁰ En *Historia personal del boom* José Donoso menciona a Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez entre los autores que a principios de la década de 1960, con el *Boom*, generaron una serie de grandes novelas que revolucionaron la literatura del momento por sus singulares propuestas temáticas y estructurales. Y aunque es cierto que Benedetti no es reconocido como un autor del *boom*, Donoso lo menciona entre un grupo amplio de autores de ese momento que escribieron, además, en el exilio (49-58).

³¹ De inmediato fue editada en veinte países, traducida a trece idiomas y adaptada a radio, televisión, teatro y llevada al cine en Argentina, en 1973, con guión de Sergio Renán y Aída Bortnik. La cinta compitió como mejor película extranjera en los Óscar de 1974. En México, en 2003 se realizó otra versión cinematográfica. Las ediciones y traducciones no han parado a lo largo de los años. El mismo Benedetti reconoció siempre que era esta obra la que más proyección le había dado.

cincuenta ediciones del texto para el año 2000; Campanella habla de doscientas para el 2008 (*Un mito* 102). Esta novela parece muy sencilla en su conformación, sin embargo la forma de diario personal encierra su propia complejidad estructural. El texto no deja de ser un compendio de fragmentos que forman la imagen del protagonista y su vida, narrada por él mismo. En lo temático, destaca el transcurrir del tiempo, el amor entre diferentes generaciones y las relaciones familiares en el marco de la vida oficinesca.

El argumento narra la historia de Martín Santomé, un viudo de cincuenta años, a punto de jubilarse de contador de una empresa. En sus últimos meses de trabajo, Santomé conoce a Laura Avellaneda, una joven que entra a trabajar bajo sus órdenes. Él le dobla la edad, pero se enamoran. La fatalidad irrumpe cuando Laura muere por complicaciones con el corazón, a partir de un simple resfrío. Para Santomé, el tiempo con Laura es una tregua en su sombría existencia, a la cual volverá sin su amada; de ahí el título de la obra.

No obstante esta simplicidad formal y temática, *La tregua* tuvo un respuesta social muy fuerte, quizá porque, como afirma Ana Inés Larre Borges, la literatura de Benedetti posee una *sencillez* que es *difícil* (42), o por lo menos profunda. Achugar opina que en esta sencillez *la sorpresa poética* viene de otra parte, no de una complejidad artificiosa (a través de Volpe 17). Lo que impacta al lector viene de la “dimensión oficina”, es decir de un microcosmos viciado de abulia que determina a los personajes. La oficina es el espacio que sirve de telón de fondo de cuanto les ocurre a los personajes. Santomé y Laura representan una historia de amor malogrado cuyo escenario principal es la oficina. Se conocen en una oficina, ahí se enamoran y ahí recibe Santomé la noticia de

la muerte de ella. Este mundo es uno con el que miles de uruguayos se identificaron porque formaba parte de su realidad cotidiana.

En el ensayo “Rebelión de los amanuenses”, Benedetti sentencia: “Digámoslo pues en serio: el Uruguay es un país de oficinistas” (58). No lo dice con menosprecio sino con preocupación. Su deseo es que la historia cambié, que la gente progrese y que el país ofrezca mejores alternativas para ello. En sus obras toca el tema para “‘picanear’ a la gente . . . [y] tratar de despertar a los montevideanos de esa rutina y de esa frustración” (Campanella, “A ras” 28). En este acicate habían precedido a *La tregua*, *Poemas de la Oficina* (1956) y el volumen de cuentos *Montevideanos* (1959).³²

La tregua afianza la percepción crítica de Benedetti sobre la sociedad uruguaya, a la que observa enajenada en el mundo de la oficina e incapaz de explorar otras formas de crecimiento. Él puede retratar muy bien este universo porque no le fue ajeno. Benedetti fue un oficinista por muchos años, incluso después de haber empezado a escribir y a publicar. Esta novela responde a un momento social y económico y afirma la posición de su autor como un escritor reconocido.

Ruffinelli demarca dos etapas en la literatura de Benedetti, la primera caracterizada por “la crítica desde la ética, la visión del país y de sus habitantes según la ‘razón moral’ [y desde] una perspectiva pesimista” (“Mi generación” 26). La segunda etapa la define como optimista y marcada por “la politización de su pensamiento y su literatura” (“Mi generación” 26). En la primera etapa Ruffinelli coloca *La tregua*. Benedetti pensaba un poco diferente. Para él, los protagonistas ya mostraban una

³² Nogueroles analiza que en la década de los cincuentas, Benedetti comenzó a describir en sus textos “una realidad concreta: la vida chata y mediocre del oficinista uruguayo” (33) y menciona otros textos en la misma línea: los poemas de *Sólo mientras tanto* (1950), los cuentos de *Esta mañana* (1949) y los ensayos de *El país de la cola de paja* (1960).

evolución de la preocupación social a la política, como debía hacerlo el país, en su concepto. No catalogaba su texto como político, pero sí advertía en sus personajes una actitud progresista (*Palabras* 154). La semilla del optimismo en pos del cambio ya estaba sembrada, a pesar del pesimismo al que alude Ruffinelli.

En esta evolución hacia la preocupación política que perfila *La tregua*, llega la tercera novela: *Gracias por el fuego*, escrita en 1965. Paoletti opina que esta obra a veces casi pierde actitud literaria en aras de la política porque su autor quería abrir ojos y despertar conciencias: “el viejo y complicado proyecto de unir lo útil a lo agradable” (117). Por fortuna lo literario impera y la novela logra insertarse dentro de la “literatura comprometida”³³ por la que tanto habría de luchar Benedetti.

En esta obra vuelve el autor a la técnica de la narración a través de varias voces y utiliza la incorporación del género de la poesía. La historia es la de Edmundo y Ramón Budiño, padre e hijo respectivamente. El primero es un anciano amargado, corrupto y poderoso. El segundo es un hombre con un mundo interior en crisis. El hijo intenta combatir la sucia ideología de su padre, pero no puede. Termina suicidándose al sentirse decepcionado de sí mismo, sin comunicación efectiva con su propia familia y, para colmo, enamorado de la esposa de su hermano.

De acuerdo a Paoletti, Edmundo y Ramón representan dos vertientes del Uruguay tradicional, uno representando la corrupción y el otro la vacilación. El futuro lo encarna Gustavo, el hijo de Ramón, en boca de quien se manifiestan muchas de las ideas políticas

³³ Cuando Ezequiel Martínez le pregunta a Benedetti si cree que el intelectual puede cambiar algo con su palabra, éste le contesta que no, y agrega: “Yo no recuerdo ninguna revolución que se haya ganado con un soneto . . . [pero el escritor comprometido] escribe para esclarecer la mente de un individuo, del ciudadano de a pie. Además, es una cuestión de conciencia. Si yo estoy en contra de la globalización de la economía, de la corrupción y de la hipocresía, lo digo y lo escribo. Justamente las causas en las que creo y que son derrotadas son las que me impulsan, porque gracias a que las defiendo puedo dormir tranquilo. No me siento derrotado en cuanto a mis creencias ideológicas y voy a seguir luchando por ellas (*Benedetti el escribidor*).

de Benedetti (118). Volviendo al esquema de las etapas que propone Ruffinelli, en su opinión *Gracias por el fuego* también estaría inscrita en la fase pesimista. Sin embargo, como con *La tregua*, la crítica y denuncia del escritor pueden interpretarse como puentes al optimismo. A pesar del suicidio del protagonista, quizá, en *Gracias*, la fe en el cambio resida en la obra como un todo y en su capacidad de crear conciencia sin dejar de ser arte.

La evolución temática acompaña al trabajo formal y en su experimentación Benedetti le encuentra lugar a la poesía como más que un género incorporado. Su cuarta novela, *El cumpleaños de Juan Ángel*, la escribe totalmente en verso y así combina la lírica con una de sus mayores preocupaciones de la época: el acontecer político de la nación. El texto se publicó primero en México, en 1971, y tiempo después en Uruguay.

La historia se desarrolla a través de un largo poema que cuenta la vida de Osvaldo Puente desde la primera persona, en una jornada, de la mañana a la noche. Él crece y madura de estrofa en estrofa: inicia a los ocho años y termina con treinta y cinco; comienza como niño y finaliza como guerrillero bajo el seudónimo de Juan Ángel. La saga termina cuando, rodeados por el ejército de la dictadura, él y sus compañeros tratan de escapar por las alcantarillas, quedando abierto el final que les espera a ellos y a Marcos,³⁴ el líder del grupo, quien queda al final para entrar a la ruta de escape aunque el lector ya no lo ve hacerlo.

Benedetti le contó a Ruffinelli que escribir la novela en verso y hacer que su personaje madurara tan rápido, respondió a querer expresar el movimiento vertiginoso que sentía que estaba viviendo Uruguay, y añadió que:

³⁴ Anécdota conocida es que el líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el Subcomandante Marcos, tomó su nombre de batalla precisamente de este personaje de Benedetti. Paoletti, piensa que aquellos “ojalá vivas Marcos” con los que se despiden los guerrilleros al escapar por las cloacas, se cumplió en la vida real en la existencia del Subcomandante y su lucha en Chiapas (172).

Justamente por ser un proceso tan acelerado, me parecía que originaba situaciones . . . muy extraordinarias, que herían o maduraban la sensibilidad de la gente. Y tal vez sea por eso que tiene ese ramal hacia lo poético y hacia lo fantástico. Precisamente para cumplir ese tránsito sin causarle violencia al lector y al texto mismo, es que lo hice en verso. Significaba encontrar un instrumento, un vehículo, por medio del cual lo extraordinario pudiera volverse normal. (Palabras 164)

El efecto se logra. *El cumpleaños* permite al lector seguir la trayectoria del personaje, además de asimilar y disfrutar la historia, en su dimensión artística y política, en un pacto tácito con la estructura y propuesta de la obra.

Luis Paredes opina que no es la intención del autor “adoctrinar con su ideología al pueblo y menos al intelectual dictándoles un camino a seguir, sino que su expresión artística es entregada como una especie de autoconfesión producida por su experiencia particular y efectivamente ligada a una dosis de ficción en sus novelas” (15). Benedetti, que se supo mover perfectamente en todos los géneros literarios, sabía qué le podía exigir a cada uno y qué esperaba el público, de ahí que el elemento artístico sea el que impere en su ficción, incluso con relación al tema político.

La segunda etapa de la creación benedittiana, de acuerdo con Ruffinelli, inicia con *El cumpleaños*, obra con una obvia preocupación política. Lo curioso es que esta fase no tiene una continuidad temporal cercana en sus novelas, habrían de pasar once años antes de que Benedetti volviera a escribir otra obra de este género. El amplio compás de espera abarcó la dictadura y gran parte de su exilio. Su quinta novela, *Primavera con una esquina rota*, fue publicada cuando él todavía estaba en España, pero ya Uruguay estaba

en el camino a su libertad. El siguiente apartado de este capítulo se desarrollará más ampliamente algunos detalles de la forma y el contenido de la obra; se prefiere tener primero una idea más completa de todas las novelas antes de enfocarse en *Primavera*.

La sexta novela de Benedetti es *La borra del café*, de 1992. Volpe opina que esta obra y posteriormente *Andamios*, despliegan los conceptos de “reconstrucción, recomienzo o reparo” (22) relacionados con la necesidad de recuperar lo perdido gracias a la memoria. Mientras que *Primavera* es “la novela del exilio” y del insilio, las dos que le siguen son “las novelas del desexilio”, es decir, del regreso. En estos textos, la escritura sirve para recobrar el pasado y para reflexionar sobre situaciones fundamentales de la vida.

La borra del café es una novela de desexilio en el sentido de que su autor la escribió cuando volvió a Uruguay poniendo fin a su destierro. El tema como tal no está en la historia. La narración cuenta la vida del protagonista, en primera persona. La trama comienza desde que Claudio es un niño hasta que se convierte en adulto. El narrador va marcando las diferentes etapas de su vida que le dejaron una huella profunda: los cambios constantes de casa, la muerte de su madre, su primer amor.

Hay muchos elementos autobiográficos en la historia, sin embargo, se insertan como parte de la ficción. Que no se está ante una autobiografía lo prueba la teoría de Philippe Lejeune sobre el “Pacto autobiográfico”. De acuerdo a esta propuesta, una de las exigencias fundamentales para empezar a considerar si un texto es una autobiografía es que haya correspondencia entre los nombres del autor, el narrador y el protagonista (14). En *La borra*, el narrador protagonista no es ni se llama Mario Benedetti, sino Claudio. Con esto en consideración y para los efectos de este trabajo, no es necesario

más para acordar que el texto no es una autobiografía. Además, la misma lectura de la novela evidencia que, en efecto, entre Claudio y Benedetti hay mucho en común, pero la vida del primero no es una copia de la vida del segundo, la cual es verificable en las biografías que se han escrito sobre el autor y en las múltiples entrevistas que hizo.³⁵

Volpe explica la alta dosis de este discurso biográfico como una “tentativa de preservar la memoria en la escritura para resguardar el pasado de la acción destructiva del tiempo” (129). El detalle humano es que pareciera que el escritor necesitó la cercanía de los espacios que iba a narrar para poder hacerlo. Preservó los recuerdos en su mente en la época que estuvo fuera del país, pero sólo los hizo palabra a su vuelta. Es posible que el optimismo que despliega la obra sea reflejo del optimismo de Benedetti al poner en la escritura sus recuerdos y conseguir la “liberación y [la] perdurabilidad” que sólo se obtienen al escribir, de acuerdo a María Zambrano (42). Lo cierto es que, como ninguna otra novela, *La borra del café* muestra a un protagonista crítico, pero feliz de vivir a pesar de todos los reveses de la vida.

Esta novela contiene algunas de las características formales benedittianas más socorridas: el uso de más de un narrador y la incorporación de géneros. El grueso de la historia se narra en la voz del protagonista, pero también aparecen algunos apartados con otra voz en primera persona, la del padre. Estos apartados constituyen un género incorporado ya que son notas del diario que ese personaje lleva. Como siempre, los personajes son simples, con preocupaciones comunes a cualquier ser humano.

³⁵ La propuesta de Lejeune se encuentra en su libro *On Autobiography* (1989), bajo una sección titulada “The Autobiographical Pact”. La definición de autobiografía de Lejeune es la siguiente: “*Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality*” (4). Sobre el pacto autobiográfico escribe: [It] is the affirmation in the text of this identity [entre autor, narrador y protagonista], referring back in the final analysis to the name of the author in the cover” (14). Aunque el tema es mucho más complejo, estas dos ideas ayudan afirmar lo dicho arriba en el texto.

Lo innovador en el estilo de este texto es un juego que el autor no había puesto en práctica antes en sus novelas y que no lo volverá a hacer: la introducción del elemento mágico y/o misterioso en la vida del protagonista. A través del texto, Claudio se enfrenta a la aparición recurrente de los números 3 y 10 y de un personaje llamado Rita. Los números, en combinaciones diferentes, son horas en que le ocurren cosas importantes o le traen buena suerte. Rita aparece y desaparece en la vida de Claudio: llega, lo enamora, lo perturba, pero nunca se queda. Su halo de misterio jamás se resuelve.

La relación del ser humano con la magia y el misterio es antiquísima. El doctor Koning, en su *Diccionario de ocultismo* afirma que la vida espiritual del hombre común estará siempre llena de misterios que querrá desentrañar y que ese hombre no será fácilmente ajeno al influjo de dichos misterios (5). Con esta novela Benedetti no está abandonando a su lector de siempre sino que lo está interpelando desde otro ángulo. Eva Valcárcel así lo afirma: “Al encontrarse por primera vez frente al conjunto textual de *La borra del café*, el lector se reconoce y se siente inclinado a celebrar la sencillez original” (516), además se deja atraer por el influjo de ese ingrediente especial de magia y enigma.

Para terminar el recorrido, el turno es de *Andamios*, de 1996, una novela creada mucho después del regreso de Benedetti, pero todavía como un texto de desexilio, por su contenido. Esta obra fue la última de este género en la producción de Benedetti, trece años antes de su muerte. Aquí, el escritor regala por primera vez al público un introito para “explicarle” que la novela, es sobre todo “un sistema o colección de andamios” (13) sobre los que se soporta la historia. Benedetti le advierte al lector que la obra trata sobre un desexiliado que regresa a Montevideo tras varios años de ausencia, pero aclara que aunque él mismo sea un desexiliado, no se trata de una biografía (13).

Andamios no es una autobiografía, pero el discurso autobiográfico es innegable. La *reconstrucción, el recomienzo o reparo* de la memoria, que Volpe también identifica en esta obra (22), se combinan artísticamente con la ficción, permitiendo la lectura de una novela y no de una autobiografía, exactamente como ocurre con *La borra del café*.

El término desexilio fue acuñado por Benedetti cuando el escritor se encontró con que existían las palabras “exilio” para designar el fenómeno de dejar el país e “insilio” para el de quedarse preso o censurado, pero que no había un término para la vuelta. En *El desexilio y otras conjeturas*, justifica el neologismo al expresar que “cuando el diccionario niega la palabra que necesitamos, sencillamente hay que inventarla” (9). El vocablo adquiere pronto carta de naturalización y *Andamios* lo reafirma.

El tema del desexilio se suma a la fidelidad del autor a sus principios ideológicos y artísticos. Corina S. Mathieu nota que la novela exhibe varios rasgos de la producción anterior de Benedetti, la cual incluye una temática con la cual el lector puede conectarse, el uso de varios narradores y de géneros incorporados. A esto hay que añadir la presencia de un lenguaje directo impregnado de coloquialismos y rasgos del humor rioplatense.

Mathieu destaca el compromiso del autor con su época: “Mario Benedetti, que en 1960 sacudió la complacencia de sus compatriotas con la publicación de *El país de la cola de paja*, exhibe el poder de discernimiento que lo caracterizó desde su inicio” (558). Discernimiento y compromiso de un autor que pensaba que, al igual que un enamorado escribe poemas de amor, un escritor comprometido escribe sobre el acontecer político al que está ligado como ciudadano y como ser humano (Campanella, “A ras” 29).

Si el compromiso de Benedetti fue obvio antes de la dictadura y se mantuvo aun bajo las consecuencias que esto le acarreó con los militares, no es sorpresa que al regreso

a su patria siguiera la misma línea y su escritura diera fe de ello. Jesús Peris Llorca opina que: “la literatura [puede ser] explícitamente comprometida y concebida como tal, como puede no serlo, pero serlo no resulta de ningún modo extraño a su condición. No le introduce nada ajeno ni irreductible a ella. . . . De hecho, un determinado discurso ideológico siempre va a atravesarla” (66). Ese discurso, bajo el ala de la literatura, básicamente enriquecerá cualquier texto.

Como puede observarse a través de este recorrido por las novelas de Benedetti, el quehacer del autor en esta rama de la narrativa siempre se caracterizó por “la capacidad de profundizar en los grandes y en los pequeños temas que interesan y comprometen a todo un país y, además, [logró] hacerlo de forma tan clara que su lectura es inteligible y placentera para todos: desde el intelectual sofisticado hasta los semianalfabetos asimilan, disfrutan y discuten sus obras” (Nogareda 16). El autor supo cómo dirigirse no sólo al montevideano, sino al latinoamericano medio que entiende de qué se le habla y puede reconocerse en los personajes y sus problemáticas cotidianas, familiares, sociales y políticas.

A propósito del buen recibimiento de *Poemas de la oficina* (1986), Hugo Alfaro señalaba: “Fue un impacto para Montevideo, nada acostumbrado a esa poesía accesible y convencional, y no obstante rigurosa . . . la tendera de Caubarrère y el estudiante de academia se sintieron incluidos en el texto, no como siempre excluidos” (28). Las mismas palabras pueden aplicarse a la obra en general y por supuesto, a la novelística. La sensibilidad y accesibilidad de Benedetti, la apertura y sentido de inclusión de sus textos en cualquier género, hacen de él un autor bastante leído.

1.2.1 *Primavera en la obra de Benedetti*

En *El cumpleaños*, hacia el final, el protagonista se ha convertido en un guerrillero perseguido por el gobierno. Sitiados él y su grupo, tratan de huir para salvar la vida y seguir la lucha. La vía de escape es una cloaca desde cuya entrada su líder los va despidiendo hasta que llegue su turno, al final. “Ojalá vivas Marcos” (160-66), es la frase solidaria del adiós de cada compañero. En 1971, año de la publicación de la novela, pero después de ella, 110 presos uruguayos se fugaron del Penal de Punta Carretas, Uruguay, por un túnel. La coincidencia entre realidad y ficción asombró a muchos.

La dictadura, iniciada en 1973, no quería más coincidencias ni eventos que implicaran éxitos de la subversión, así que procuró exterminar “el foco de infección” que enfermaba la sociedad y contra el cual venía combatiendo desde años atrás. La izquierda, los Tupamaros, cualquier opositor y cualquiera con relación cercana a los opositores debía ser aniquilado. Así, Uruguay pasa a ser “El país de la cárcel, la tortura y la muerte” (Martínez, *Tiempos* 45).

El destino de los personajes de Benedetti en *El cumpleaños* pudiera ser el de muchos de los guerrilleros y presos que escaparon de Punta Carretas: fueron detenidos nuevamente en diferentes operativos y sometidos a la barbarie del trato militar. Entre los peor maltratados estuvieron los rehenes de la dictadura, así llamados y reconocidos oficialmente por la Junta Militar. Ellos eran nueve presos de afiliación tupamara que habían participado en la fuga y que padecieron las más terribles vejaciones y torturas como castigo a su osadía hasta el fin del periodo dictatorial.³⁶

³⁶ Eleuterio Fernández Huidobro, Raúl Séndic, Adolfo Wasem, Jorge Manera, Julio Marenales, Jorge Zabalza, Mauricio Rosencof, José Mujica y Henry Engler fueron los rehenes de la dictadura: “Durante once años estuvieron aislados y en permanente rotación por cuarteles del interior; en algunos casos fueron trasladados 45 veces. Siempre reclusos en celdas individuales y, en algunos cuarteles, sin luz

A pesar de la experiencia de escribir sobre el tema de la represión, no es sino hasta que los militares se preparan para dejar el poder que Benedetti escribe otra obra de este tipo. Después de tantos años sin contemplar la escritura de una novela, sorprende que sea lo primero que comienza a narrar, movido por la felicidad de la derrota de la dictadura en el referéndum. Es muy posible que Campanella tenga razón y la escritura de las experiencias y emociones del autor uruguayo como “empresa de largo aliento” (“A ras” 241) necesitara un espacio como el del texto novelístico para explayarse.

Primavera es el lugar donde las vivencias personales de Benedetti en el exilio encuentran sitio para expresarse. Al mismo tiempo es el espacio que los personajes de ficción ocupan para decir la historia de una familia, como muchas durante la dictadura, víctima de una represión cuya onda expansiva le causó heridas profundas. El insilio en la cárcel, la tortura y el exilio fueron algunas de las consecuencias funestas de la ocupación militar. Otra resultante fatal fue el rompimiento del núcleo familiar cuando la distancia, la ausencia y la necesidad de una relación cercana hicieron su efecto. La liberación del prisionero y la posibilidad de retornar a la familia para reconstruir sus lazos, llega tarde.

En *El cumpleaños*, la realidad imitó la ficción; en *Primavera*, la ficción hace suya la realidad referente de donde se alimentan los personajes de Santiago y su familia. Pero además, la realidad entra al libro con su propia personalidad en el testimonio íntimo del autor desterrado. Los recursos formales y estilísticos de la obra, así como las propuestas temáticas y su desarrollo, presentan una expresión particular que vale la pena comentar.

Como ya se mencionó en la introducción, la novela está dividida en capítulos autobiográficos y capítulos de ficción que no se interrelacionan aunque compartan las

ni baño” (Martínez, *Tiempos* 26). Al principio había también nueve mujeres rehenes, pero ellas pronto fueron devueltas permanentemente en los penales para las presas políticas.

páginas del libro.³⁷ Esta estructura no es muy común en la literatura latinoamericana actual. Hoy por hoy se habla de autobiografías, biografías noveladas y novelas autobiográficas, pero no es fácil hallar una obra dentro de cuyas páginas aparezcan, sin previo anuncio ni mayor explicación, secciones que se evidencien como autobiográficas y que se conecten con la historia ficticia únicamente por la codificación de la crisis uruguaya expresada en el tema común del exilio. Benedetti mismo no volvió a repetir de la misma manera esta experimentación.

Como parte de esta singular estructura fragmentada, la novela se vale de varios narradores para desarrollarse. La parte de corte realista se cuenta mediante dos narradores, uno en tercera persona y otro en primera. La parte ficcional se lleva a cabo con tres voces narrativas en primera persona y una en tercera, pero con dos focalizaciones distintas. De esta manera, *Primavera* es la novela de Benedetti que cuenta con más narradores para expresarse de toda su producción en este género.

La incorporación de géneros se da en las dos secciones. No destaca el uso de muchos géneros, ya que sólo aparecen el lírico, el epistolar y el autobiográfico. Sin embargo, lo que sí es subrayable es la manera de integrarlos a las necesidades de la narración. Benedetti, que nunca habría de escribir una autobiografía en el sentido tradicional, encuentra en este género el medio que para desarrollar estadios determinantes de su peregrinar y exponerlos como instantáneas del dolor propio y del ajeno en

³⁷ La afirmación del carácter autobiográfico de las entradas de *Primavera*, tituladas “Exilios”, parte más que todo del consenso entre críticos y estudiosos de su obra y su biografía, quienes así los han denominado y/o entendido. Benedetti mismo, en entrevistas y conversaciones que tuvo, habló de las historias personales que reproduce en *Primavera*. Entre los autores y textos que respaldan este tratamiento están “Mario Benedetti y la novela del exilio” (1994), de Sandra Souza; *El aguafiestas* (1995), de Mario Paoletti; “Mario Benedetti en la primavera rota de su exilio” (2003) de Natalia Navarro Albaladejo; *Geografías de exilio: Mario Benedetti* (2004), de Miriam L. Volpe y *Mario Benedetti, un mito discretísimo* (2009), de Hortencia Campanella.

Primavera.³⁸ Y dentro de este género inserta otro: uno de los capítulos es un poema que debe, por sí solo, expresar todo un cúmulo de emociones. Luego, las cartas de Santiago a su familia son la única forma que tiene de mantener el contacto y conservar el ánimo; a su vez son la manera más directa para que el lector se relacione con el personaje. Así, los géneros incorporados no son la novedad en el texto, pero sí lo es su valor en él.

Las problemáticas humanas de siempre, la familia, el amor y la amistad, entre otros, se dan en *Primavera* dentro de un contexto político determinante: la dictadura. Por ello, su carácter es más conflictivo aquí. La dimensión de las acciones, que en un contexto “normal” se tomarían como simples reveses de la vida, en el tiempo de la represión se agigantan; las sensibilidades se agudizan y los sentimientos se hieren más fácilmente. Todos los episodios autobiográficos del exilio de Benedetti denotan el profundo drama humano del que vive lejos de su suelo. Los capítulos novelados, por su parte, hacen evidente que, si situaciones como el fracaso de un matrimonio y la infidelidad son de por sí experiencias dolorosas, lo son más si se dan como resultado de la separación por cuestiones políticas y si quien toma la iniciativa, ha de lidiar con la responsabilidad del fin de la relación, la culpa y los remordimientos.

Primavera surge en un momento especial de la vida de Benedetti. Gracias a todos los elementos estructurales, a su estilo y a su contenido, se evidencia como un texto de aportes nuevos a la literatura de su propio autor y como una obra original en la de América Latina. El impulso creador del escritor conjuga la tradición de un estilo con la fuerza de la temática que trabaja, resultando en este texto particularmente conmovedor y bien escrito.

³⁸ El texto de Benedetti titulado *Biografía para encontrarme* (2009) es un volumen de poemas. El discurso autobiográfico aparece, pero, en estricto sentido, no es ni una biografía ni una autobiografía.

De acuerdo a Ruffinelli, *Primavera* se ubica en la segunda etapa de la escritura de Benedetti: *optimista, politizada, en búsqueda de horizontes más amplios que los del 'paisito'* (“Mi generación” 26). La visión politizada resulta obvia en la novela, pero el sentimiento de optimismo es agri dulce o simplemente vago porque los personajes, marcados por la prisión y el exilio, no volverán a ser los mismos, aun cuando la epidemia que la dictadura emula termine y ellos traten de recuperar los años perdidos.

Los personajes de *Primavera* nacen cargando ya el sino de la pérdida. El desarrollo de su existencia y de las experiencias que los conforman los encamina a un desenlace de sabor agri dulce. En los capítulos autobiográficos, el exiliado (Benedetti) termina con la esperanza de la vuelta, pero aún lejos de su país. *Primavera* no consigna ningún capítulo del regreso del autor a su patria. En el fin de la parte novelada, el protagonista sale de prisión, mas no puede quedarse en su país ni traer de vuelta a su gente. A eso, hay que sumarle el fin próximo de su matrimonio. Desde esta perspectiva, el abandono de la patria y lo imposible de la unión familiar no son opciones felices, aun valorando el que haya sobrevivido la cárcel y el haber obtenido la libertad.

Si bien Ruffinelli afirma que en la segunda etapa de la escritura de Benedetti hay una apertura a otros horizontes fuera de Uruguay (“Mi generación” 26), dado el momento histórico que viven, tanto para Benedetti como para sus personajes “el paisito” es el horizonte que más se anhela, aun cuando sea imposible recuperarlo. En la indefinición del futuro que les aguarda al autor y a sus personajes, *Primavera* se apega a la incógnita que enfrentaba tanto uruguayo en 1982 sobre sus posibilidades y oportunidades de volver o no volver a su terruño. Luego del disloque causado por la instauración de la dictadura, el fin del régimen militar no arreglaba todo lo que había descompuesto.

Cada novela de Benedetti tiene un lugar en su historia narrativa, pero *Primavera* ocupa un sitio distintivo por sus temas fundamentales: el exilio y el preso político, y por su estructura original y simbólica. Estas características también le asignan un espacio en la literatura de América Latina en varias de sus vertientes, algunas de las cuales se observan enseguida.

1.3 *Primavera* en la literatura latinoamericana

Primavera se publicó a la par de otras obras testimoniales uruguayas y de otros países bajo dictadura. Estas obras querían expresar la experiencia de las víctimas de los gobiernos represores. Como muchos de estos textos que logran transmitir el drama padecido, la novela de Benedetti se inserta primero en la “literatura uruguaya del exilio”, explicada por Souza como aquella que “aborda principalmente el tema de la diáspora y su costo social, haciendo uso de formas narrativas específicas que definen con mayor autenticidad la experiencia vivida” (5). Pero también, la obra es parte de la literatura testimonial, que considera, además del destierro, el tema del preso político.

Hay que advertir que la literatura testimonial latinoamericana es tratada aquí de acuerdo a como la entiende y explica Nora Strejilevich en *El arte de no olvidar* (2006).³⁹ La autora afirma que la escritura testimonial es una que necesita libertad para dejar que los recuerdos se expresen como quieran, aun cuando no se atengan con precisión a la realidad. Agrega que el testimonio es el medio para nombrar y asumir la pérdida y la

³⁹ Strejilevich fue una víctima directa de la dictadura argentina. Ella y un hermano suyo fueron secuestrados por los militares, en operaciones distintas. A él lo mataron, ella sobrevivió. Su madre murió cuando ella estaba encerrada y a su salida Strejilevich tuvo que soportar el suicidio de su padre. La historia la cuenta en su libro *Una sola muerte numerosa* (1997).

derrota, para resistir social y culturalmente. Afirma que el testimonio es un deber para la recuperación ética de la comunidad (11-17).

Primo Levi, judío sefardí sobreviviente de Auschwitz, opina que el testimonio no es solamente un medio de información y conocimiento basado en hechos, que su papel es documentar aspectos de la mente desarrollados en circunstancias especiales (A través de Strejilevich 13). Ahora bien, la mente, “en circunstancias especiales”, no necesariamente tiene que responder como lo hace en situaciones comunes, pero ello no invalida las experiencias recuperadas ni les quita su valor testimonial. Foster, por su parte, afirma: “El testimonio que no transmita la dimensión íntima, subjetiva y real del horror no debe llamarse testimonio sino deposición” (A través de Strejilevich 13). Estas definiciones apoyan la idea de que la verdad del testimonio es la verdad del que testimonia y su manera de ver, de sentir y recordar los eventos que le sucedieron.

El apego a la verdad, a las cronologías, a la precisión de datos, fechas y nombres, incluso a la expresión en un género histórico, no es una exigencia inamovible del testimonio o no debería serlo en estricto sentido: “Para que [los recuerdos] . . . puedan manifestar su verdad hay que darle su lugar a memorias que irrumpen en desorden, con discontinuidades, blancos y silencios. Las imágenes pueden ser de olores y de sonidos, las escenas pueden aparecer y desaparecer como en un sueño, las conexiones con la vida cotidiana pueden faltar” (Strejilevich 14).

En el marco de las opiniones y definiciones anteriores, *Primavera* se acomoda perfectamente en esta literatura que pone el dedo sobre la llaga al tratar el tema de la dictadura y sus consecuencias. El texto acercó al autor a la comunidad mediante su escritura sensible y la comunidad pudo acercarse al autor al verse expresada en ella, tanto

en la enunciación de las experiencias personales como en la recreación de la historia novelada. Recuerdos personales más intuición y empatía se desbordan de forma fragmentada *para transmitir la dimensión íntima, subjetiva y real del horror del exilio y la prisión política.*

Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, presos reales de la dictadura uruguaya y dos de sus rehenes, legitiman al personaje de Santiago al incluir en el tomo III de *Memorias del calabozo* una carta-artículo de Benedetti sobre la situación de los rehenes uruguayos. Desde el exilio, cuando los prisioneros aún no habían salido y relatado su historia, Benedetti ya la estaba denunciando y condenando.⁴⁰ La precisión al detallar la situación de los prisioneros denotaba la solidaridad y sensibilidad del autor exiliado ante la situación de sus compatriotas. El gesto fue agradecido por Rosencof y Fernández Huidobro cuando salieron de la cárcel y publicaron la carta en sus *Memorias*.

Otro preso político, militante del MLN-Tupamaros, fue David Cámpora, quien estuvo prisionero varios años en el Penal de Libertad. Su historia se narra en *Las manos en el fuego* (1986) de Ernesto González Bermejo. El Santiago de *Primavera* y el David de *Las manos* tienen una historia con más rasgos en común además de su calidad de presos políticos en Libertad. Son similares en su actitud, en sus comentarios y en su percepción de las cosas. Además, presentan situaciones familiares similares como el exilio y el romance de la esposa con otro hombre. Una diferencia significativa es que Cámpora recupera a su familia y Santiago no tiene esa suerte.

Cuando la obra de Benedetti se escribió aún no se conocía la de González Bermejo, por ello es importante destacar la empatía que *Primavera* denota hacia los

⁴⁰ El artículo se publicó originalmente en el diario español *El País* (1983), a diez años del encierro de Rosencof y Fernández Huidobro. El contenido se desarrollará en el capítulo 3 de esta disertación.

presos políticos, lo que acentúa su valor testimonial, incluso en la parte novelada. Strejilevich dice sobre *Las manos*: “El tiempo en la cárcel parece que no pasara –la narración se interrumpe a menudo con escenas de la rutina carcelaria. Al discurso autoritario que busca homogeneizar y limitar toda posibilidad de expresión, los presos le oponen su creatividad” (106). Al leer las cartas de Santiago y su relato de cómo vive la cárcel, lo dicho sobre Cámpora funciona perfectamente para él.

Primavera, es una novela del exilio y es una novela testimonial⁴¹ en el marco de la literatura de América Latina producida a raíz de las dictaduras de la década de 1970. Sin embargo, la obra también se inserta en otras clasificaciones que ayudan a entender mejor otros rasgos del texto. Una de estas clasificaciones es la literatura de plaga. Esta literatura toma la metáfora de la plaga para codificar una determinada crisis social como por ejemplo la crisis de la dictadura que *Primavera* desarrolla. Cuando los textos de plaga se analizan bajo el lente de los componentes que conforman la propuesta, el resultado es una nueva visión crítica de la historia narrada. El análisis de *Primavera* como novela de plaga se elabora en el capítulo 2 de esta investigación.

Junto a las anteriores, hay dos clasificaciones más generales en las que cabe *Primavera* y que vale la pena mencionar por su relación con la estructura de la novela. La primera clasificación la desarrolla el crítico chileno Cedomil Goic, quien distingue entre novela moderna y novela contemporánea. La novela moderna se define como un texto tradicional, sin mucha complejidad estructural, la novela contemporánea es más

⁴¹ La literatura testimonial de América Latina, pensando sólo en las dictaduras iniciadas o activas en la década de 1970 a 1985, es muy amplia. Algunas propuestas la categorizan de acuerdo a su tendencia, estilo, etc., Algunos títulos a continuación: *Tejas verdes* (1978) de Hernán Zavala (Chile), *Días y noches de amor y de guerra* (1978) de Eduardo Galeano (Uruguay), *El color que el infierno me escondiera* (1980) de Carlos Martínez Moreno (Uruguay), *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso (Chile), *Preso sin nombre, celda sin número* (1982) de Jacobo Timerman (Argentina), *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi (Uruguay), *Amaral, crónica de una vida* (1987) de Álvaro Barros-Lémez y *Recuerdo de la muerte* (1988) de Miguel Bonasso (Argentina).

actual y presenta una estructura con un mayor grado de complejidad que ofrece fuertes retos a la lectura. La segunda clasificación la desarrolla el teórico ruso Mihail Bakhtin quien trabaja la novela monológica y la novela dialógica. Los textos monológicos responden a una tradición donde el texto es liderado por una sola voz que domina y conduce el universo narrado; los textos dialógicos rompen con la tradición al abrirse a propuestas más dinámicas que dialogizan los contenidos, como es el caso del uso diferentes voces narrativas.

La mención de estas clasificaciones, donde *Primavera* y Benedetti tienen un lugar, no es gratuita. En el desarrollo de los capítulos de análisis que suceden a éste, las clasificaciones tendrán su justificación. *Primavera* como obra de plaga se trabajará en el capítulo 2, como obra del exilio o testimonial en el capítulo 3 y como texto moderno, contemporáneo y dialógico en el capítulo 4. Una definición mayor de estas clasificaciones se llevará a cabo cuando corresponda en cada sección de esta disertación.

La columna vertebral de este trabajo de investigación es la representación del preso político en *Primavera*. Por lo anterior, se considera fundamental desarrollar en esta parte final de este capítulo de contexto la definición del término, su evolución, su situación en la era de los derechos humanos en América Latina y en el Cono Sur, con énfasis en Uruguay, país a donde pertenecen los personajes de la novela de Benedetti.

1.4 Definición de “preso político”

Conceptuar lo que es un preso político es materia de debate actualmente, incluso en el ámbito jurídico. Si se empieza la búsqueda de la definición por los recursos más populares, se tiene que, de acuerdo con la enciclopedia electrónica Wikipedia: “un preso

político o prisionero político es cualquier persona física al [sic] que se mantenga en la cárcel . . . porque sus ideas supongan un desafío o una amenaza para el sistema político establecido, sea éste de la naturaleza que sea”. Pero luego, a lo anterior se agrega que, ya que las opiniones o actitudes no son normalmente objeto de legislación “suele ser difícil determinar exactamente quiénes son prisioneros políticos a partir de los cargos que se les imputan” y que, como ya se indicó “La condición de preso político . . . suele ser objeto de disputas; muchos de los prisioneros considerados políticos por grupos activistas son calificados por los gobiernos a los que se oponen de ‘terroristas’ o ‘subversivos’”, lo que resulta conveniente ya que denominarlos de esta manera justifica el que se los encierre en la cárcel con las mínimas garantías que estén dispuestos a darles.

Rodolfo Antonio Soriano, en su monografía cibernética *El delito político*, está de acuerdo con la enunciación anterior y así la afirma en base a un estudio histórico y profundo del tema. En su trabajo, Soriano expresa que quienes estudian el delito político y por ende al convicto de esta categoría, encuentran que la naturaleza del delito político es extrajurídica y de ahí la dificultad de hallar una definición absoluta. Por lo anterior, los estudiosos prefieren tocar el tema desde un punto de vista histórico y no como reflexión científica, para tratar de pisar terreno más firme.

1.4.1 Evolución histórica del término “preso político”

Soriano narra cómo en la antigua Roma los delitos políticos se referían a decapitar, vender o quemar la estatua del emperador, entre otras formas de ir contra el César. Por ejemplo, Carlomagno daba la pena de muerte a los que se rebelaban contra los

intereses del Emperador o contra el cristianismo, tenía prohibido adorar a otro Dios que no fuera el cristiano y comer carne en los días de vigilia (*El delito político*).

Para la Edad Media, la visión del delito político sostenía ideas similares. Soriano dice que equivalía “a una infracción con un contenido indefinido que [abarcaba] todo acto hostil en contra del Estado, ente político que para esta época se hallaba confundido con la persona del rey” o con la del Papa: “Bonifacio VIII, en su calidad de Jefe de Estado, dispuso la destrucción de la casa de los autores del delito de *lesae majestatis*, además de privarles del derecho de testar” (*El delito político*).

En la Inglaterra del siglo XVI las cosas cambiaron un poco. El prototipo del preso político es John Lilburne, condenado por el tribunal *Star Chamber*⁴² por distribuir libros escandalosos según las autoridades eclesiásticas. Lilburne salió de la prisión al abolirse este tribunal. No obstante este golpe de suerte, Lilburne pronto retó de nuevo a la autoridad con sus ideas de justicia. Independientemente de lo grave de sus ofensas, el castigo más severo que llegó a tener sólo fue la prisión. Por desgracia, esta característica prototípica de penas poco duras para un preso político no han existido o no siempre se ha mantenido, ni antes ni después de Lilburne (Neier 391-2).

En este devenir histórico, un hecho capital fue la Revolución Francesa. A pesar de que *libertad, fraternidad e igualdad* fueron las metas de la Revolución, ésta produjo el mayor número de presos políticos confinados a La Bastilla o a cualquier otra prisión en la Francia prerrevolucionaria (Neier 393). Las nuevas concepciones sobre el Estado y el

⁴² La Star Chamber era un “ancient meeting place of the king of England’s councilors in the palace of Westminster in London, so called because of stars painted on the ceiling (1515–29). The Court of Star Chamber became a political weapon, bringing actions against opponents to the decrees and edicts of Henry VIII. . . . Although its sentences included a wide variety of corporal punishments, including whipping, pillorying, and branding, those convicted were never sentenced to death. . . . It was abolished by the Long Parliament in 1641.” (<http://www.wordiq.com>).

Derecho deberían haber producido cambios estructurales en el trato cruel a los presos, pero no fue así. Soriano registra que se legislaba con fórmulas que evitaban que el proceso revolucionario se detuviera por sutilezas de índole jurídico. A los oponentes se les despojó de sus derechos. Los procesos para sancionar delitos políticos se volvieron discrecionales, los jueces no tenían otro límite que su conciencia (*El delito político*). Y, ya que la conciencia no es del todo objetiva, los presos podían esperar cualquier cosa.

Las mismas palabras pueden seguirse aplicando en los siguientes siglos y son perfectamente adecuadas a la dictadura uruguaya, en la que se desenvuelven las acciones de *Primavera*, la novela de Benedetti aquí estudiada. Así pues, en el siglo XIX, la prisión política no cesó de ejercerse. De acuerdo a Neier, es un tanto difícil determinar el número de presos políticos por disidencias pacíficas, sobre todo porque los esfuerzos por documentar este fenómeno son relativamente recientes (394). Por la misma razón, tampoco es fácil tener una idea clara de quiénes eran encarcelados bajo este título y qué tipo de castigos recibían.

Neier señala que algunos de los hechos que más provocaron la cárcel política fueron la expansión de las ideas socialistas, sindicalistas, comunistas y anarquistas que inducían a que las monarquías europeas tomaran presos a todos aquellos que parecieran ser un problema para ellas, aun cuando su delito se concretara a simples manifestaciones pacíficas. Del mismo modo, los poderes europeos que querían afianzar su colonización en Asia, África y el Medio Oriente, usaron este tipo de prisión para detener a quienes podían atentar contra su avance (396). Al parecer, fuera de eventos como estos, no había causas mayores para enjuiciar a más personas y engrosar las estadísticas de esta época.

En el siglo XX los eventos políticos y bélicos de gran envergadura, como la Primera y Segunda Guerra Mundial y la guerra de Vietnam, entre otros, dieron paso a una nueva era en la historia de la prisión política por la cantidad de presos y lo extremo de muchas de sus condenas.

De acuerdo al historiador Zechariah Chafee, Jr. para la primera mitad del siglo XX, en Estados Unidos “Over nineteen hundred prosecutions and other judicial proceedings during the war, involv[ed] speeches, newspaper articles, pamphlets and, books” (a través de Neier 398). En medio de la efervescencia del momento, bastaba poco para ser considerado traidor a la patria y ser condenado a cadenas extremas. Este fue el caso de Eugene Victor Debs, líder y candidato presidencial del partido comunista. Cuando le habló al pueblo diciéndole: “You need to know that you are fit for something better than slavery and cannon fodder” fue condenado a diez años de prisión por todos los miembros de la Suprema Corte de Justicia. Debs fue liberado en 1921 bajo la presidencia de Warren G. Harding (A través de Neier 398).

En Gran Bretaña, también por discurrir contra la guerra, un preso político famoso fue el filósofo Bertrand Russel. Su condena fue de seis meses, pero él cuenta que tuvo un mejor trato por sus conexiones con gente de clase alta: “By the intervention of Arthur Balfour [the foreign secretary], I was placed in the first division, so that while in prison I was able to read and write as much as I liked. . . . For anybody not in the first division . . . prison is a severe and terrible punishment” (A través de Neier 400). Para su fortuna, Russel pasó con cierto “agrado” su condena. Un ejemplo más de esta época se remonta a la India donde un preso político destacado fue Mohandas K. Gandhi, prisionero por defender las libertades civiles frente al gobierno británico después de la Primera Guerra

Mundial. No una sino varias veces este personaje pisó la cárcel por sus opiniones o manifestaciones pacíficas en contra del sistema colonizador de Gran Bretaña.

El escenario fue similar en la Segunda Guerra Mundial para las naciones envueltas en el conflicto. Luego de la guerra, según Neier, países como Estados Unidos no experimentaron cantidades masivas de detenidos de índole política, salvo en momentos excepcionales.⁴³ No sucedió igual con otras naciones que vieron en la prisión política una manera de contener a los enemigos de sus sistemas de gobierno, a quienes amenazarán con romper esquemas establecidos y buscarán cambios por la vía que fuera.

Un caso singular es el de China en la década de 1960. Aquí el término *prisionero* se vuelve impreciso. Más que meter en cárceles a los acusados, se les mandaba a sitios donde tenían que hacer tareas como sembrar arroz, hacer ladrillos o criar cerdos (Neier 412). En lo que respecta al trato recibido, éste podía ser muy cruel. Neier cita al periodista Liu Binyan, detenido durante la llamada Revolución Cultural y obligado a estar de pie frente a la imagen de Mao cada mañana y cada noche para mostrar contrición por sus pecados, debía citar pensamientos de Mao y si lo hacía mal era castigado. En otra prisión, Binyan cita entre los castigos gritos, insultos, golpes y pisadas en los pies (412).

Rusia fue el país líder en cuanto a prisioneros políticos en el siglo XX. El historiador Conquest, da una figura de hasta doce millones de presos políticos en un momento dado. Sobre los castigos, los testimonios indican que eran muy duros. Muchos prisioneros murieron ejecutados y otros por hambre, frío y enfermedades mal tratadas (405). Las condenas no habían incluido la ejecución como regla, pero algunos países, como éste, la practicaron.

⁴³ En mayo de 1971, en Washington, doce mil personas fueron arrestadas por manifestarse contra la guerra y llevadas a un estadio al no haber un lugar para retenerlos. Su estancia como presos fue corta.

En Alemania, el exterminio judío es bien conocido y documentado. Sin embargo Neier proporciona algunos datos que vale la pena anotar sobre la prisión política. Los campos de concentración no sólo albergaban a judíos sino a otros individuos de afiliación política contra el gobierno establecido. En ellos se confinaba “all sorts of people whom the Nazis considered their enemies, including members of rival Nazi factions” (407).⁴⁴ Esos lugares fueron centros de muerte para millones de judíos, pero no tenían mejor suerte los otros presos que, deportados primero, fueron exterminados luego.

A la sombra de la falta de legislación internacional sobre los derechos humanos, cautiverios como los de China y Alemania se dieron. Pero también, a raíz de eventos como éstos, nació la era de los derechos humanos luego de la Segunda Guerra Mundial, para tratar de evitar que se cometieran más crímenes atroces contra presos políticos.

1.4.2 América Latina y la prisión política en la época de los derechos humanos

No obstante la buena voluntad de los tratados y las declaraciones de derechos humanos, los cambios fueron paulatinos en todo el mundo y en algunos lugares jamás se concretaron en una abolición absoluta de la prisión política. En América Latina varios países aplicaron la prisión política extrema cuando no la desaparición de personas. Entre los países que destacan por su actividad en este campo están Cuba, Perú, El Salvador, Guatemala, Nicaragua, Uruguay, Chile y Argentina. En estas naciones, los presos políticos eran parte integral del sistema. Las potenciales víctimas eran todos los ciudadanos que se identificaran como militantes comunistas, que estuvieran afiliados a

⁴⁴ El historiador Raul Hilberg hace una lista de los grupos de presos bajo los nazis y entre los presos políticos estaban: comunistas, demócratas activistas, testigos de Jehová, clérigos que hacían discursos de oposición, gente que hablaba mal del régimen, entre otros (A través de Neier 407).

algún partido de izquierda y, en general que fueran parte de grupos contra el gobierno, por ejemplo los Montoneros en Argentina o los Tupamaros en Uruguay.

Como en los casos europeos y asiáticos mencionados, la vida dentro de los penales y la conducta de los militares con los prisioneros se conoce en gran parte gracias a la memoria de los sobrevivientes, quienes, a su liberación, dejaron constancia de lo ocurrido en libros, memorias, cuentos, ensayos, o en los testimonios para organizaciones como la Comisión Nacional Argentina para los Desaparecidos (CONADEP).

Neier llegó a pensar que la práctica de la prisión política casi había desaparecido para finales del siglo XX, en el mundo, esto como resultado de la inhabilidad de los gobiernos de silenciar la crítica desde el exterior. En su concepto, los presos políticos son un símbolo perfecto de la represión de un gobierno y su testimonio hace blanco fácil de la mirada internacional al gobierno represor (424). Sin embargo, la realidad es que la prisión política sigue vigente aunque pocos países reconocen tener presos políticos.⁴⁵

1.4.3 Notas finales sobre el concepto de “preso político”

De acuerdo a Soriano, algunas ideas generales que pueden ayudar a resumir la definición de delito y de preso político son las siguientes:

El delito político se sustenta en el hecho de que el sujeto activo, tiene una concepción nueva o por lo menos distinta del estado y del hacer político con relación al criterio de quienes ostentan el poder y para conseguir

⁴⁵ A trece años del texto de Neier, la coexistencia de la prisión política y otras formas de represión son parte de la realidad de muchas naciones. Varios países de América Latina no reconocen tener prisioneros políticos, sin embargo, la ciudadanía se queja de su existencia. En México por ejemplo, el gobierno niega la existencia de presos de este tipo, pero otras instancias la afirman: en un video de la página de internet <http://www.blip.tv/file/895871> se afirma que hay más de quinientos presos políticos no reconocidos.

materializar su ideal utiliza métodos que no son admitidos por quienes gobiernan. Jiménez de Asúa cree que el delincuente político, busca mejorar las formas políticas y las condiciones de vida de las mayorías, por lo tanto no es un ser peligroso para la sociedad. El delito político resulta una suerte de aspiración que la mayoría de la gente desea, pero que se trastoca. . . . Es la actitud de un espíritu superior que guiado por principios morales, políticos y sociales altruistas, trata de construir una sociedad nueva, rompiendo esquemas y estructuras, a costa de ser considerado un delincuente si fracasa en su propósito. (*El delito político*)

Precisamente por la ausencia de dolo, a pesar de las faltas que se hayan cometido en la consecución de sus ideales, el preso político pertenece a un grupo *privilegiado* que contemplan las constituciones de todos los países civilizados para hacer excepciones y autorizar el perdón –llámese amnistía o indulto– o para tenerlos bajo un régimen especial que contempla el derecho de asilo y no extradición (*El delito político*).

Si bien algunas definiciones enfatizan la ausencia de violencia en el delito, ésta no es una condición universalmente aceptada. Se habla también del preso político como cualquier persona confinada por una ofensa motivada políticamente, violenta o no. Amnistía Internacional ha entrado al debate sobre este asunto y diferencia entre “preso político” y “preso de conciencia”. Éste último es alguien apresado por sus ideales o asociaciones políticas, pero que no ha usado la violencia ni incitado a ella (Neier 392), razón por la cual el organismo se esfuerza por liberar a este preso. En lo que concierne al preso político, para Amnistía Internacional el término incluye a aquél que por sus ideales

sí ha recurrido a la violencia o incitado a ella. Su apoyo a este preso se limita a velar porque tenga un juicio justo y no sea víctima de la tortura (Neier 392).

Neier expone también la definición usual de preso político en Estados Unidos: “Someone who is incarcerated for his or her beliefs or for peaceful expression or association” (393). En palabras del escritor, esta definición es más abierta que la de Amnistía Internacional pues incluye a los presos a favor de la violencia, aún si no la han usado, pero al mismo tiempo es más cerrada que la definición aplicada en la mayor parte del mundo al excluir a los presos que han empleado la violencia o han incitado a ella.

La visión del preso político y/o preso de conciencia parecería positiva si se atuviese al concepto general apreciado en este panorama histórico. Sin embargo en la evolución del concepto ha habido cambios, retrocesos y modificaciones. Antes del siglo XVII las penas eran muy duras, luego los prisioneros fueron tratados con ciertas consideraciones, pero, por desgracia la historia moderna muestra una especie de vuelta atrás. La falta de violencia parece ser la excepción y no la regla en la prisión política.

La realidad particular de cada preso político en las circunstancias específicas de su país y su tiempo, arrojan escenarios poco idílicos. La tortura en todos sus niveles es la forma común del trato. De estos escenarios de terror tiene mucho que decir la historia de todas las dictaduras del Cono Sur en los 70's, entre ellas la historia uruguaya.

1.5 El preso político en el Uruguay de la última dictadura⁴⁶

Las investigaciones históricas arrojan que para finales de 1973 había “cerca de 6000 presos políticos en las cárceles uruguayas. . . . La cifra de Amnistía Internacional,

⁴⁶ Con el afán de esclarecer más el panorama uruguayo se tomarán ejemplos de otras dictaduras, particularmente la argentina y la chilena, por la convivencia de los regímenes totalitarios y por la semejanza de las acciones militares: arrestos, torturas, desapariciones, entre otras.

estaba más cerca de los 5000” (Myers 141). Tomando en cuenta que para esta fecha el periodo dictatorial apenas comenzaba, es posible imaginar a qué nivel llegó la represión en este país; cuántos presos y presas políticas entraron a los penales para recibir tratos bestiales mediante una disciplina absolutamente inhumana.⁴⁷

El 27 de junio de 1973, el presidente uruguayo, electo en comicios democráticos, Juan María Bordaberry (1971)⁴⁸ decretó la disolución de las cámaras del Parlamento y del Poder Ejecutivo y anunció la creación de un Consejo de Estado en su lugar (Caetano y Rilla 23). Además, “prohibió la difusión de información que acusara de dictatorial al gobierno y dio poder al ejército y a la policía para tomar cualquier medida que fuera necesaria para asegurar la normalidad de los servicios públicos” (Weinstein 97). Con estas acciones quedaba formalmente instaurada la dictadura civico–militar en Uruguay.

La milicia tomó muy en serio el permiso ilimitado que se le daba para actuar, es decir, la libertad incondicional para proceder a criterio en la búsqueda y exterminio de los grupos subversivos. A partir de la fecha dada, inició una cacería humana en pos de todo individuo que se asociara con cualquier ala de la izquierda política o que tuviera cualquier tipo de nexo con el MLN–Tupamaro. Desde entonces, el ejército procedió con total arbitrariedad creando uno de los regímenes más totalitarios del Cono Sur y del Continente Americano, según afirma Weinstein. Este crítico piensa que el golpe en

⁴⁷ El término “inhumano” se aplica comúnmente para expresar una forma de crueldad que no debería ejercer un ser humano, pero lo hace. Por ello, José Pablo Feinmann, en *La sangre derramada*, reflexiona diciendo que el vocablo no está correctamente usado ya que gozar es un sentimiento absolutamente humano y el verdugo goza al torturar. Agrega: “Cuando el torturador ejerce su infame oficio no está hundido en la inhumanidad, sino que está exhibiendo una de las facetas de la condición del hombre: la de gozar con el dolor de los otros” (115-16).

⁴⁸ Carlos Zubillaga y Romeo Pérez, en su estudio “La democracia atacada”, enfatizan cómo en las elecciones de 1972 “La candidatura presidencial más apoyada fue la de Wilson Ferreira Aldunate, pero en virtud de la acumulación dentro de un mismo lema, Bordaberry, postulado por el reeleccionismo para el caso de que no se aprobara la reforma constitucional que hubiera permitido un segundo periodo de Pacheco Areco, lo superó”. Además de esto, no dejó de hablarse de fraude (60).

Uruguay fue mucho menos dramático que el de Chile y por ello la dictadura uruguaya tuvo “el privilegio” del silencio y el anonimato, lo que le permitió operar con impunidad creando un régimen totalitario en una país con una tradición democrática aún mayor que la del mismo Chile (98). El alcance de Proceso de Reorganización Nacional se vería luego, en las estadísticas alarmantes de muertos, detenidos y exiliados.

La persecución policial que se expandió como plaga culminaba en asesinato en los mismos sitios de búsqueda, en desaparición o en cárcel, la cual tampoco era garantía de vida. Para justificar las muertes se aducían intentos de fuga o resistencia al arresto, entre otras (sin)razones. Por su parte, muchos reos terminaban desaparecidos o morían en la cárcel, víctimas de la tortura a que eran expuestos, a la falta de cuidado médicos o por la locura que los llevaba a la violencia contra sí mismos o hacia otros presos.

En *Tiempos de dictadura*, Martínez ofrece una lista de *Detenidos desaparecidos, asesinados y muertos en prisión*. Este inventario humano es el resultado del Informe Final de la Comisión para la Paz, de datos proveídos por el Grupo de Familiares de Detenidos-Desaparecidos, de la Secretaría de Derechos Humanos del PIT-CNT y de la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas de Chile. En esta relación de víctimas se leen las más crueles formas de muerte dentro o fuera del presidio.⁴⁹

Un caso que produjo conmoción fue el de la maestra Elena Quinteros, apresada porque el Servicio de Información de Defensa (SID)⁵⁰ la consideraba miembro de un

⁴⁹ Los siguientes son tres ejemplos, tomados al azar, de la lista de Martínez: “Eduardo Chizzola Cano. PVP. Secuestrado el 17 de abril de 1976. Su cuerpo es encontrado el 26 de abril en un basural. Baleado, con señales de tortura” (258). “Iván Morales. Detenido el 20 de noviembre de 1974. Muere dos días después. Los militares informaron a la familia que se había suicidado. El cuerpo estaba desfigurado por los golpes y tenía un corte profundo, burdamente cosido, en el cuello” (260). “Rubén Porteiro. A raíz de las torturas, se le extirpó un riñón. Muere por falta de tratamiento médico” (262).

⁵⁰ El SID fue el organismo de la dictadura uruguaya encargado de contener tal información computarizada de todos los ciudadanos con cualquier tipo de asociación de izquierda. Scott Myers explica que un aspecto siniestro del SID “era la tarea de localizar a los izquierdistas en sus listas. La misión era

partido de izquierda. De acuerdo con Myers, la maestra fingió querer proporcionar cierta información útil a sus captores; para ello, debían ir a una casa adjunta a la embajada venezolana, en Uruguay. Al llegar, la maestra corrió y entró a la embajada pidiendo asilo. Sus perseguidores fueron tras ella, rompiendo el protocolo legal. Un funcionario venezolano fue agredido al tratar de ayudar a la maestra y ella fue sacada con suma violencia, bajo la mirada de varios diplomáticos. Jamás se la volvió a ver con vida.⁵¹

Lo que este ejemplo muestra es que los militares uruguayos no se detenían ante nada. Para lograr sus objetivos eran capaces de pasar por encima de lo que fuera, incluso de la inmunidad que se supone tiene una embajada. Se sabían ampliamente apoyados por el gobierno absolutista.

Como se mencionó antes, la cifra de prisioneros políticos llegó a ser exorbitante. En 1974, el senador Zelmar Michelini hizo una declaración ante el Tribunal Bertrand Russell en Roma, Italia, para denunciar el estado de cosas en este rubro. Myers reproduce un fragmento de la declaración donde Michelini expone: “Es así como hoy en día la represión ha alcanzado límites que superan el número de 5.000, y por las cárceles militares han desfilado más de 40.000 personas. El número debe relacionarse con el total de habitantes del país y entonces las conclusiones son escalofriantes. Uruguay tiene apenas 2.700.000 habitantes” (144).

facilitada enormemente también por la información acumulada en las computadoras. Muy pocas veces un izquierdista uruguayo lograba evadir la pesquisa del SID. Ninguna otra organización de inteligencia en Latinoamérica, con la posible excepción de Cuba, podía compararse con el SID en eficacia” (145).

⁵¹ Myers indica que Venezuela levantó una queja inmediata. A pesar de tener los datos del auto y del agente que golpeó al funcionario venezolano, ella no fue devuelta ni el gobierno uruguayo aceptó ninguna responsabilidad. Venezuela rompió relaciones diplomáticas con Uruguay el 24 de junio de 1976. En Youtube.com puede observarse un cortometraje dirigido por Óscar Estévez titulado “Elena Quinteros” el cual reproduce en blanco y negro la historia de esta jornada. Durante años Quinteros estuvo como desaparecida. Investigaciones posteriores concluyeron que había sido asesinada en 1976 y sus restos se exhumaron en 1984. Virginia Martínez anota: “En mayo de 2003 el integrante de la Comisión para la Paz Carlos Ramela se presentó ante el juzgado para presentar pruebas de que Elena Quintero había sido asesinada. El juez cambió la carátula del expediente y acusó [al ministro de Relaciones Exteriores Juan Carlos] Blanco de ‘homicidio muy especialmente agravado’, pero ordenó su liberación” (75).

A las cifras que proporciona Michelini sobre los detenidos habrá que sumarle en el futuro los números de los nuevos prisioneros, a la de habitantes del país habrá que restarle el exilio masivo y los resultados, entonces, serán mucho más perturbadores. En lo que respecta a Michelini, sus denuncias y su oposición franca al mando dictatorial le valieron su asesinato en mayo de 1976.⁵² El flujo imparable de internos en los penales “sorprende” al mismo sistema que, curiosamente, no estaba preparado para ello. Cuando no son suficientes los lugares habilitados para resguardar a los detenidos, los Establecimientos Militares de Reclusión, la situación “obliga a habilitar nuevos sitios de reclusión. A los penales de Libertad y de Punta de Rieles, que alojan a la mayoría de los detenidos procesados por la justicia militar, se suman el Cilindro Municipal y el Establecimiento Frigoríficos del Cerro S. A. (EFCSA)” (Martínez, *Tiempos* 15). A estos penales habrá que añadirles varios más hasta el fin del régimen.⁵³

Si los reos políticos uruguayos hubieran tenido el trato “suave”, expuesto en la definición de preso político, aun siendo la cantidad tan inmensa de internos, por lo menos se habría evitado tanto dolor y tanta muerte inútil. No obstante, los hechos sucedieron de muy distinta manera. Ser prisionero político implicaba ser objeto fácil de tortura, ya fuera para obtener información o como forma cotidiana de disciplina. Myers dice al respecto que, aunque la tortura había sido usada con frecuencia antes de Bordaberry, a

⁵² Zelmar Michelini es secuestrado el 18 de mayo de 1976 en Buenos Aires: su cuerpo aparece maniatado y acribillado a balazos dentro de un coche abandonado en plena ciudad (Martínez, *Tiempos* 69). Michelini tuvo una gran actividad política. Su línea crítica contra el gobierno y su adhesión a la izquierda le valen una serie de atentados, amenazas de muerte y el exilio. Todo culmina con su secuestro y muerte en Buenos Aires. Un estudio completo sobre Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz (secuestrado y asesinado junto con el primero) se encuentra en *Asesinato de Estado. ¿Quién mató a Michelini y Gutiérrez Ruiz?* de Claudio Trobo.

⁵³ Cuando fue necesario se adecuaron casas para fines de detención y reclusión. Estos inmuebles eran incautados por las FFAA en sus requisas. Un ejemplo fue la llamada Casa de Punta Gorda que en 1974 pasó de ser una casa privada donde se buscaba a un militante del MLN-Tupamaro a propiedad de los militares y lugar para detenidos (Martínez, *Tiempos* 198).

partir de su mandato los métodos se hicieron más crueles y mortíferos (143). La enajenación en la que vivían los militares fue en aumento y no se detuvo aun cuando se lograron dos de los objetivos primordiales: la supresión de los Tupamaros y el exterminio de la izquierda política.

Myers cita algunos de los métodos e instrumentos de tortura más comunes en esta dictadura. *La picana* era la herramienta más socorrida. Con ella, el preso desnudo y mojado recibía descargas eléctricas de hasta 200 voltios en las partes más sensibles del cuerpo, incluyendo los genitales. *El submarino* era una técnica que consistía en hundir la cabeza del preso en agua frecuentemente electrificada o con desechos. *La capucha* radicaba en cubrir el rostro, se usaba para los traslados y para mover a los presos. Como arma de tortura el objetivo de la capucha era evitar que los torturados vieran de dónde llegaban los golpes y fueran más vulnerables. El método del *plantón*, consistía en que el detenido debía estar parado de 24 a 48 horas. El aspecto humillante era lo más terrible: la persona se ensuciaba en su ropa y no podía cambiarse hasta concluida la sesión (143). Y si bien las torturas mencionadas eran las clásicas, no por ello algunos verdugos dejaban de hacer gala de su “creatividad”. Myers menciona que muchos tenían sus propios métodos, entre ellos, golpear al preso hasta dejarlo inconsciente, inyectarles drogas sicodélicas y violarlos con tubos de metal en el recto (143).

Este exceso de sadismo ha tratado de ser entendido, ya que no justificado. Una explicación para tratar de entender por qué la persecución y la tortura no se detuvieron, cuando los objetivos que habían motivado el Proceso se lograron, es que para cuando los focos subversivos fueron desmembrados, los militares ya estaban patológicamente inmersos en aquella mecánica de infligir daño. No podían ni querían parar. Además de

que tenían “permiso para matar” sin límites y este exceso de poder sobre las vidas de los otros los tenía enajenados.

Ricardo Rodríguez Molas expone que: “La característica de los verdugos es justamente la ausencia de todas las contenciones morales, actitud que ponen al servicio de un orden político autoritario o totalitario. Basados en la idea de que el poder estatal está por encima de la sociedad . . . creen *racionalmente* que todo está permitido” (148). La palabra racionalmente está enfatizada por el autor para expresar la idea contraria, misma que Jorge Torres llama *automatismo irracional* (104).

Difícilmente un torturador acepta y explica los motivos profundos que tuvo para martirizar innecesaria y despiadadamente a los presos políticos a su cargo, por ello, la realidad ficcionalizada puede ser un buen recurso.⁵⁴ En la obra de teatro *La muerte y la doncella* (1991), del chileno Ariel Dorfman, se presenta el testimonio de un torturador y sus emociones. El discurso del torturador de Dorfman es una ventana a lo que podría ser el discurso de aquellos verdugos de carne y hueso.

La historia de *La muerte y la doncella* sucede varios años después de terminada la dictadura chilena. El argumento de la obra habla de una mujer que fue violentada por el régimen y que encuentra por casualidad a su antiguo verdugo. Lo identifica por la voz, la risa y el olor, a pesar de no haberlo visto nunca. Luego de una serie de peripecias, la mujer lo obliga a reconocer haberla torturado y violado mientras tocaba la melodía “La muerte y la doncella” de Schubert.⁵⁵ Las patéticas palabras de este hombre podrían servir

⁵⁴ En general, los torturadores que han hablado, han dado descripciones y han reconocido hechos, pero sin explorar sus emociones en los actos de tortura en los que participaron. Un ejemplo de estos militares es el argentino Adolfo Scilingo quien afirma haber arrojado treinta cadáveres al Río de la Plata (Feinmann 106). En *El vuelo*, de Horacio Verbitsky, Scilingo cuenta su historia a detalle y se hace obvio que su testimonio fue motivado por envidias y no por un real arrepentimiento.

⁵⁵ La música como parte de la tortura está documentada gracias a testimonios de sobrevivientes, a textos literarios testimoniales y al cine. En el reporte de la CONADEP, en Argentina, varias víctimas

de explicación al porqué la dictadura y sus brazos ejecutores siguieron adelante contra los detenidos, incluso cuando ya nada lo justificaba, ni siquiera ante ellos mismos:

Ponía música porque eso ayudaba al rol que me tocaba hacer, el rol del bueno. . . . Los detenidos se les estaban muriendo, necesitaban a alguien que los atendiera, alguien que fuera de confianza. . . . Fue de a pocón, casi sin saber cómo, que me fueron metiendo en cosas más delicadas, me hicieron llegar a unas sesiones donde mi tarea era determinar si los detenidos podían aguantar la tortura. . . . Al principio me dije que con eso les estaba salvando la vida . . . poco a poco la virtud se fue convirtiendo en algo diferente, algo excitante. . . . Empecé a brutalizarme, me empezó a gustar de verdad verdad. . . . Te asalta una curiosidad entre morbosa y científica. ¿Cuánto aguantará ésta? . . . ¿Cómo tendrá el sexo? ¿Tendrá seco el sexo? ¿Es capaz de tener un orgasmo en estas condiciones? (71-3)

En la versión cinematográfica, el torturador agrega: “Lo amaba. Lamenté cuando terminó. Lamenté mucho que terminara”. Estas palabras enfatizan la patología extrema de los torturadores. Si bien los diálogos vienen de un material de ficción, el texto se apoya en una realidad donde se daba el enamoramiento enfermizo de los torturadores por el poder que ejercían sobre las víctimas. En ese contexto resulta comprensible el deseo de que aquello no acabara, para continuar su placer sádico.

cuentan haber escuchado música a volúmenes excesivamente altos (189). *El Pozo*, otra investigación argentina de la ciudad de Rosario, también contiene testimonios donde se habla de escuchar la radio y la televisión a alto volumen (61). En *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, el personaje de Alba “oía los gritos, los largos gemidos y la radio a todo volumen” (426). En el cine, un ejemplo es *Garage Olimpo*, de Marco Bechis. La historia muestra la tortura y el maltrato sistemático siempre acompañado de la música a alto volumen. Pero el uso de la música para torturar no es del pasado, actualmente se tortura usando música como un “arma no letal” según muestran las investigaciones de la musicóloga Suzzane Cuzick quien ha estudiado el fenómeno ampliamente en su artículo “La música como tortura”.

Fuera de la ficción, el testimonio de Rodolfo Walsh, prisionero político argentino, resalta esta pasión mórbida entre el victimario y su objeto de abuso. Walsh envía una carta abierta a La Junta Militar donde acusa a los militares de haber llegado a la tortura más absoluta con el supuesto fin de eliminar a la guerrilla.⁵⁶ Los interpela diciéndoles que el fin original de obtener información se ha extraviado en las mentes perturbadas de los verdugos, quienes han cedido al impulso de “machacar la sustancia humana hasta quebrarla y hacerle perder la dignidad” (a través de Feinmann 114). Estas palabras aplican a cualquiera de las dictaduras de los setentas. Todos los países que las sufrieron tienen sus propias historias de horror y sus terribles estadísticas de sangre.

Ciertamente muchos presos políticos lograron sobrevivir al calvario. Al fin de la dictadura, sus testimonios arrojaron más luz de la que se pensaba sobre lo que significó ser un recluso de esta índole bajo un régimen dictatorial de esta envergadura. Esta literatura testimonial ha permitido mantener vivo el recuerdo a través del tiempo, no como una forma de autosuplicio, sino de memoria constructiva ya que, como piensa Daniel Esteban Pituelli, se debe mantener viva la memoria de aquel periodo en las pequeñas historias que juntas hablan de la gran tragedia (Contraportada). Pituelli es un sobreviviente de la dictadura argentina. Sus palabras aplican para la historia uruguaya.

En el poema “Por qué cantamos”, Benedetti mismo de alguna manera responde también a por qué se escribe: “Cantamos porque los sobrevivientes / y nuestros muertos quieren que cantemos . . . cantamos porque llueve sobre el surco / y somos militantes de la vida . . . cantamos porque el grito no es bastante / y no es bastante el llanto ni la bronca / cantamos porque creemos en la gente / y porque venceremos la derrota” (*A dos voces*).

⁵⁶ La persecución y el terrible trato que los Tupamaros vivieron en Uruguay, la vivieron los Montoneros y otros grupos militantes contra el gobierno, en Argentina. Walsh fue una de las víctimas.

1.6 Conclusión

Este capítulo responde a la necesidad de asentar las bases de un contexto referencial lo más completo posible alrededor de Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota* y el tema que motiva este estudio: el preso político visto a través de tres acercamientos teóricos que destacan el concepto de crisis en el que se mueve el prisionero. El contexto sociopolítico en el que se desarrollan el autor y su obra es fundamental para entender las motivaciones del escritor y su proceso de creación. Así mismo, para una mejor comprensión de la novela estudiada, vale la pena conocer las circunstancias de su gestación, algunas de las características generales que la definen y su lugar en la literatura de su propio autor y de América Latina. Finalmente, al ser el preso político el tema central de todo este trabajo de disertación, es importante comenzar con una idea clara de lo que es un prisionero de este tipo y cuál es su historia particular en el Uruguay de la última dictadura y en el Cono Sur de la década de 1970.

El siguiente capítulo se acoge a la teoría de la plaga, de René Girard, para entrar de lleno al estudio del preso político. Bajo esta primera perspectiva se analiza la función del preso en *Primavera* como chivo expiatorio de una sociedad en crisis que se encontraba plagada de violencia, tortura y muerte. De acuerdo a la visión de los llamados opositores al gobierno, el foco de “infección” estaba en los militares; de acuerdo a éstos, la “infección” estaba en los subversivos. Aún si los combatientes contra el régimen autoritario tenían la razón, no tenían el poder, lo cual los convirtió en una forma de víctimas sacrificiales que fueron encarceladas por cientos y tratadas con toda la brutalidad de que eran capaces sus captores, todo bajo el pretexto de “curar” a la población reorganizando la nación y reestableciendo el orden.

El análisis, entonces, seguirá la metáfora de la plaga en *Primavera*, con sus componentes del deseo mimético, la violencia recíproca y los dobles miméticos, que preludian la aparición del chivo expiatorio. La metáfora de la plaga de Girard es un molde justo para este primer acercamiento al tema del preso político en la novela de Benedetti.

Capítulo 2 La representación de la metáfora de la plaga en *Primavera* y el preso político como chivo expiatorio de la sociedad uruguaya en crisis

2.1 La teoría de la plaga de acuerdo a René Girard

Desde las primeras líneas de *Primavera* con una esquina rota, la metáfora de la plaga se instaura en la textura de la obra cuando Santiago, preso político en el Penal de Libertad, escribe: “Esta noche estoy solo. Mi compañero (algún día sabrás su nombre) está en la enfermería” (11).⁵⁷ Con estas palabras se inicia una de las cartas que el protagonista le escribe a su esposa; con ella también comienza el desarrollo de su historia como prisionero de la dictadura y la del exilio de su familia.

En el habla figurativa del presidiario, "enfermería" significa “tortura”, así pues, desde el principio, la metáfora de la enfermedad entra a mediar el discurso de la crisis general que *Primavera* codifica. La tortura es, sin duda, como un virus que se propaga por el sistema carcelario dictatorial dañando tanto el cuerpo como la mente del preso para luego alcanzar al resto de la sociedad, familia y amigos incluidos. Se trata de un signo con voluntad orgánica.

La tortura, figurada como enfermedad, articula una suerte de sinécdoque que proyecta una metáfora mayor: la crisis generalizada del Uruguay en los años de la dictadura, que ataca como una gran plaga y trastoca todo orden anterior a la

⁵⁷A partir de este primer capítulo de análisis (incluyendo los dos que siguen), serán de uso común las citas de *Primavera*, para ejemplificar, probar o mostrar los puntos que se estén comentando. En vista de que la escritura de Benedetti, en la novela que se estudia, presenta una serie de marcas que pueden prestarse a confusión, y para evitar la continua repetición de la locución SIC, se previene aquí al lector de este estilo particular del escritor. Algunos ejemplos de lo que podrá observarse en las citas son los siguientes: nombres propios y apellidos en minúscula: andrés, graciela, john ford, el signo de número (#) y la diagonal (/) entre palabras o en medio de una oración, falta de signos de puntuación, etc.

reorganización que propone e impone. A medida que se avanza en la obra, se puede ver que esta metáfora contiene entre sus componentes críticos: el insilio, el exilio, la fragmentación de la familia, la falta de comunicación, el sistema de infiltración, la vigilancia y el espionaje, la traición, la culpa, el sacrificio, la pérdida de la inocencia, la soledad, la muerte y muchos otros más.

Lo dicho nos da un primer acercamiento al fenómeno metafórico de la plaga y a su presencia en la novela de Benedetti. Puesto que el objetivo de este capítulo es analizar la representación de la crisis uruguaya de la dictadura y la emergencia del preso político como chivo expiatorio, a través de la metáfora de la plaga en *Primavera*, es conveniente, antes de comenzar con el análisis de la obra, detenerse en el concepto de plaga y en su definición como teoría de acuerdo a la conceptualización de René Girard. Un poco de contexto alrededor del fenómeno de la metáfora de la plaga, la dilucidación de los elementos básicos según uno de sus principales teóricos, y la exposición de algunas de las obras donde se puede detectar la metáfora, ayudarán a seguir con más fluidez su representación en *Primavera*. De igual forma, la figura del preso político como una especie de víctima sacrificial será mejor aprehendida.

Una de las referencias más antiguas a la plaga se encuentra en la Biblia. En el Libro del Éxodo se cuenta que en vista de que el Faraón se negaba a dejar libre al pueblo de Israel, Dios envió diez plagas para azotar Egipto, entre ellas: el agua convertida en sangre, la peste sobre el ganado, úlceras, una tormenta eléctrica con granizo, langostas y la muerte de los primogénitos (*Biblia de América*, 7.8–33).⁵⁸

⁵⁸*The Exodus Decoded* (2006) es un documental que provee explicaciones científicas a la aparición de las plagas que narra la Biblia.

Como bien lo hace notar Sean Martin, el uso de la palabra “plaga” en la referencia bíblica no se hace sólo en su acepción médica (13). Los eventos descritos son, en esencia, fenómenos naturales caracterizados por darse en cantidades extremas y ocasionar desgracias en el rango social o económico, no necesaria o únicamente en el de la salud. La plaga, como enfermedad epidémica, adquiriría notoriedad más tarde, gracias a la mortandad exagerada que alcanzó en Europa, en el siglo XIV con la Peste Negra, conocida o llamada por muchos simplemente como La Plaga.⁵⁹ Ambas designaciones son correctas, no sólo por efecto del uso colectivo, sino porque ya en el origen latino del término *plaga* queda establecido.

Si bien la palabra peste se refiere a *llaga*,⁶⁰ sus acepciones en el *Diccionario de la Lengua Española* admiten: calamidades sobre un pueblo, profusión de algo dañino, e incluso la aparición de animales que, en abundancia, son nocivos para la economía (1042). No es extraño que con el paso del tiempo, ante sucesos naturales catastróficos y enfermedades epidémicas de grandes proporciones, a ambos se les llame plagas, en una concepción genérica e incluyente. Gracias a la habilidad humana de relacionar terminologías de distintas áreas, muchas palabras abren su rango de definición. Vocablos que designaban un hecho físico, por extensión se refieren a un hecho psicológico cuando éste se asemeja al primero. Esto es lo que ha ocurrido con el término “plaga”.⁶¹

⁵⁹ El doctor Peter Moore, anota que a mediados del siglo XIV la Peste Negra azotó Europa y diezmó su población de manera significativa. Se estima que en 1347 había alrededor de 75 millones de personas y para 1352, el número se había reducido a 50 millones. La enfermedad se extendió a Asia y Medio Oriente y se contabilizan alrededor de 75 millones de decesos. Moore llama a esta epidemia Plaga (106–08). Cabe anotar que los vocablos “plaga” y “peste” se usan en castellano como sinónimos. Una primera definición de peste enfatiza el aspecto infeccioso, pero luego se dice que aun cuando no sea contagiosa, si causa gran mortandad se aplica el término (*Diccionario de la Lengua Española* 1024).

⁶⁰ La Peste Negra se caracterizaba por la aparición de llagas, el significado de plaga en latín, de ahí la pertinencia del nombre.

⁶¹ Un ejemplo de la cultura popular es la canción “La plaga” cuya letra dice: “Mis padres me dijeron . . . si te vemos con la plaga tu domingo se acabó”. Inicialmente, la “plaga”, era una mujer

La plaga, en su manifestación realista y simbólica, ha tenido una presencia determinante en la literatura de todos los tiempos, aun en aquélla que se relaciona más de cerca con la historia, como las crónicas de conquistas o libros de viajes. Tal ha sido la recurrencia de su presencia, mediante elementos claramente detectables y repetidos en los distintos géneros de la escritura, que por ello algunos teóricos literarios no pudieron sustraerse a la evidencia y crearon una teoría de la plaga para sistematizar su estudio. Girard es uno de los estudiosos más reconocidos en esta área, su exposición se desarrolla en “The Plague in Literature and Myth” y sus ideas principales se resumen enseguida.⁶² Al tener una idea nítida de los componentes de la teoría, éstos podrán insertarse mejor en las historias que narra *Primavera*.

Para comenzar, Girard observa que, en una colectividad, las relaciones se manejan y organizan con arreglo a lo que él llama “grado”, del latín *gradus*, que se refiere a una medida de distancia entre dos elementos. En una sociedad, el grado es la cualidad que permite que cada individuo, e incluso las instituciones, mantengan su individualidad, es decir, la diferenciación necesaria para mantener el equilibrio de las interacciones humanas (141). De este modo, se aceptan y respetan los roles y las jerarquías sociales que evitan el caos. El acuerdo social comúnmente no es explícito sino que es un sobreentendido entre los actuantes.

En un grupo social, el grado siempre está amenazado por el “deseo mimético”. Éste consiste en la ambición de querer ser como el otro o tener lo que ese otro tiene. Lo

“perniciosa” para el buen desarrollo del hijo (según los padres); pero luego el significado se extendió a un grupo de amigos no confiables a los ojos de la familia. En la actualidad, la frase se refiere a grupos, familia o conocidos que llegan a un lugar y amenazan con arrasar con las provisiones o desencadenan una gran algarabía, es decir, “trastornan” el ambiente al que llegan.

⁶² Entre otros teóricos que han disertado sobre la plaga están: William H. Mc Neill en *Plagues and Peoples* (1976), Arno Karlen en *Man and Microbes: Disease and Plagues in History and Modern Times* (1996), Susan Sontag en *Illness as a Metaphor and Aids and Its Metaphor* (1990).

interesante es que, por este deseo, al tiempo que se codicia la identidad o posesión del otro, se asume una actitud de superioridad sobre él. La contradicción es que “To imitate the desires of someone else is to turn someone else into a rival as well as a model. From the convergence of two or more desires on the same object, conflict must necessarily arise” (140). La violencia mutua es inevitable como complemento de estos conflictos.

“La violencia recíproca”, también llamada “violencia mimética”, es el resultado de borrar esa distancia saludable que el grado marca; es la consecuencia de invadir el espacio del otro por el deseo de emulación. Cuando se “copian” la particularidades de otro u otros, se anulan los atributos específicos y los miembros de la colectividad entran en un proceso de indiferenciación, un proceso marcado, entre otras formas, por una inversión de roles: “the plague will turn the honest man into a thief, the virtuous man into a leacher, the prostitute into a saint. Friends murder and enemies embrace. . . . Social hierarchies are first transgressed, then abolished. Political and religious authorities collapse. The plague makes all accumulated knowledge and all categories of judgment invalid” (136-37).

Todo elemento de distinción se borra bajo el dominio de la plaga y toda vida se vuelca en muerte, la máxima indiferenciación. Por supuesto que el sentido de esta afirmación debe abrirse a su expresión simbólica: no siempre se trata de una muerte física sino también de una muerte figurada. Incluso hay que mencionar que la expresión de la plaga tiene un amplio espectro: sospecha, carencia, difamación, sentido de culpa, expulsión de víctimas, entre otras manifestaciones.

La violencia mimética se esparce al igual que una enfermedad contagiosa. Es como una infección de la cual el sujeto social es presa por el deseo de poseer lo que tiene

el otro y para lo cual ha de violentar los sistemas que estabilizan el grado (137–39). El enfrentamiento de estos sujetos sociales los convierte en lo que Girard llama los “dobles miméticos” (142), es decir un individuo o un grupo contra otro que para todos los efectos se vuelven iguales. Persiguen las mismas metas e inmersos en esta empresa crean más y más violencia sin diferenciación alguna.

El elemento final del fenómeno es “the sacrificial element . . . necessary to purify and rejuvenate the society” (144). Cuando la crisis parece incontenible, cuando la violencia recíproca y los dobles miméticos están más sumergidos que nunca en su conflicto, la solución posible para muchos grupos es recurrir a este elemento de sacrificio como cura de “la peste” que la comunidad padece. “El chivo expiatorio” es esa víctima propiciatoria con la que se intenta restaurar el orden. Hablando con objetividad, un individuo o grupo no es necesariamente culpable de determinada crisis, pero la colectividad lo señala como tal. Al encontrar a quien victimizar, la sociedad se une en un objetivo común y deja de agredirse entre sí: “The polarization of all fascination and hatred on a single victim leaves none for the other doubles and must automatically bring about their reconciliation” (145).

Girard advierte que el chivo expiatorio es algo inherente en los mitos y los rituales, sin embargo, también aparece en la literatura y en la sociedad en general. Su presencia en los textos más contemporáneos tiende sobre todo a presentarlo como el culpado de las calamidades o problemas que se padecen en la trama. Es condenado a sufrir la pena que la sociedad le imponga, aun cuando él no sea el verdadero culpable y aun cuando su sacrificio no resuelva necesariamente nada.

Se llegó a pensar que la plaga como enfermedad tendía a desaparecer de la escena social, en razón de los adelantos médicos. Sin embargo, a medida que la ciencia progresa, nuevas epidemias surgen y el fenómeno de la salud sigue causando crisis sociales. Recientemente, con la epidemia de la Influenza H1N1 (2009), paralelamente a su avance, también se desarrollaron crisis sociales: la desconfianza entre las personas sobre el estado de salud y la posibilidad del contagio; el roce social se vio complicado. Algunos grupos señalaban a otros como los focos de infección y se daban agresiones verbales o físicas. Instituciones e industrias vieron alterado el curso de su desempeño y se sintieron al borde del abismo hasta que se encontró una cura.

Por otro lado, además de que la plaga como enfermedad no se ha erradicado de la esfera social, lo cierto es que la metáfora nunca ha perdido vigencia también porque todos los elementos que conforman el fenómeno, de acuerdo a Girard, siguen activos ya que las relaciones humanas continúan permeadas de violencia y la literatura, de una manera u otra, lo que hace es dar fe precisamente de estas relaciones (148–49).

La literatura actual sigue tomando nota del proceder de los pueblos y sus individuos. Las narraciones se acomodan bien bajo el lente de la plaga, aun cuando los elementos de la metáfora de la crisis no sean tan obvios y haya que rastrearlos en otros recursos del lenguaje simbólico o identificarlos bajo la figura flexible con que puedan presentarse.⁶³ Como toda teoría, ésta también va precisando de ajustes a medida que evolucionan las sociedades, su lenguaje, sus formas de representación literaria, etc.

⁶³ Por ejemplo, Girard menciona *El teatro y la peste* de Artaud, donde se habla de una crisis de salud sin nombre específico, que puede identificarse como una plaga. Las consecuencias psicológicas de este evento, en la sociedad son asemejadas a una disolución o pulverización de los órganos internos. No hay alusión directa a los dobles miméticos, pero éstos se infieren de la alusión a individuos que sin síntomas del mal se ven un día al espejo y orgullosos de su salud caen muertos ahí mismo. También, el tema del sacrificio se evidencia indirectamente cuando el autor imagina una especie de disección de las víctimas, hecha con un cuchillo de obsidiana. La reflexión es que, quienes mueren sin indicios de

“The plague is found everywhere in literature” (138) afirma Girard al inicio de su artículo, y es cierto. La plaga está por todas partes en la literatura y en la literatura de todas partes y de todos los tiempos. Girard se vale de ejemplos de la literatura europea que van desde *Edipo Rey* (429 a C), de Sófocles, pasando por *El Decamerón* (1353), de Boccaccio hasta *Romeo y Julieta* (1597), de Shakespeare, *Muerte en Venecia* (1914), de Mann o *La peste* (1947), de Camus. Innumerables son los textos que podrían servir de ejemplo dentro de esta vasta literatura, pero lo cierto es que la metáfora de la plaga cruza las fronteras del viejo continente y se la puede localizar en la literatura mundial y, por supuesto, en la de América Latina donde también tiene una tradición muy antigua.

Una línea del tiempo que siguiera rigurosamente la presencia de la plaga en América Latina, desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad, sería interminable. La muestra de textos que a continuación se desglosa son sólo unas pocas de las huellas que marcaron el camino por el que en algún momento Benedetti y *Primavera* habrían de transitar como autor y novela de plaga.

2.2 La literatura de plaga en América Latina

Claude-Rhéal Malary escribe que: “La plaga es un fenómeno universal, sempiterno, y significativo” (1). Universal porque es vigente en todos los continentes, sempiterno porque siempre presagia su vigencia futura y significativo porque no se puede permanecer ajeno a él. En opinión de Malary, la plaga es uno de los motivos más socorridos de la prosa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX (4), aunque, por supuesto, ha formado parte de esta expresión creativa desde mucho antes.

enfermedad, son los dobles de las otras víctimas. Además, el espejo siempre es un atributo de los dobles por el reflejo que provoca. Por otra parte, el cuchillo de obsidiana es un arma representativa de los sacrificios humanos de acuerdo a documentos históricos de grupos indígenas, como los aztecas (149-50).

La naturaleza flexible de la metáfora logra que ésta se pueda presentar en su conjunto o enfatizando sólo algunos de los elementos que Girard ha destacado. Así mismo, la plaga puede irrumpir en su forma de problemas sociales, pero también como enfermedad o como proliferación de animales que dañan a un pueblo. En su expresión física, además, la plaga conlleva el simbolismo de un algo más que pone de relieve sentimientos, pasiones, culpas, deseos, envidias; en resumen, la peor cara del ser humano.

Para entrar a la materia de los textos de plaga, hay que mencionar de nuevo la Biblia. Girard la ha estudiado críticamente destacando partes donde se puede hacer un análisis de la conducta humana y su tendencia al deseo mimético, el cual origina la violencia recíproca que suele desembocar en el surgimiento del chivo expiatorio como conjuro al mal o depositario de la culpa.⁶⁴ A propósito de *Veo a satán caer como el relámpago*, Girard es entrevistado por Christian Makarian. En el tema de la plaga, el teórico afirma que el último de los diez mandamientos cristianos es fundamental porque se refiere precisamente a no desear poseer lo del otro, incluyendo casa, mujer, siervos, bueyes, asnos y cuanto tenga.⁶⁵ El pensador cree que, si este mandamiento no estuviera prohibido, el deseo mimético se encontraría irrefrenable y el caos sería mayúsculo.

Ciertamente, la prohibición contiene, pero no siempre detiene. El cuadro de dos niños o dos adultos, peleando por una tontería, basta para entender que “el prójimo es el modelo de nuestros deseos” (Girard, a través de Makarian). En esta imagen se puede calcar la de otros personajes bíblicos: Caín y Abel. Cuando Dios muestra más agrado por Abel, Caín es presa de la envidia del reconocimiento que tiene su hermano y llega a la

⁶⁴ Girard dice que el cristianismo suprime el papel del chivo expiatorio puesto que Cristo pone la otra mejilla, perdona. www.solidaridad.net. 27 de septiembre de 2010. Textos donde ha trabajado la biblia son: *Je vois Satan tomber commel'éclair* (1999 –Traducción al inglés por Orbis Book en 2001 y al español por Anagrama en 2002–) y *Dieu, une invention?* (2007).

⁶⁵ La referencia del Éxodo 20,17 no menciona la versión de la Biblia usada.

violencia y al fratricidio (Gen). Abel es una víctima sacrificada para la enseñanza del bien, pero Caín, echado del Reino y condenado a vivir con su remordimiento, pasa, de ser el actor del deseo mimético, al de ser una víctima sacrificada para la enseñanza del mal.

Siglos después de la Biblia, en América Latina, surgen las crónicas de la Conquista española. Estos textos, que oscilan entre la historia y la ficción, son narraciones de hechos escritas por jefes militares o por religiosos de las distintas órdenes que llegaron al Nuevo Mundo. Las obras representan algunos de los primeros textos de plaga en América Latina. Consignan enfermedades epidémicas y proliferación de animales dañinos para la economía de los pueblos. Señalan también abusos, ideas de castas, enfrentamientos violentos, actitudes mezquinas y más, que se dieron en el proceso de la Conquista.

En *Brevísima historia de la destrucción de las Indias* (1542), de Fray Bartolomé de las Casas, la crónica alude a varias plagas epidémicas y de animales: viruelas, hormigas, perros (270–76). Estas plagas acusan la violencia de los militares contra los indígenas. En el relato de Las Casas las plagas son castigos contra decisiones o desmanes de los conquistadores, incluyendo las órdenes religiosas que los acompañaban.

En el caso de la plaga de hormigas que describe Las Casas, el lector observa que el mismo fraile la ve como un símbolo de la desaprobación de Dios a la acción de haber llevado esclavos negros al territorio americano. Las Casas se siente culpable porque él mismo había sugerido el uso de negros para aliviar la situación de los indígenas. Las hormigas llegaron con los plátanos y éstos con los negros. Esa es la conexión que el religioso hace y por la cual siente el dedo de Dios apuntando directo sobre él (Benítez

Rojos 93–6).⁶⁶ El estilo de escritura de Las Casas presenta una visión exaltada de los hechos y magnifica el nivel simbólico de las calamidades en el Nuevo Mundo.

En esta línea vendrían otras historias de la Conquista como *Visión de los vencidos* (1959) de Miguel León Portilla, basada en los códices indígenas de Tenochtitlán. La violencia mimética se observa en las narraciones de los enfrentamientos entre indios y españoles. La indiferenciación que Girard propone se observa cuando los súbditos del emperador lo desconocen como tal. El efecto de la plaga se resume en el hecho de que, después de la peste de las viruelas a muchos “se les echó a perder la cara” (101). El rostro cacarizo metaforiza la pérdida de la individualidad que definía a los nativos: lengua, religión y costumbres. A la postre, la muerte no será lo peor para los indígenas, sino la anulación de su identidad. Este tema será uno de suma importancia para la literatura de América Latina, desde entonces hasta el tiempo actual. Es un tema que se podrá observar en *Primavera*, como se verá más adelante.

El mestizaje y el sincretismo son dos de las principales resultantes de la unión entre conquistadores y conquistados. Una nueva identidad surge en América Latina, con su propio bagaje cultural. La nueva identidad, sin embargo, no estuvo exenta de deseos miméticos que enfrascaron a los habitantes de las nacientes republicas en otras luchas para obtener tierras, riquezas o poder.

La violencia recíproca y los dobles miméticos más obvios se documentan en obras que narran rivalidades históricas entre dos grupos enemigos. Algunas de estas obras son:

⁶⁶Las Casas observa que la solución propuesta no sólo no sirvió para ayudar a los indígenas sino que se acarrió más calamidades. Por cierto, esta plaga fue detenida recurriendo a la piedra solimán que, de acuerdo al *Diccionario de la Real Academia*, es un “sublimado corrosivo”, obtenido del cloro y el mercurio. El uso de este recurso también puede analizarse desde un punto de vista de crítica a la Iglesia. En el texto *De milicia y descripción de las Indias* del capitán de Vargas Machuca, un apartado explica cómo curar a los heridos por las flechas envenenadas: usando sebo y solimán crudo, el cual anula el veneno siguiendo su ruta por la sangre, pero a mayor velocidad para detenerlo (www.snccsalud.com).

El matadero (1871), de Esteban Echeverría, que muestra a federales contra unitarios. *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, que pone frente a frente a revolucionarios contra federales y *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez que deja ver los problemas entre independentistas y gobierno español.

Además de conflictos armados explícitos, el ser humano también vive guerras interiores, luchas contra costumbres, hábitos, creencias y miedos, esto desata otros motivos de deseo, otras formas de violencia, otros tipos de víctimas sacrificiales. La metáfora de la plaga no siempre emerge de manera directa u obvia, puede presentarse también de formas más sutiles y complejas a nivel de estructura y de lenguaje. Ejemplos de esto se pueden encontrar en los cuentos “La mujer” (1933) de Juan Bosch y “Nos han dado la tierra” (1953) de Juan Rulfo.

En “La mujer” se observa un actante fundamental: la carretera. La carretera es símbolo de la permanencia de los vicios humanos que sobre ella o a su vera pasan, el machismo, el más obvio. La carretera atestigua la plaga de la violencia doméstica cuando el marido golpea a su esposa, y la de la violencia recíproca cuando un extraño defiende a la mujer y ésta lo agrede para defender a su marido. La muerte y su posibilidad son el resultado de un ambiente viciado por la enfermedad de la violencia cultural patriarcal y su complemento, el marianismo.⁶⁷

En “Nos han dado la tierra” se muestra “la plaga” de la escasez de recursos, connotada en la carencia de la expresión hablada de los personajes. Los campesinos apenas hablan; el narrador, más que hablar, piensa: “No decimos lo que pensamos. Hace

⁶⁷ El marianismo es el suplemento del machismo que analiza la actitud sumisa femenina. El término viene del símbolo de la Virgen María. Dos estudios que pueden proveer información sobre el fenómeno son: “Marianismo: La otra cara del machismo en Latinoamérica” (1977) Evelyn P. Stevens aborda este fenómeno y más recientemente en *Masculino y femenino en el imaginario católico: De la acción católica a la teología de la liberación* (2000), Zaira Ary hace lo propio.

ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. . . . Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo” (10). Frases cortas, monosílabos y silencios son los signos que articulan el discurso de la carencia, el cual, de acuerdo a Julio Ortega:

“despoja la forma y escatima el sentido” (11).⁶⁸

En *El discurso de la abundancia* (1992), Ortega maneja los conceptos opuestos abundancia/carencia como códigos que definen una determinada forma de representar una situación histórica, cultural o social en un texto (11-7). De la misma manera puede representar una crisis social y alguna forma de violencia recíproca. De hecho, la noción de carencia está permeada de una carga de violencia que le es inherente. La represión, la privación de algo, la insuficiencia de recursos y la escasez en sí son expresiones de una carencia y su manifestación en un grupo trastorna un orden de cosas. Por todo esto, las ideas de Ortega se acomodan bien en la metáfora de la plaga, en el escenario colonial o postcolonial latinoamericano.

Sin duda, una palabra clave al hablar de la metáfora de la plaga es “crisis”. La plaga metaforiza una determinada crisis personal y/o social ubicada en un momento particular del individuo o en una cierta época. En este contexto, Malary se avoca a estudiar una serie de obras agrupadas bajo la narrativa postmoderna y que ofrecen un comentario social sobre sus respectivas realidades referentes. Malary analiza la plaga como metáfora de la crisis hispanoamericana en: *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier; *Pedro Páramo* (1955), de Rulfo; *Una sombra donde sueña Camila*

⁶⁸ *Pedro Páramo*, también de Rulfo, es para Ortega “El texto más radical de la carencia hispanoamericana” (16), comenzando por el hecho de que casi todos sus personajes están muertos. Sin embargo, varios de los cuentos de *El llano en llamas*, como el aquí ejemplificado, utilizan el discurso de la carencia para confrontar el discurso oficial del gobierno, subyacente, que representa la falsa abundancia: se ganó la Revolución, pero la pobreza extrema continúa (“Es que somos muy pobres”), los pueblos se mueren de sed (“Luvina”) o los campesinos reciben las tierras por las que lucharon, pero son terrenos áridos (“Nos han dado la tierra”).

O'Gorman (1973), de Enrique Molina; *El amor en los tiempos del cólera* (1985), de García Márquez; *Antes que anochezca* (1992), de Reinaldo Arenas y *Salón de Belleza* (1994), de Mario Bellatín.

El investigador entiende la plaga bajo un amplio rango de aspectos que determinan a una sociedad y a sus individuos, o que tienen que ver con ella y con parte de su desarrollo; de ahí que pueda agrupar en su estudio a un grupo tan heterogéneo de textos. En *El reino* la plaga aparece en la equiparación de la situación poscolonial haitiana a la peste. En *Pedro Páramo*, el personaje del mismo nombre es visto como la plaga que asola Comala. En *Una sombra*, el destino de protagonista está marcado por el sino del odio, la hipocrecía y la intolerancia, que se traducen en una violencia que está por todas partes, como la plaga. En *El amor en los tiempos* amor y plaga van de la mano ya desde el título. En *Antes* aparecen el SIDA y la tiranía de Castro como las plagas que el protagonista enfrenta y critica. Finalmente, en *Salón de Belleza* también es mediante la plaga del SIDA que ha de hacerse el comentario social que propone Malary (4–9).

Como estas obras de signo posmoderno, otras que de algún modo también cuestionan a la sociedad y ponen el dedo en la llaga de la memoria son las obras reunidas en la literatura testimonial de la dictadura conosureña. Textos de plaga por excelencia, los escritos testimoniales desarrollan la metáfora de la crisis social que significó la imposición de un gobierno militar no democrático con todas sus consecuencias: carencia de libertad, de voz, de acción, deseos miméticos, violencia recíproca, muerte indiferenciada y la presencia de los chivos expiatorios.

Primavera, como texto de plaga, interpela a la sociedad mediante su particular versión de los hechos. La voz de Benedetti y la de sus personajes cuentan su propia

historia de rompimiento, persecución, dolor, pérdida y sacrificio. Y es que, en la década de 1970, Uruguay entró en su etapa dictatorial con la misma excusa que poco después entraron Chile y Argentina; con el mismo pretexto que antes México había tenido su Tlatelolco 68,⁶⁹ República Dominicana el gobierno impuesto de Rafael Leónidas Trujillo y Paraguay el de Alfredo Stroessner:⁷⁰ combatir el avance del comunismo y de otros grupos subversivos de izquierda, que hacían peligrar la democracia (según el discurso oficial).

La democracia fue trastocada en aras del Proceso de Reorganización Nacional que el ejército ofrecía. La represión abarcó la literatura que, desde la cárcel, desde sus escondites, desde el exilio y a contracorriente, se trató de contrarrestar. La literatura testimonial se abrió paso y su corpus da fe de las experiencias surgidas del terror.⁷¹ Entre los muchos autores latinoamericanos de la resistencia testimonial y ficcional conosureña que han producido literatura de plaga están: Antonio Skármeta, Hernán Valdez e Isabel Allende, de Chile; Marta Traba, Luisa Valenzuela, Marco Denevi, Jacobo Timerman y Rodolfo Walsh, de Argentina; Eduardo Galeano, Cristina Peri Rossi, Mauricio Rosencof y Benedetti, de Uruguay. Tres ejemplos se ofrecen enseguida.

“El dios de las moscas” es un microcuento donde Denevi emplea la alegoría para hablar del paraíso y el infierno de las moscas. El paraíso es un lugar putrefacto donde la carroña se renueva siempre; el infierno “un lugar abominable” (78) de tan aséptico. La

⁶⁹ Las manifestaciones estudiantiles a favor de un mejor gobierno y mayor justicia para grupos desposeídos fueron tomando fuerza. El gobierno mexicano se “preocupó” y el 2 de octubre de 1968, en la ciudad de México, una manifestación pacífica de estudiantes fue violentamente reprimida. Escritores que han dado fe de los acontecimientos en su literatura son: Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (1971), René Avilés Favila, *Nueva utopía (y los guerrilleros)* (1973) y Paco Ignacio Taibo II, *68* (2004).

⁷⁰ Trujillo fue dictador de 1930 a 1961 oficial y no oficialmente. Stroessner gobernó de 1954 a 1989.

⁷¹ Dos artículos que desarrollan ampliamente la situación de la literatura uruguaya en la dictadura son: “Uruguay, dictadura y re-democratización”(1990) de Jorge Ruffinelli y “La literatura uruguaya del proceso” (1990) de María Rosa Olivera-Williams.

lógica referencial se perturba, pero los dobles miméticos tradicionales permanecen: sigue habiendo dos grupos que creen estar en lo correcto y tener en sus manos la verdad, que vendría a ser el objeto de deseo. Denevi usa a las moscas para simbolizar uno de los problemas humanos más irresolubles y, si bien en el cuento no se desarrolla la expresión de la violencia recíproca de los dobles miméticos, es advertible la atmósfera de conato.

Los dobles miméticos: ejército–guerrillera; macho–mujer sumisa, son parte importante en *Cambio de armas* (1982), de Valenzuela. Un coronel de la dictadura secuestra a una guerrillera que ha perdido la memoria y la hace jugar el rol de esposa. Como enemigos políticos, la violencia entre ellos era abierta; como matrimonio la violencia se disimula en las vejaciones de la cultura patriarcal. Al final, ella recuerda todo, pero él, en un exceso de confianza, le da un revólver, seguro que no lo usará en su contra. Sin embargo, ella toma el arma y le apunta (146). El instrumento en sus manos simboliza el control, que es el objeto del deseo que la convierte a ella en el doble mimético de él, ya que ha de cobrar con violencia la violencia de que ha sido víctima, como guerrillera y como mujer.

En *Ardiente paciencia* (1982), de Skármeta, Neruda es el personaje que cumple el papel del chivo expiatorio de la dictadura chilena. Este mismo papel es el que ha de padecer Santiago, de *Primavera*. No obstante, mientras Santiago desarrolla su rol básicamente en el insilio carcelario, Neruda sufre un exilio/insilio, ya que el lugar a donde es confinado, Isla Negra, está en el mismo Chile. La consigna para Neruda es que no salga de ahí. Al principio, el drama de Neruda parece subvertido en una estancia grata en la isla, pero al final, su índole de víctima sacrificial se denota trágicamente: el poeta

muere sin recuperar su libertad y en medio de un caótico Chile, recién tomado por los militares. “Lo velaron entre los escombros” de su casa, que había sido saqueada (117).

De la misma manera que estos autores, Benedetti ya escribía historias que perfilaban el tema, aun antes de *Primavera*, del exilio y de la imposición del gobierno militar. Virginia Martínez anota que el Uruguay predictatorial estaba “dominado por la violencia política y la convulsión social” (13), Benedetti no podía permanecer ajeno ni callado ante ese estado de cosas y, ya que había abandonado el estrado político como orador, la escritura era el mejor recurso para expresarse y hacerse oír.⁷²

2.3 Benedetti y su narrativa de plaga

Como se mencionó anteriormente, *Gracias por el fuego* y *El cumpleaños de Juan Ángel* fueron dos novelas que acalararon los ánimos del gobierno militar contra el autor, por los temas y las historias que contaban. Sin embargo, no son los únicos textos narrativos, anteriores a *Primavera*, en los que ya Benedetti mostraba su percepción del estado de cosas que se vivían y los eventos que se avecinaban. El cuento fue otros de los géneros donde este autor más escribió sobre el tema de la represión anterior a la dictadura y dentro de ella. Algunos ejemplos interesantes se encuentran en los volúmenes *La muerte y otras sorpresas* (1968) y *Con y sin nostalgia* (1977).

⁷² El doctor Eleuterio Santiago Díaz enseña desde hace varios años un curso de Literatura de plaga latinoamericana en la Universidad de Nuevo México, entre otras de las virtudes de su materia está la de proveer un panorama bastante completo y abarcador que incluye: *Historia de las Indias*, de Las Casas; *Visión de los vencidos*, de León Portilla; *El matadero* de Echeverría y *La mujer, de Bosch*, entre los arriba mencionados; pero además trabaja: *Las historias prohibidas de Pulgarcito* (1974), de Roque Dalton; “Cuaderno de bitácora” (Falsas crónicas del sur 1991), de Ana Lydia Vega; *Purificación en la calle del Cristo* (1973), de René Marqués; *Salón de belleza* (1996) de Mario Bellatín; *Drown* (1996); de Junot Díaz, *El ciudadano insano* (2001), de Juan Duchesne winter; entre otros.

En *El cumpleaños*, el tema de la guerrilla y los militares que la perseguían ya perfila la metáfora de la plaga con el componente de los dobles miméticos. La persecución contra los guerrilleros provoca la aparición de “chivos expiatorios”. El espíritu de sacrificio se denota en la pérdida de la identidad individual por el bien de la colectividad: todos los combatientes aceptan el precio por luchar contra el gobierno corrupto. Ellos pierden el nombre propio para defender al grupo. El protagonista, Osvaldo Puente, adopta el alias Juan Ángel y la importancia de esta acción se advierte desde el título de la novela: *El cumpleaños de Juan Ángel*, no el de Osvaldo.

En *Gracias*, también es posible identificar los dobles miméticos, la violencia recíproca y la indiferenciación en la relación de Edmundo, el padre, y Ramón, el hijo. Los negocios “limpios” de Ramón arrancan con el dinero “sucio” de Edmundo. Su relación no es buena; cada encuentro es un enfrentamiento desgastante para ambos. Ramón está dispuesto a matar a Edmundo y éste, de alguna manera lo espera. De este modo la novela prefigura una de los crímenes indiferenciadores más tabú en la literatura de plaga: el parricidio. Sin embargo, Ramón se inviste del carácter de chivo expiatorio cuando, en lugar de asesinar a su progenitor, se inmola a sí mismo, suicidándose.

Ahora bien, el sacrificio de Ramón no cambia a Edmundo ni a la sociedad uruguaya que él representaba, por lo que, años más tarde, en ese contexto viciado se ubican las acciones del cuento “Ganas de embromar”, de *La muerte*. El texto comporta parte del andamiaje en el que habría de sostenerse la dictadura: la violencia, el espionaje y un ambiente de sospecha. El espionaje y el ambiente de suspicacia son elementos de la metáfora de la plaga, en cuanto laceran uno de los hilos más finos que permiten las relaciones sociales: la confianza. Cuando un miembro de la colectividad duda del otro,

cuando se siente espiado y acosado y comienza a su vez a desconfiar y a vigilar, se posiciona entonces en una relación de dobles miméticos con el otro. A esta relación le sigue fácilmente la violencia recíproca.

El protagonista de “Ganas de embromar” detecta que su teléfono está intervenido y se dedica a jugar haciendo sospechosas sus llamadas. Una noche lo interceptan y lo golpean duro. Luego, en una visita, los amigos del protagonista le preguntan a su hermano “apolítico” si va a seguir igual luego de lo que le ha sucedido a su hermano. En ese momento, él sostiene que la política es una cosa sucia y carraspea: “Tres veces seguidas. Una larga, una corta, una larga” (204), exactamente igual que uno de los escuchas en el teléfono. Aunque el cuento termina sin aclaración alguna, esta carraspera hace obvio que el espía en el teléfono era el mismo hermano del protagonista.

Al término del texto, el lector se da cuenta de que la “infección” del espionaje y el recelo están en el seno mismo de la familia. La fuerza de la metáfora de la plaga se enfatiza aquí al escenificarse entre los miembros de una familia, la cual se entiende como un órgano sólido. La conclusión es que si la plaga puede penetrar el núcleo familiar, puede entonces penetrarlo todo.

En el volumen posterior, *Con y sin nostalgia*, el grueso de “Los cuentos crueles de Benedetti” (Cervera 413) ya exponen la metáfora de la crisis con toda su crudeza. Por sus páginas desfilan dictadores, presos, torturados, espionajes, violencia recíproca, chivos expiatorios, tortura y muerte. En este tenor se desarrollan “Los astros y vos”, “Pequebú”, “Relevo de pruebas”, la colección y “Escuchar a Mozart”, cuentos cuyos ambientes ya prefiguran el trasfondo de *Primavera*.

Particularmente, “Escuchar a Mozart” puede verse como la máxima expresión del mundo al revés en una sociedad enferma de violencia. El protagonista es un torturador que, presa de la enajenación, pierde todo sentido de espacio, tiempo y realidad. La indiferenciación extrema que Girard menciona, representada en un padre que mata al hijo o viceversa, aquí se formula en toda su tragedia. Cuando el niño pregunta al capitán sobre su trabajo y sobre las cosas que se dicen de él en la escuela, las dulces respuestas iniciales escalan hasta que el militar termina tergiversando su relación con la realidad inmediata y confundiéndolo todo: “vos seguís acariciando esa nuca, oprimiendo suavemente esa garganta . . . apretás inexorablemente, mientras en la casa linda y desolada sólo se escucha tu voz sin temblores: ‘¿Entendiste, hijito de puta?’” (284).

De este ambiente corrompido fue que Benedetti salió al exilio. En su compromiso con la escritura, siguió dejando testimonio de su experiencia personal, de los avatares de otros exiliados e, incluso de los insiliados: los amigos, los colegas, los ciudadanos que se quedaron presos y vivieron la tragedia sin trinchera posible. Cuando la dictadura dimitió al perder el plebiscito de 1980, Benedetti tuvo la energía para comenzar el proyecto de *Primavera*, que habría de concretarse también como una novela de plaga.

2.4 *Primavera* y la representación de la metáfora de la plaga

Cuando Uruguay fue llamado “la Suiza de América”, la bonanza que presumía era real. Sin embargo, a partir de la década de 1950, la prosperidad empezó a decaer y “el imaginario social hegemónico” (Olivera-Williams 68) se sostuvo en los cuatro mitos fundacionales que se habían creado en su época de oro y que definían una identidad a la

que no quería renunciar. Estos mitos eran, el de la medianía, el de la diferenciación, el del consenso y respeto a la ley y el mito de un país de ciudadanos cultos.

En el mito de la medianía los uruguayos basaban su seguridad y una existencia feliz, por el mito de la diferenciación sentían que Uruguay era un país único en América Latina, en el mito del consenso y respeto a la ley se sostenía el régimen democrático y, en el mito de un país de ciudadanos cultos los ciudadanos depositaban su orgullo (Rial 17).

Seguir atados a la irrealidad en la que estos mitos fueron desembocando fue lo que hizo que la crisis social, económica y política que ya se venía padeciendo, no fuera claramente percibida y que el golpe de estado tomara a los uruguayos “por sorpresa”.⁷³ Sorpresivamente o no, la Junta Militar se instaló en Uruguay después del 27 de junio de 1973 y no hubo más opción que enfrentar el nuevo estado de cosas. Hubo que aceptar que, de una democracia en crisis, se había pasado a la crisis bajo la dictadura y que las implicaciones de esto eran muy complejas.

Tanto en el discurso social como en el literario, la dictadura vino a representarse como una plaga o como un virus que enfermaba al país trastocándolo todo. Así las cosas, el tiempo cronológico empezó a correr de modo diferente a otro tiempo suspendido. El espacio se fragmentó (Olivera–Williams 69) y se comenzaron a quebrantar las relaciones entre los conciudadanos. Se fue instalando más y más la sospecha, el recelo de todos contra todos, la delación. La prisión y la tortura se hicieron prácticas comunes y para evitar perder la libertad o morir, el exilio se convirtió en la opción más viable, aun

⁷³ Olivera–Williams afirma que el golpe de estado no fue en sí un hecho sorpresivo, hubo muchos eventos que fueron preparando el terreno: el sistema democrático dejó de renovarse, en 1955 estalló una crisis financiera, en 1958 el partido Colorado, con 97 años en el poder, perdió las elecciones, en 1965 la banca quebró, surgió el grupo guerrillero de los Tupamaros y de 1967 a 1972 la represión policial contra grupos como éste se vio incrementada. La crisis interna y el ejemplo de la acción militar en otros países posibilitaron el advenimiento de la dictadura uruguaya (67).

cuando salvar la vida no siempre significaba salvar de la fractura las relaciones amistosas, amorosas o familiares.

El Proceso de Reorganización Nacional, que a su vez fue el proceso de la crisis social uruguaya, se dio en tres etapas: “Orden autoritario (1973–1976)”; intento fracasado de una “Nueva República (1976–1980) y “La dictadura transicional (1980–1985)” (“Uruguay: Dictadura” 38). En cada estadio los efectos fueron de gran proporción. Entre muertos, exiliados y presos políticos el país quedó desolado. Esta desolación es la que *Primavera* retrata. A través de los relatos autobiográficos y de los ficcionales, la metáfora de la plaga despliega sus componentes y muestra la dimensión de la tragedia.

2.4.1 La metáfora de la plaga en los capítulos de ficción: “Intramuros”, “Heridos y contusos”, “El otro”, “Don Rafael”, “Beatriz” y “Extramuros”⁷⁴

“Desde las primeras líneas de *Primavera con una esquina rota*, la metáfora de la plaga se instaura en la textura de la novela”, se dijo al inicio de este capítulo. Pues bien, el presente análisis sigue el rastro de la plaga en el transcurso de la historia del preso y de su familia. Se trata de observar cómo esta figura se desarrolla con sus características definitorias, con su vocabulario particular y con sus sutilezas.

Cuando la novela comienza, el primer contacto del lector se da con Santiago, en “Intramuros”, pues es un preso político que esa noche está solo porque su compañero, según escribe, está en la enfermería (11). Pronto el lector entiende que ese compañero no

⁷⁴ Así mismo, es importante recordar que la escritura de Benedetti presenta algunos rasgos particulares que se observan en las citas textuales: no siempre usa mayúsculas y minúsculas, rompe con reglas de puntuación, agrega signos especiales, une palabras, etc.; todo con la intención de simbolizar estados de ánimo, fluir de conciencia y habla oral.

está enfermo en un sentido tradicional, sino torturado. Esta información tendrá que ser inferida por el lector real y Graciela, la narrataria, ya que en la carta que reciben no se alude de manera explícita a esta forma de violencia, como tampoco a otros aspectos que definen la estadía en la prisión política de Santiago.

Como síntoma de la metáfora de la plaga, el discurso de la misiva sugiere algunos de sus temas. De tales sugerencias se saca en claro que en sus primeros años de cárcel Santiago estuvo en un calabozo, que ha sufrido tortura, que ha sobrevivido a muchos presos, que ha sido privado de varias cosas y hasta que ha tenido que lidiar con conflictos entre compañeros. Lo anterior se sabe a través las instancias del discurso de la carencia: de los silencios, las alusiones y las elusiones de que se vale el preso para ahorrar papel, para enfocarse en los puntos principales de su escritura y para evitar la censura. Hay que agregar que la vigilancia siempre será un tercer lector en estas cartas.

Por ejemplo, Santiago le escribe a Graciela que “algún día” sabrá “el nombre” del compañero de celda (11). Lo primero que llama la atención es el silenciamiento del nombre de la persona con la que comparte el espacio, pero ciertamente en la frase hay otros signos omitidos que hay que leer entrelíneas: la referencia al tiempo venidero y la imprecisión de una fecha. Quizá esto no sólo tenga que ver con el desconocimiento real de lo que pasará, sino que acaso simbolice un nivel de esperanza de salir de allí. El camarada torturado en la enfermería y él, en la celda, comparten la misma “enfermedad” que los violenta de manera diferente y con la frase “algún día” tal vez se quiera atrapar el futuro posible y conjurar la muerte o la desesperanza.

Con respecto al tema del apelativo, en las cárceles, los nombres de los presos eran sustituidos por números.⁷⁵ Timerman, en su libro *Preso sin nombre, celda sin número* denota esta práctica, la cual servía para uniformar a los presos y anular su identidad. Entre los beneficios que los brazos ejecutores de la dictadura conseguían con esto, estaba la emergencia de la indiferenciación que se daba en varios niveles. Por un lado, “legitimaba” la tortura de los militares, por otro, creaba una barrera entre los detenidos que les impedía desarrollar mayores sentimientos de solidaridad y gestaba un ambiente propicio para la violencia mimética

En lo que toca a la “legitimización” de la tortura, lo que ocurría era que el proceso de indiferenciación, característico de la plaga, permitía a los militares tratar a los presos de manera brutal sin reparar en las jerarquías sociales que en la democracia diferenciaban a los miembros del ejército de los miembros civiles. La destrucción de las características específicas con frecuencia es precedida por una inversión de roles, dice Girard (“The Plague” 136), y en la prisión un cabo escalaba en la tabla de poder y estaba por encima de un abogado, un ingeniero o un científico. “Social hierarchies are first transgressed, then abolished” (“The Plague” 136) afirma Girard, y lo anterior lo confirma.

Respecto a la solidaridad y el ambiente favorable para la violencia recíproca, hay que decir que al privar a los presos del nombre, se los despojaba de su principal marca social diferenciadora y con ello de la posibilidad de crear mayores lazos afectivos y solidarios. Solía ocurrir que entre los presos se usaran sobrenombres, que no deja de ser otra forma de sustitución y que, aunque esté más cercano a la persona que un número, no es el nombre y marca una distancia. En *Primavera*, Santiago se siente afortunado porque

⁷⁵ Son constantes los relatos de las diferentes dictaduras (incluso alrededor del mundo), sobre la sustitución del nombre por un número. No se puede olvidar que los nazis incluso lo tatuaban en la muñeca de los presos.

ha tenido pocos eventos violentos en el Penal de Libertad con sus compañeros de infortunio. Sin duda ha tenido suerte pues la rudeza del confinamiento y la represión que sufren los presos constituyen algunos de los motivos inherentes a la prisión que generan episodios de agresividad mutua.

Entre las razones explícitas para la violencia, está la desesperación que el encierro y todo lo que conlleva éste provocan. El signo de la plaga se entreteje en el mismo vocabulario del protagonista de *Primavera* que habla de cómo la desesperación trata de “contagiarse” entre los prisioneros y se llega a ceder ante la violencia recíproca: “Lo bravo es cuando las desesperaciones no coinciden y el otro te *contagia* la suya o vos le *contagiás* la tuya. O puede ocurrir que uno de los dos se oponga resueltamente al *contagio* y esa resistencia origine un choque verbal, un enfrentamiento” (Énfasis personal 12). Cuando en una familia cuyos miembros viven en el mismo espacio, uno se enferma de gripe, el contagio es inevitable aunque haya resistencia, eso es lo que pasa en el estado de confinamiento de los presos, a pesar de la fortaleza de los cuerpos y los espíritus, por ello Santiago no ha podido ser del todo inmune a la violencia mimética en la cárcel.

Otro factor que puede generar violencia en una prisión política lo constituyen las distintas militancias políticas de los presos. Aunque éste no es un problema que mencione Santiago en *Primavera*, no está demás señalar que la diferencia de origen socioeconómica comúnmente dio una diferencia de clase dentro de los grupos militantes y que esta diferencia pudo ser un motivo de conflicto entre los presos. Que había prisioneros de distintas clases sociales queda claro cuando Santiago reflexiona:

Vamos a ver, qué diferencia hay entre mi conciencia de clase y la conciencia de clase de un proleta / después de todo yo también soy

laburante pero claro hay como una tradición un ámbito familiar / aníbal es proleta también Jaime / para los milicos eran números igual que nosotros / no saben diferenciar / por lo menos habrá que enseñarles que hay números arábigos y números romanos / con esa equiparación aprenderíamos todos y verdaderamente nos emparejábamos. (216)

Santiago es consciente de que entre los proletarios y él hay diferencias de origen y de tradición, pero respeta a la gente que, como él, trabaja por su subsistencia. Esta conciencia es la representación del grado del que habla Girard, grado que la plaga elimina dentro de la prisión para suscitar enfrentamientos de los reclusos.

El hecho de que la pertenencia a distintos grupos políticos podía ocasionar violencia recíproca se ejemplifica en testimonios reales como el de la argentina Graciela Lo Prete.⁷⁶ En *Memorias de una presa política*, Lo Prete narra que a su entrada a la cárcel, pronto quiso saber la militancia de sus compañeras. La respuesta fue que era un grupo heterogéneo: “Hay de todo, la mayoría son del ERP y de Montoneros,⁷⁷ pero también hay muchas independientes o de organizaciones más chicas” (28). Respecto a la convivencia, en la que ella habría de participar de 1975 a 1979 le dicen: “Somos todas presas políticas . . . tratamos de poner eso en primer lugar . . . algunos problemitas tuvimos, pero conseguimos resolverlos bastante bien, ahora hay una buena convivencia;

⁷⁶ Su libro aparece bajo su apodo: La Lopre, como la llamaban sus compañeras de prisión. Las editoras del texto, María Moreno y Lila Pastoriza decidieron que figurara así como homenaje a su memoria. Graciela Lo Prete se suicidó en 1983, en París.

⁷⁷ El partido Revolucionario del pueblo, ERP por sus siglas, fue un grupo guerrillero argentino de orientación marxista-leninista. Tuvo una presencia significativa en los conflictos contra el gobierno argentino antes y en la dictadura. Era el brazo armado del partido político Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Este grupo fue uno de los más activos junto a Montoneros, una guerrilla que se identificaba con la izquierda peronista y que combatió duramente al gobierno argentino de 1970 a 1979 aproximadamente. Los Montoneros se dieron a conocer ampliamente a raíz del secuestro y asesinato del expresidente Pedro Eugenio Aramburu. Dos documentales que frecen una visión más completa de la historia y el desarrollo de estos movimientos son: *errepé* (2006) de los directores Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús y *Montoneros: una Historia* (2006) del director Andrés Di Tella.

pero seguro que los problemas no van a tardar en presentarse de nuevo” (28). Las dificultades entre las internas eran inevitables, pero lo cierto es que ellas trataban de que privara el sentido común y la conciencia de que todas eran parte de la misma situación.

Si numerar a los presos, tratar de evitar la creación de amistades y mantener una atmósfera favorable a la violencia, constituían algunas de los mecanismos del ideario militar dentro de las prisiones, habrá que reconocer que muchas veces lograban su propósito, pero que otras veces no. En *Primavera*, Santiago muestra que no siempre consiguieron deshumanizarlos, ni con la imposición de un número: “aníbal no es un número, esteban no es un número rubén no es un número” (212). La negación se revierte en una afirmación, los compañeros mencionados eran seres humanos, como él. Todos son un grupo unido por la fatalidad y eso es lo que impera. Los militares no lograron volverlos objetos a todos a pesar de técnicas como las mencionadas, ni a pesar de la disciplina a base de las más variadas formas de tortura.

La resistencia de Santiago fue puesta a prueba desde el principio, cuando estuvo encerrado en un calabozo por dos años. La alusión a este encierro en particular la hace mientras le escribe a Graciela a la luz de la luna. Menciona la luna porque, enfermo de clausura y soledad, la luna se vuelve un “bálsamo” (11) que lo “alivia”. Si bien no es mucha la iluminación, la situación de Santiago es mejor que los dos primeros años cuando “ni siquiera tenía luna” (11). Aquí incursionamos en otra instancia de la plaga, la carencia que coarta la lengua e impide la referencia directa al calabozo.

La cuestión de la iluminación es un tema recurrente en los testimonios carcelarios de las dictaduras. A veces al preso se le expone a demasiada iluminación a horas inapropiadas, otras veces a la mayor oscuridad posible y otras más a intervalos de luz y

oscuridad entre hora y hora. Sin embargo, en los calabozos, el espacio solía ser más reducido que el habitual⁷⁸ y la oscuridad más absoluta. Para Santiago, el volver a tener luz alienta la esperanza de la libertad dentro de un entorno más bien deprimente.

En su carta, Santiago le cuenta a su esposa que su compañero de celda “es el octavo” (12). ¿Rotación de presos?, ¿muerte en la tortura?, ¿ambos? Ocho compañeros diferentes en los “cuatro años, cinco meses y catorce días” (11) que lleva encerrado en ese momento son muchos. El promedio es de dos cambios por año: demasiados tomando en cuenta que en Uruguay los presos comunes y los políticos no sufrían rotaciones tan continuas, a diferencia de los rehenes de la dictadura,⁷⁹ que eran cambiados de un cuartel militar a otro continuamente. Lo que sí era práctica cotidiana para rehenes y reos políticos era la tortura y los consecuentes decesos. Es probable que, en *Primavera*, a eso se deba el continuo relevo de compañeros en la celda de Santiago.

El “algún día” que Santiago anuncia al principio de la carta, ese momento en que Graciela sabrá la identidad del compañero que está en la enfermería, es también símbolo del futuro en libertad. Ese día nunca llegó para muchos presos políticos, pero sí llegó para muchos otros. Hay que decir, sin embargo, que los que alcanzaron la libertad quedaron marcados por la experiencia de la prisión. Como aquellas viruelas que agredieron el rostro de los indígenas en *Visión de los vencidos*, así la plaga de la

⁷⁸ Las celdas comunes eran bastante reducidas, por ende los calabozos ahorran espacio. Hernán Valdez cuenta que en Tejas Verdes la celda que compartía con otras ocho personas medía 2 por 2.5 metros (46) y Timerman describe su celda como angosta pues no podía extender sus brazos, sin embargo era larga a diferencia de otra donde había estado en la que tenía que estar encogido, sentado, acostado con las rodillas dobladas (15). En *Primavera* Santiago también describe su celda: “Después de los seis metros cuadrados cualquier pocilga me parecerá el salón de los pasos perdidos” (219).

⁷⁹ Los rehenes fueron mencionados en el Capítulo 1, página 24. Los traslados periódicos a veces sumaban más hasta dos en un mes y tenían el fin de que “el preso viva en permanente incertidumbre. . . . Este es un elemento más para lograr la inestabilidad emocional y la destrucción síquica del detenido” (*Los rehenes* 6).

dictadura dejó su efecto devastador en los cuerpos agredidos de los presos insiliados. Los enfermó y les dejó “el cuerpo cacarizo”.

De estos cuerpos atentados habla el “Informe publicado por madres y familiares de procesados por la justicia militar en abril de 1984”. En el tema de la salud se indica que los detenidos padecen: avitaminosis, con pérdida de dientes y cabello; afecciones de las vías respiratorias, artrosis y reumas; trastornos hepáticos, trastornos en el control de esfínteres, en el ciclo vigilia–sueño, en los músculos oculares; adelgazamiento y deshidratación (6).

El cuerpo marcado del preso político podría leerse como símbolo la violenta pérdida de una identidad falsa, basada en un imaginario social vacío.⁸⁰ Apunta también a la necesidad de una nueva identidad que corresponda a la verdadera realidad uruguaya. Las cicatrices son el recordatorio de las heridas y en éstas se encuentra la validación de la lucha contra la represión, validación que la dictadura no pudo conseguir para sí en su pelea contra la subversión. Por eso la dictadura fracasó en la creación de la Nueva República.⁸¹

La representación de Santiago como preso político encuadra muy bien en el informe citado sobre los rehenes. El resultado de años de tortura se observa cuando se queja de una rodilla y piensa que “será otra vez la amenaza del reuma artrósico” (219). También se pueden ver las huellas del tormento cuando le anuncia a Graciela su posible liberación y le dice cómo va a encontrarlo: “sin nada nadita de panza, y con menos pelo

⁸⁰ Si recordamos a Rial, los mitos del imaginario social que sostenían a la sociedad uruguaya son los que han dejado de funcionar: el mito de la medianía, el de la diferenciación, el del consenso y respeto a la ley el mito de un país de ciudadanos cultos (17).

⁸¹ Olivera–Williams indica que los militares no pudieron crear mitos, por eso no pudieron instituirse democráticamente. “El ‘proceso’ no constituyó un mito” (69) entendiendo “mito” como estructura que mueve a una sociedad, pero sí fue un “mito” en su acepción de mentira y por ello no funcionó.

(no me refiero a las razones de obvia peluquería local sino a evidentes entradas que nada tiene que ver con semejante ortodoxia). También hay algunas vacantes incisivas y molares. . . . Bueno, ciertas pecas nuevas, nuevos lunares, alguna cicatriz” (158).

La alusión a y la elusión de la tortura se espejean y quizá el preso consiga encandilar y desubicar al censor que lea su misiva.⁸² La negación aparente de todos los signos del martirio puede ser una forma de seguir resistiendo la enfermedad de la violencia que trató de aniquilarlo. Según Girard, no mencionar la plaga es una manera de intentar exorcizarla (*El chivo* 9). Lo que la lengua no nombra no existe, y si las cicatrices “no existen”, tampoco el maltrato con el que quisieron someterlo. Esta última idea Santiago la deja muy clara para todos los lectores cuando habla de las vacantes molares y advierte que ha dicho “molares” no “morales”. Es decir, que sus torturadores no pudieron quebrarlo ni pervertir sus ideales.

Sin embargo, la fortaleza con la que se afronta una crisis es diferente para cada ser humano. La fortaleza de Santiago, ya se vio, es estoica, pero la de su mujer, a pesar de haber soportado varios embates, sucumbió ante la soledad, la distancia y las necesidades de un amor cercano e inmediato. Para cuando su marido es liberado, Graciela ya tiene una nueva relación. Si bien lo primero que se advierte es el componente crítico de la traición, que se magnifica ante la particular situación de insilio político del marido engañado, no hay que perder de vista que ella es una más de los “Heridos y contusos” de “la plaga” de la que salió huyendo, pero que terminó hiriéndola de todos modos.

⁸² La referencia a la censura se da varias veces en el texto, por ejemplo, en una ocasión escribe: “Sabés, es probable que alguien tache esta frase” (32). Por supuesto que ese “alguien” es el censor. En otra parte, cuando ha sentido a su padre extraño en las cartas que ha recibido, sospecha que hay algo más que el cuidado a la censura (213).

La crisis del Uruguay bajo la dictadura logró alcanzar a Graciela y la afectó en lo profundo. Ella le cuenta a una amiga cómo se sintió cuando Santiago recién entró a la cárcel: “Creí que no podría soportarlo. Nuestra unión no era sólo física, también era espiritual. No tenés idea de cómo lo necesité en los primeros tiempos” (76). Pero también le cuenta cómo han cambiado las cosas: “Le sigo teniendo afecto, pero como puede tenerlo una compañera de militancia, no como su mujer” (77). Una imagen que describe sus sentimientos es una que ella misma elabora: cuando dos personas van en un tren, frente a frente, el paisaje le sale al encuentro a uno, pero se aleja del otro. Ella siente que Santiago actúa como si la vida, aquélla que tenía antes, fuera a su encuentro, pero para ella esa vida se está alejando (47).

La Graciela solidaria y la Graciela mujer son como dobles miméticos que libran una batalla contra el deber. Por una parte ella entiende que es injusto ya no sentir la necesidad de Santiago, pero, por otra, no puede evitar sentirse culpable ni dejar de sentir que Santiago es un tanto culpable también por caer preso. Graciela sabe que es absurdo, pero se siente abandonada (93) y, lo principal, ya no ama a Santiago ni lo necesita (46). A fin de cuentas, en el debate, se va erosionando la relación familiar.

La separación inicial del matrimonio constituye un nivel de fragmentación con el que Santiago y Graciela pueden lidiar porque emocionalmente siguen unidos. Sin embargo, la nueva realidad de Graciela fractura irremediabilmente los cimientos de la familia completa haciéndolos pedazos. Cabría preguntarse si Santiago y su ex mujer puedan tener una relación amable, considerando que el engaño de ella fue con uno de los mejores amigos de ambos. Es probable que la relación entre Graciela y su suegro, casi de padre e hija, no pueda seguir bajo la misma tónica. Lo seguro es que la relación de

Beatriz con sus padres seguirá dividida para siempre, pero en un contexto aún más complejo para la niña: su padre será libre, pero seguirá sin vivir con su madre quien ahora tendrá otra pareja. Los sentimientos lastimados serán inevitables.

“El otro”, el amante de Graciela, es Rolando. Uno de los mejores camaradas del grupo de Santiago en Montevideo, como ya se dijo. Rolando comparte los ideales y la militancia política de Santiago. En Uruguay tuvo su tiempo de encierro y su propia dosis de tortura: “Allá se negó a proporcionar las fichas de sus pacientes subversivos y menos aún las de los subversivos impacientes. Y claro, las pasó mal” (35). La misma plaga que había echado a Santiago a la cárcel, lo echó a él al “jodido” exilio (35) donde apenas ha empezado a pasarla bien.

Rolando está enamorado y es correspondido. Sin embargo, para obtener el objeto de su deseo enfrenta una doble lucha también. Como Graciela, él debe encarar su conciencia, la cual pone frente a frente al Rolando amigo contra el Rolando enamorado creando una disputa de dobles miméticos que gana el hombre enamorado. No obstante, ceder al amor no hace que Rolando se sienta egoístamente feliz. Lo anterior es claro cuando luego de tomar la decisión de abandonarse a lo que siente, piensa que se ha escrito “el primer versículo de su apocalipsis” (Énfasis personal 148). Es significativa esta visión de destrucción absoluta precisamente al inicio de la construcción de su nueva vida amorosa. Bajo el signo de la plaga incluso la felicidad se funda en el dolor.

La otra lucha de Rolando es por el amor de Graciela. En un momento dado, Rolando piensa que: “Santiago por un lado y él por otro, quieren estar con ella, dormir con ella, vivir con ella” (233). Todo esto los convierte en otros dobles miméticos en esta historia. Es cierto que en el tiempo interno de *Primavera* Santiago no sabe que está

librando una batalla por Graciela, sin embargo, eso no altera el hecho de que lo está haciendo aun desde su propia ignorancia. Las armas en el ataque tácito de Santiago son: su recuerdo, las cartas con las que se hace presente y Beatriz, la hija que tiene con Graciela. La mejor arma de Rolando es su presencia tangible. Él cree que su ventaja es reducida, pero se aferra a ella ya que “le consta que en la semántica de los cuerpos Graciela y él se entienden de maravilla” (233). Sea cual sea el resultado de este enfrentamiento, tanto el éxito de uno como la derrota del otro tendrán un sabor amargo.

La crisis de la dictadura generó muchos trances familiares del tipo que escenifican Santiago y Graciela. En la misma *Primavera* se menciona a otros dos compañeros del grupo de Montevideo, Tita y Manolo, ahora separados (36). La representación literaria de estos rompimientos tiene su referente en una realidad en la que, independientemente de los ideales compartidos y de la comprensión de los hechos, no todas las parejas lograron sobrevivir y sostener el vínculo familiar. Si el referente histórico ayuda a complementar la novela, una pareja que sí consiguió salir airosa de las pruebas a las que su relación fue sometida, fue la de David Cámpora y Olga Machado “La Negra”.

Como ya se anotó en el capítulo 1, Cámpora fue un tupamaro que terminó preso en Libertad por sus actividades guerrilleras. Durante los primeros años del encierro, intentó sobrellevar el infortunio junto a su esposa, pero el rompimiento fue inevitable cuando ella encontró un nuevo compañero sentimental y trató de reiniciar una vida tranquila, con un afecto cercano. Cámpora tuvo que aceptar que la soledad pesa también afuera de la prisión y que su mujer había sucumbido a la necesidad de un cariño cotidiano.

La soledad pesa y lo hace de forma diferente para los que están en prisión y para los que están en libertad. Los primeros en realidad no tienen muchas opciones para

enfrentarla, pero tampoco para evitarla. Los segundos, aparentemente, sí tienen opciones, pero también tienen la inmediatez del día a día que los reclama. Los que están libres tienen además el deseo casi instintivo de acomodar el caos de la crisis dentro de los esquemas “normales” que le dan a la existencia un sentido de armonía saludable: la cotidianidad de una pareja y la familia, entre ellos. No es extraño, entonces, que en ese acomodo, haya seres lastimados.

Ordenar su mundo puesto de cabeza parece haber sido el propósito de Olga al relacionarse sentimentalmente con otro hombre. Sin embargo, para fortuna del núcleo familiar, ella terminó aquella relación que no logró corregir el efecto del caos. Cámpora estuvo más que feliz de no haberla perdido. Más tarde, desde su exilio en Alemania, Olga y sus hijos movilizaron a la comunidad de Holweide, involucraron al gobierno y lograron liberar a Cámpora, quien viajó al exilio para reunirse con su gente.

La vida inmediata a la libertad fue complicada para el ex preso. La reinserción de Cámpora a una sociedad nueva y a la familia que debía reconocer tuvo muchos sobresaltos, pero lo consiguió con el apoyo de los suyos y de la comunidad en el exilio. Además del relato de González Bermejo (*Las manos en el fuego*), otra perspectiva de Cámpora la ofrece el mismo Benedetti en *Primavera*. El capítulo autobiográfico de “Exilios (Adiós y bienvenida)” relata la experiencia de Benedetti al visitar a la familia Cámpora en Holweide y al darle la bienvenida al tupamaro como compañero de exilio.

El exilio que espera a Santiago en *Primavera* se augura más oscuro que el de Cámpora. No hay una comunidad expectante aguardándolo, ni amigos cercanos, ni familia cohesionada para suavizar la convalecencia del tiempo en la cárcel. Por el contrario, otra nueva calamidad emocional acecha su llegada. Quienes harán menos dura

su caída son su padre y su hija, pero incluso ellos mismos se ven afectados por los acontecimientos nuevamente.

Don Rafael y Beatriz representan los dos extremos del tejido social uruguayo que menos involucrados estuvieron en la subversión que combatía a la dictadura, pero que de todas formas se vieron dañados por sus efectos. Don Rafael y Beatriz tienen que padecer primero el exilio obligado para luego sufrir la doble fragmentación familiar, a nivel físico y emocional.

“Don Rafael”, por su edad, tuvo que desprenderse de muchos apegos en Uruguay. No le resultó sencillo acomodarse al nuevo espacio. La crisis social que lo había descolocado lo enfermó de nostalgia y lo obligó por un tiempo a usar bastón para apoyar sus decepciones (19-20). Otra vez la metáfora de la plaga desplegando su halo: la crisis política uruguaya además de afectar emocionalmente a las personas logró que lo emocional tuviera repercusiones físicas. Incluso la lengua más personal de don Rafael se dislocó junto con él. En el destierro sustituyó la calidez de la palabra *casa* por la frialdad del vocablo *habitación* (20) y empezó a usar *coño* en lugar de *carajo* (70).

Como muchos padres de jóvenes militantes, don Rafael no compartía algunas de las ideas políticas de su vástago, ni ciertas decisiones que tomó. Sin embargo, lo apoyó y sufrió las consecuencias con entereza: “¿Qué decirle? [a Santiago, piensa don Rafael] . . . ¿Qué me siento un poco culpable de no haber hablado suficientemente con él . . . para convencerlo de que no siguiera ese camino?” (49).⁸³ Pero don Rafael sabe que su hijo no

⁸³ Un caso sonado de un padre que entregó todo por recuperar a su hija, fue el de Ragmar Hagelin, en Argentina. A raíz de que desapareciera su hija Dagmar, dedicó años de esfuerzo para encontrarla; indagó y siguió todas las pistas por falsas que parecieran. Aunque la chica nunca apareció él “desplegó una denodada búsqueda en procura de justicia. . . . En 1986 [Alfredo] Astiz fue sometido a juicio oral por el secuestro y desaparición de la adolescente” (Camarasa contraportada). Ragmar y su familia se exiliaron. Jorge Camarasa transcribe el trabajo de su investigación sobre Dagmar Hagelin en *El verdugo. Astiz, un soldado del terrorismo de estado*.

hubiera actuado diferente y, de cualquier modo, no tiene reproches para Santiago aun en la situación de destierro que vive a consecuencia de su conducta política. En realidad, su hijo le produce sobre todo orgullo, lo cual se desprende de sus palabras: “Si pudiera canjearme con él. Pero no me aceptan. No soy lo suficientemente odioso. No quise derribarlos, desarmarlos, vencerlos. Él sí lo quiso y fracasó” (70).

“Beatriz”, en su caso por su corta edad, no sufrió el trauma del desprendimiento porque era muy pequeña cuando salió al exilio. Sin embargo, al ir creciendo y tomando conciencia sí padeció el desajuste entre el ser y el estar. Ella es una ciudadana uruguaya, pero no está viviendo en Uruguay, es hija de Santiago, pero no está con él. Su padre es su única nostalgia: “Donde está mi papá llegó justo ahora el otoño . . . las hojas secas pasan entre los barrotes y él se imagina que son cartitas mías” (28). Aunque Beatriz no puede sentir melancolía por un lugar que no conoce, “país” y “patria” son conceptos que le producen conflicto: “[Este país] No sé si me gusta más o menos que mi país. Vine muy chiquita y no me acuerdo de cómo era . . . tío cuál es mi patria, la tuya ya sé que es Uruguay, pero yo digo en mi caso que vine chiquita de allá” (87 y 108).

El desarrollo del personaje de Beatriz la muestra como una niña inteligente, curiosa y feliz. Sin embargo, más de cerca es posible advertir que si bien sus nostalgias y sus conflictos son mínimos, éstos son producto de la crisis-plaga que descolocó a su familia y que no están exentos de su carga de dolor. Girard dice que las epidemias atacan por igual a chicos y a grandes, a personas saludables y a enfermas, pero que impacta más cuando la enfermedad ataca a los jóvenes y a los sanos (“The Plague” 137). Sin duda, los capítulos de Beatriz son particularmente conmovedores por su mezcla de inocencia, humor y reflexión. El lector se ve compelido a la ternura, pero también a una compasión

especial porque es sólo una niña que ya ha tenido que pasar por mucho y todavía no acaba su travesía de sufrimiento.

De la misma manera que don Rafael y Beatriz, una gran parte de la población de la tercera edad y de la infantil sufrió el impacto del Uruguay de la violencia recíproca entre los militares y los rebeldes. El ejército quería imponer su sistema represivo y los ciudadanos jóvenes pugnaban por una patria mejor. En el fuego cruzado hubo muchas víctimas inocentes.

Santiago es la representación de estos jóvenes combatientes que sacrificaron la libertad y la familia, convencidos de los ideales que defendían. Santiago es la representación del chivo expiatorio, componente fundamental de la metáfora de la plaga.

2.5 El preso político en *Primavera*: chivo expiatorio de una sociedad en crisis

En la metáfora de la plaga, el chivo expiatorio es un elemento fundamental. En el sacrificio de esta víctima la sociedad ve la posibilidad de que la crisis pueda llegar a su fin o a un buen fin. En *Primavera*, de formas diferentes todos sus personajes tienen el sino del chivo expiatorio que paga sus culpas y/o las de otros. Graciela, Beatriz y don Rafael son obligados a dejar su tierra, su historia y a su ser más querido. Su “culpa” es ser uruguayos y ser familia de Santiago, suficiente para ser perseguidos y castigados.

No obstante, Santiago es el chivo expiatorio por antonomasia en *Primavera*. Santiago es esa víctima que se entrega por completo a la causa que defiende y soporta con estoicismo el precio a pagar: cinco años de insilio y tortura carcelaria, la separación de su familia y el exilio al que se le ve ir al final de la novela. Ahora bien, la cárcel y el

exilio son resultantes de decisiones que él conscientemente toma. Sin embargo, por su esencia de víctima, otros eventos acentúan su sacrificio: la pérdida de la mujer que ama y añora y con ella la pérdida de la familia que tenía y la vida que a su lado quería recuperar.

Benedetti creó a Santiago a imagen y semejanza de aquellos presos políticos que vivieron experiencias carcelarias en Uruguay. Entre los ejemplos más señalados: El General Seregni, preso por ocho años, Lilian Celeberti prisionera por cinco años, David Cãmpora reo por casi nueve años, Raúl Sëndic y los demás rehenes de la dictadura encerrados por doce años. Todos ellos y cientos más, fueron víctimas de un Estado represor, pero aceptaron el rol que la historia de su país les había asignado, pensando en un futuro mejor para todos los ciudadanos uruguayos.

Primavera no menciona ninguna afiliación política específica de Santiago. No obstante, bien pudiera haber pertenecido a las filas tupamaras que Benedetti admiraba y respetaba. Los Tupamaros fueron el principal grupo guerrillero de oposición, primero frente al gobierno democrático (pero corrupto desde antes de la dictadura), y luego frente al gobierno militar ya impuesto por la fuerza.⁸⁴ El MLN–Tupamaros estaba constituido por jóvenes con ideales de izquierda y con energía para tratar de hacerlos realidad. Sëndic, por ejemplo, apenas tenía 41 cuando se realizó la Primera Convención del MLN (Góngora 114–16), pero ya poseía un largo historial político. Los demás presos–rehenes oscilaban entre los 27 y los 44 años en 1973, cuando fueron apresados.

El personaje de Santiago tiene aproximadamente cuarenta años (*Primavera* 216) a su salida del Penal, lo que significa que entró de 35. La juventud y la madurez resumidas en él lo llevaron a tomar una posición política firme cuando la situación del país así se lo

⁸⁴ Los Tupamaros son abatidos en los primeros años de dictadura. Para septiembre de 1973, todos los principales integrantes, ya estaban presos (Martínez, *Tiempos* 25), pero dejaron un modelo que siguieron los combatientes que continuaron la batalla contra el régimen dictatorial.

exigió. Cuando en *Primavera* don Rafael se reprocha no haber hablado con su hijo antes de que todo el desajuste iniciara, termina reflexionando: “él habría seguido de cualquier manera la ruta que en definitiva eligió” (49). Y tiene toda la razón. En una de sus cartas, el preso le reafirma sus convicciones a Graciela narrándole un recuerdo alegórico: “[En el medio de un río] La vida pasaba sobre mí, de orilla a orilla. . . . Pero como aprendí varios años más tarde, las equidistancias nunca duran mucho, y tenía que decidirme por una u otra orilla. Y estaba claro que yo pertenecía sólo a una de ellas” (55). Al decidirse por una orilla, acepta implícitamente todo lo que ella le depare.

En el reino de la plaga, no existe el final feliz para la figura del chivo expiatorio. Como agente que ha de llevar sobre sus espaldas el peso de la posible recuperación de la armonía social y la rehabilitación del grado diferenciador, la víctima sacrificial se inmola o permite que la inmolen por el bien de su comunidad (“The Plague” 144). Mediante la alegoría del río, Santiago acepta lo vivido, sus consecuencias y lo porvenir, aun cuando no conoce su dimensión exacta y por ello hace planes y se abandona al deseo de recuperar el tiempo perdido, lo cual es imposible.

En “Extramuros”, Santiago no se arrepiente del tiempo que estuvo prisionero. Su alegría desbordante se expresa en un irrefrenable fluir de conciencia que va de un tema a otro o de una idea a otra sin pausa: “cinco años dos meses y cuatro días y todavía existo hurra son mil ochocientos ochenta y nueve noches bah qué sueño tengo y sin embargo quiero disfrutar a plenitud este cambiazo / saber que el cinturón de seguridad lo puedo sacar y poner y sacar a discreción mientras oigo el murmullo de los abejorros” (211).

En perspectiva, también reconoce que tuvo miedo: “un miedo del que tenía que tragarme los aullidos” (221). Es consciente de que a veces la muerte cruzó por su cabeza

como un remedio: “al final el dolor provoca más miedo que la muerte / incluso se puede avizorar la muerte como un definitivo analgésico” (223). Pero “la enfermedad” no lo mató en el encierro y esperanzado emprende el viaje confiado en que “todo recomenzará normalmente, naturalmente” (215). Siente que “nadie [le] va a robar la primavera” (214), la cual simboliza el calor y el color que le han faltado todos esos años. Pero Santiago se equivoca, definitivamente no hay final feliz para él.

Hay que destacar que Santiago es el actor de uno de los temas centrales de la novela moderna: el de la búsqueda del tiempo perdido o la búsqueda infructuosa de la identidad perdida. Así pues, su tiempo en la cárcel altera indefectiblemente el orden de las cosas. A su salida de la prisión nunca podrá ser el mismo hombre que entró, ni el mundo afuera es el mismo que dejó. De una u otra forma siempre será un dislocado. Su crisis o, si se quiere, su plaga, siempre se expresará como un disloque.

En realidad, Santiago es consciente de que es natural que no encuentre todo igual a como lo dejó (214), pero espera que lo esencial no haya cambiado. En eso estriba su principal problema. Aprender a reconocerse, aceptar los cambios que imposibilitan volver el tiempo atrás y actuar en el nuevo escenario son algunas de las tareas que le esperan a este personaje en *Primavera*. Quizá las palabras de Càmpora a González Bermejo, en la historia real, expresen mejor la idea de lo que presos como “ellos” pueden hacer al quedar libres: “No iba a permitir, te dije, que la lejanía me desmantelase, seguiría siendo un militante. La cana le puso pantalones largos a mi entendimiento. . . . Seguiría viendo con aquéllos con quien [sic] tuviera que verlo cómo proseguiría el libreto, en el nuevo escenario, para los viejos actores” (281).

Es duro para el protagonista de *Primavera* que, además del disloque, la crisis social que la plaga metaforiza no le permita esquivar lo más mínimo su esencia de chivo expiatorio, la cual lo determinará hasta el final. Después de soportar el insilio como preso político, la separación física de su familia nuclear y la imposibilidad de recuperar el tiempo ido, la liberación sólo le devolverá a Santiago su imagen fragmentada en un espejo, que no sólo tendrá rota una esquina, sino que estará hecho añicos. Él piensa que aún “con una esquina rota el espejo de la primavera sirve” (214). Sin embargo cuando es mucho más que una esquina, no hay primavera posible donde mirarse con claridad.

2.5.1 Los capítulos autobiográficos: “Exilios”

Santiago y su representación como chivo expiatorio de la crisis uruguaya son un espejo multidimensional donde se pueden observar los rostros de muchos uruguayos que se vieron afectados por la hecatombe del Proceso de Reorganización Nacional, entre ellos el mismo Mario Benedetti. Pero el acierto de la obra no radica sólo en la representación de la crisis social vista a través de los personajes de ficción. La metáfora de la plaga, con el componente fundamental del chivo expiatorio, se complementa en el texto con la inclusión que hizo Benedetti de sus propias experiencias personales, sus “Exilios”.

Con una estructura que combina capítulos ficcionales y autobiográficos, el autor uruguayo crea lo que Miriam L. Volpe llama una “novela híbrida” (109) que “[rellena] las lagunas del discurso de los vencedores” (107) testimoniando la otra cara de la moneda que el discurso oficial militar quiso acallar.

Si se habla de una función de complementación de los episodios autobiográficos, es porque Benedetti (como Santiago) también fue una especie de chivo expiatorio de la

dictadura. El escritor no vivió la experiencia del insilio, pero llegó a la del exilio para evitar la prisión y posiblemente la muerte. Hay que recordar que el nombre de Benedetti estaba en una lista de la Triple AAA argentina gracias a los tentáculos del Plan Cóndor.

Benedetti habrá de decir que trató de tomarse el destierro con filosofía y acomodarse al lugar que llegaba para evitar lo que literalmente llamó “las siete plagas del exilio”. Estas plagas eran: “el pesimismo, el derrotismo, la frustración, la indiferencia, el escepticismo, el desánimo y la inadaptación” (A través de Volpe 113). Si de forma metafórica se puede decir que Benedetti salió huyendo de la plaga de la dictadura, fuera de su patria él trató de no sucumbir ante los sentimientos negativos que, como plagas también, amenazaban con avasallarlos. El escritor contaba que, a diferencia de otros exiliados, él siempre abría sus maletas en el sitio que llegara. Esta actitud indica su disposición a vivir, no sólo a sobrevivir en espera del regreso. Pero su sentido de expatriado, de dislocado nunca lo abandona. Se pueden evitar las plagas del exilio, pero no el exilio mismo.

En una entrevista con Hugo Alfaro, Benedetti habla de los capítulos de “Exilios”. Señala que en estos textos buscaba dar otra dimensión de esa colectividad dispersa (152). Así, a la manera de un “mosaico” (Volpe 106), en el que participan los capítulos ficcionales, cada narración tiene su propio espíritu. El autor presenta paisajes de su peregrinar por Buenos Aires, Perú, Cuba, España y otros sitios a los que fue a dar por efectos de su quehacer de escritor. “Exilios”, entonces, sirve de espacio para compartir las experiencias de soledad, de solidaridad y de encuentro con otros “chivos expiatorios”.

Un capítulo muy significativo por la manera en que involucra las emociones de Benedetti como exiliado, pero también como enfermo de asma, es “Exilios (La soledad

inmóvil)”. Este apartado inicia enfocándose en la historia de un periodista uruguayo que murió de una hemiplejía en Bulgaria porque no hubo quién lo auxiliara en las más de veinticuatro horas que estuvo en agonía. Aun si el parte médico indica que la hemiplejía lo mató, Benedetti piensa que la verdadera causa fue la soledad (104). Y no lo dice, pero es obvio que hay una acusación implícita a la dictadura que orilló a ese periodista a estar solo, lejos de su país. Por otra parte, acaso quepa la posibilidad de pensar que tal vez la plaga de la inadaptación, que señala Benedetti, haya debilitado a ese hombre que no tuvo a quién llamar o quién lo llamara en sus horas de agonía.

A Benedetti, su poder de adaptación y su facultad para hacer amistades fuera de su patria lo salvan de morir casi igual que el periodista de su relato. En una ocasión en que su esposa estaba en Montevideo, Benedetti tuvo un ataque de asma y estuvo semi inconsciente un día completo, en Buenos Aires. Quizá esperando la muerte, hubo un momento en que coincidieron una llamada telefónica y un instante de conciencia y Benedetti pudo pedir ayuda. Aquel periodista exiliado en Bulgaria “ni siquiera tuvo esa posibilidad. La soledad lo había dejado inmóvil” (*Primavera* 105).

Vale la pena mencionar también el capítulo “Exilios (Los orgullosos de Alamar)”. El tema es el plebiscito perdido por los militares uruguayos. La mezcla de sentimientos del autor es patente en él: siente felicidad por lo ocurrido en su patria y al mismo tiempo siente tristeza de no tener a nadie al lado para celebrar tan fausto acontecimiento. Ante la falta de una animada narración propia sobre este evento, Benedetti no guarda un silencio egoísta sino que se solidariza con la alegría del grupo de uruguayos exiliados en Alamar, Cuba, y cuenta cómo ellos celebraron cantando tangos “quizá como una forma de sublimar la nostalgia” (203). Expertos en sublimaciones, los exiliados se entregan a lo

que tienen. Benedetti, pensaba que en aquel 30 de noviembre de 1980 “habría sido bueno celebrar allí [en Alamar] la increíble goleada [contra la dictadura]” (202).

Cuando el exilio termina, los “chivos expiatorios” que la crisis descolocó y/o dislocó, pueden regresar a su país, pero su carácter está sellado para siempre. No vuelven siendo los mismos que se fueron, ni regresan al mismo espacio que dejaron. Tal es así que el mismo Benedetti siente que la lengua no tiene un término que defina en toda su complejidad el regreso desde el exilio, ni a los que vuelven cargando todo un bagaje nuevo que no llevaban al irse. Ante esa carencia, también producto de la crisis que asoló al país como una plaga, el escritor crea esos términos que definen, individualizan y diferencian al fenómeno y a los afectados: desexilio y desexiliados.

En su poema “Quiero creer que estoy volviendo”, Benedetti resume la experiencia del desexiliado. Expone también los sentimientos de esa “víctima sacrificial” dislocada que “recupera” un espacio añorado, pero en unas coordenadas que ya no son las mismas en que lo dejó. Ese descuadre provoca un doloroso proceso de reinserción social.

Vuelvo / quiero creer que estoy volviendo
con mi peor y mi mejor historia
conozco este camino de memoria
pero igual me sorprende
hay tanto siempre que no llega nunca
tanta osadía tanta paz dispersa
tanta luz que era sombra y viceversa
y tanta vida trunca
...

me fui menos mortal de lo que vengo
ustedes estuvieron / yo no estuve
por eso en este cielo hay una nube
y es todo lo que tengo
...
todos estamos rotos pero enteros
diezmados por perdones y resabios
un poco más gastados y más sabios
más viejos y sinceros
vuelvo sin duelo y ha llovido tanto
en mi ausencia en mis calles en mi mundo
que me pierdo en los nombres y confundo
la lluvia con el llanto. (*Inventario* I 22-24).

2.6 Conclusión

Como ha podido observarse en este análisis, *Primavera con una esquina rota* es una novela de plaga que proyecta la crisis social y política del Uruguay de la dictadura. Gracias al seguimiento de Santiago y su familia, así como a las referencias a las experiencias personales de Mario Benedetti, el lector ha podido observar la presencia de la metáfora entretejida en toda la textura de la obra.

Los componentes de la teoría de Girard, así como los elementos críticos que definieron la metáfora de la crisis uruguaya, han quedado explícitos: el insilio por medio de la prisión política, la tortura como complemento del confinamiento, el exilio como

consecuencia inmediata para los que tuvieron la suerte de no caer presos, la fragmentación de la familia como resultante de la conjunción insilio–exilio, la traición y la culpa ineludibles, la soledad, el disloque profundo y la muerte, entre muchos más. La ejecución de todos estos mecanismos no pudo sustraerse a la violencia recíproca, nacida en mucho por procesos de indiferenciación inevitables, tampoco pudo evitar la aparición de dobles miméticos que pugnaban entre sí por un bien deseado, ni pudo impedir la necesidad de un chivo expiatorio que entregara su sacrificio en aras de la patria.

Ese chivo expiatorio, en *Primavera*, lo representa principalmente el protagonista del texto novelado: Santiago, primero como preso político y luego como exiliado. No obstante, también la familia y los amigos desterrados pueden reconocerse como víctimas que se vieron afectadas de distintas maneras por el cataclismo de su país. Finalmente, el mismo Benedetti, en sus capítulos autobiográficos, no deja de ser un chivo expiatorio en su calidad de exiliado que, como sus personajes de ficción, padeció las consecuencias de la política represora que lo obligó al destierro.

En esencia, el componente del chivo expiatorio funciona en *Primavera* como Girard lo enunció, es: “the sacrificial element . . . necessary to purify and rejuvenate the society” (“The Plague” 144). Sin embargo, a diferencia de su presencia en los mitos de creación, en la novela de Benedetti su desenvolvimiento no es tan esquemático y se impregna de sutilezas: hay muchas formas de ser una víctima sacrificial y no sólo la muerte. El Santiago de ficción y el Benedetti que se representa en su obra remiten a los cientos de uruguayos que sacrificaron libertad, comodidades, familia y residencia en la resistencia contra una represión que quería imponer su propio orden intransigente.

Si bien ni Santiago, ni su familia, ni Benedetti alcanzan a volver a Uruguay dentro de las páginas de *Primavera*, es claro que su regreso se denominaría desexilio y ellos serían desexiliados. Aun así, todos son chivos expiatorios. El signo de la plaga los ha marcado irremisiblemente. Una vez designados como chivos expiatorios, su atributo es para siempre y su sino está marcado.

Como una nota final, habría que agregar que, en apariencia, la entrega de los cientos de presos políticos y exiliados que generó la dictadura no dio resultados obvios o inmediatos. En su carácter de víctimas su sacrificio no parece tener plena justificación. Sin embargo, quizá la razón de su lucha comience a perfilarse con la derrota de los militares al querer instituirse democráticamente y crear una Nueva República. Cuando en el referéndum gana el “NO” que destituía al ejército en el poder, la resistencia de los presos y de los exiliados empieza a cobrar sentido.

Desde la perspectiva de los que padecieron la dictadura, con el paso de los años, la razón para tantos cuerpos y espíritus torturados en Uruguay toma forma clara. El sacrificio tuvo su compensación para la historia. A casi diez años del fin de aquella época de prisión, tortura, muerte, exilio, desconfianza, rompimientos y fragmentaciones, el nuevo estado de cosas y los nuevos ciudadanos validaron la sangre derramada mediante el triunfo de la izquierda política, tan duramente combatida.

Primero, en 2004 el partido Frente Amplio ganó las elecciones presidenciales el doctor Tabaré Vázquez. No se trata de con este evento Uruguay haya vuelto a ser “La tacita de plata” o “La Suiza de América”. Si en la literatura moderna hay una eterna búsqueda del tiempo perdido es porque en la vida real tampoco se ha conseguido ese ideal. De lo que sí se trata es de observar que el mismo estandarte con el que los

militares iniciaron aquella terrible crisis social y por el cual surgieron tantas víctimas, fue el que terminó alzándose en el poder. Es decir que, aquella subversión izquierdista (comunista) que los militares querían exterminar de raíz, fue la que, recuperada la democracia, se fortaleció y llegó hasta obtener el cargo máximo del país.

Para reafirmar lo dicho, después de las elecciones de 2004, el Frente Amplio volvió a ganar la presidencia en 2010. Este evento es uno que la historia uruguaya ha de destacar particularmente porque esta vez, el candidato electo, José Mujica, fue uno de los principales líderes del MLN–Tupamaros.

En la década de 1970 Mujica fue perseguido y acusado de subversión y de atentar contra la estabilidad del país; en 2010 toma las riendas de aquella patria por la que padeció 12 años como rehén de la dictadura bajo un régimen carcelario atroz. Una vez más y de forma categórica se puede afirmar que esa suerte de chivos expiatorios del Uruguay dictatorial, siguiendo la metáfora de la plaga, lograron, en cierto sentido, “purify and rejuvenate the society” (“The Plague” 144).

Si Benedetti hubiera ideado un epílogo para Santiago, en el marco de estos acontecimientos, quizá el lector encontrara al personaje con una motivación para sobrellevar mejor las cicatrices que la dictadura le dejó, para encontrar la primavera en otra imagen, más o menos de la misma manera que el autor aprendió a destacar la herencia positiva de sus exilios y a disfrutar la vuelta a la patria: “Volví a mi país un poco mejor de lo que me fui, más ecuánime, más tolerante, menos radical, pero sin perder mis obsesiones” (“Benedetti el escritor”).

Capítulo 3 La disciplina carcelaria y la resistencia del preso político en *Primavera*

3.1 Los medios del buen encauzamiento: una propuesta de Michel

Foucault

Mi papá es un preso pero no porque haya matado o robado. . . . Graciela dice que mi papá está en Libertad, o sea está preso, por sus ideas. Parece que mi papá era famoso por sus ideas. Yo también a veces tengo ideas, pero todavía no soy famosa. Por eso no estoy en Libertad, o sea que no estoy presa. . . . Graciela dice que ser un preso político como mi papá no es ninguna vergüenza. (*Primavera* 115-7)

Estas son las palabras con las que Beatriz, de alrededor de diez años, describe el estatus político de su padre, Santiago, prisionero de la dictadura uruguaya. Esta enunciación, aparentemente simplista, es quizá la manera más sucinta y clara de explicar el concepto de preso político.

La niña no ha visto a su progenitor por un espacio de cinco años, desde que él fue apresado, y ella, junto a su madre, Graciela, y su abuelo, don Rafael, huyeron al exilio. Beatriz no tiene un recuerdo nítido de Santiago, pero su memoria ha sido alimentada por su madre y su abuelo. En la distancia y en la ausencia ella ha aprendido a estar orgullosa del hombre que le dio la vida y así lo expresa: “Yo estoy orgullosa . . . de mi papá, porque tuvo muchísimas ideas, tantas y tantísimas que lo metieron preso por ellas. Yo creo que ahora mi papá seguirá teniendo ideas . . . pero es casi seguro que no se las dice a nadie, porque si las dice, cuando salga de Libertad para vivir en libertad, lo pueden meter

otra vez en Libertad” (117). Con el dejo de la inocencia propia de una niña y la reflexión implícita de un adulto, Beatriz patentiza la ironía de la dictadura uruguaya de haber nombrado Libertad a uno de los penales donde más presos políticos fueron confinados y torturados.

La índole del personaje de Santiago lleva a pensar que Beatriz tiene razón cuando dice que su padre debe seguir teniendo ideas. Resulta obvio pensar que este preso nunca perderá su espíritu militante, ni adentro de la cárcel sujeto a la tortura ni fuera de las rejas carcelarias. De hecho, el mismo Santiago reflexiona en cierto momento sobre cómo será él cuando quede en libertad: “Y seré alguien distinto, creo que alguien mejor, pero nunca el enemigo del que fui o del que soy, sino más bien el complementario” (80–1). Lo cierto es que la disciplina de los torturadores debe haberlo vuelto más cauteloso en esos largos años de encierro y eso será parte de su nuevo ser.

El Proceso de Reorganización Nacional no se conformó con privar de la libertad a todas aquellas personas que identificó o catalogó como opositores. Además de encerrarlos, sus brazos ejecutores en las cárceles se encargaron de intentar encauzar sus conductas a través de la aplicación sistemática de la tortura. El saldo fue de cientos de presos con heridas o enfermedades permanentes como producto del martirio. El saldo incluyó muchas muertes cuyos cadáveres, cuando eran entregados, iban en ataúdes sellados para que los familiares no vieran cómo había quedado la persona (Martínez, *Tiempos* 64).

Los procesos disciplinarios en las instituciones tienen una tradición antigua. El estudioso francés Michel Foucault, en su libro *Vigila y castigar. Nacimiento de la prisión* (1976), elabora una historia de la prisión desde algunos de sus orígenes hasta su

evolución en la época del libro. Para desarrollar su tema, Foucault también dedica espacio al análisis de otras instituciones, diferentes a la cárcel en propósito, pero similares en objetivos y consecución de ellos. Dentro de las divisiones en las que se organiza su texto, hay un capítulo dedicado a la disciplina y dentro de este capítulo hay un apartado específico que es el que interesa para este estudio de la disciplina carcelaria y el preso político en *Primavera: Los medios del buen encauzamiento*.⁸⁵

En su texto, Foucault disecciona los procesos disciplinarios en tres fases: La vigilancia jerárquica, la sanción normalizadora y el examen. El disciplinado, cuya conducta se trata de encauzar, debe sufrir una evolución visible y evaluable en su paso por los tres estadios. El poder disciplinario, en este proceso “‘fabrica’ individuos” (175) cuyas conductas siguen los esquemas que les han sido enseñados.

Conviene señalar que cada institución tiene su propio estilo de aplicación de disciplina y que éste también se ve afectado o influido por una particular situación social. No es igual la disciplina carcelaria en tiempos de paz o en democracia que en tiempos de crisis o dictadura. Con esto en mente, este capítulo se acerca al preso político Santiago, en *Primavera*, para seguirlo en su desempeño por cada uno de los estadios disciplinarios de “Los medios del buen encauzamiento”.

Santiago es una representación literaria de los cientos de prisioneros reales que la dictadura uruguaya privó de la libertad y torturó sistemáticamente. Su figura es central en la novela de Benedetti y su verosimilitud es destacable por la relación tan cercana con su referente histórico. Este nuevo acercamiento al tema directriz de esta disertación tiene

⁸⁵ *Vigilar y castigar* está dividido en cuatro capítulos: Suplicio, Castigo, Disciplina y Prisión. La sección de “Los medios del buen encauzamiento” pertenece al capítulo de Disciplina. En este mismo capítulo se desarrolla uno de los temas de Foucault que más proyección ha tenido: el panóptico.

como objetivo analizar la figura del preso político sujeto a la disciplina carcelaria del gobierno dictatorial y observar su respuesta ante el maltrato institucional.

En el capítulo anterior se definió al preso político como un chivo expiatorio de la sociedad uruguaya en crisis, siguiendo a René Girard. En este capítulo el acercamiento a esta especie de “víctima sacrificial” será como disciplinado de la dictadura, siguiendo a Foucault. Antes de verificar la respuesta de Santiago a la disciplina carcelaria se ofrece enseguida una breve definición de cada uno de los estadios de “Los medios del buen encauzamiento”.

Foucault afirma que el poder disciplinario tiene como principal objetivo enderezar conductas. Para conseguir mejores resultados “separa, analiza y diferencia, lleva sus procesos de descomposición hasta las singularidades necesarias y suficientes” (175). Al individualizar a cada disciplinado mediante los rasgos y datos que lo definen como parte de una colectividad, se logra volverlo vulnerable. El acto de exponer cada detalle de la persona subyugada es una forma de dejar al descubierto sus puntos débiles para atacarlo en ellos y conseguir la conducta deseada. La disciplina confecciona los individuos que quiere, los que le sirven a sus propósitos y no se le oponen (Foucault 175). El éxito del poder disciplinario depende del éxito de cada fase y como se verá en el análisis de Santiago, el énfasis de los militares por conseguir ese triunfo fue marcado.

La primera fase de Los medios del buen encauzamiento es la vigilancia jerárquica. Aquí, la mirada casi omnipresente, que inspecciona todos los movimientos del disciplinado, es la herramienta principal. Es una mirada que observa, pero que no puede ser observada (176). Foucault dice que: “Las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder” (175) y éstos actúan manteniendo el orden interno de la institución.

Para una mayor eficacia de esta mirada que trata de abarcar todo cuanto es posible del disciplinado, se hacen necesarios relevos o diferentes instancias que lleven a cabo el cometido de la vigilancia (179). Se prefiere la estructura piramidal y la jerarquía de observadores, la cual garantiza una continuidad automática de los vigilantes cuya multiplicidad les da, además, un carácter de anonimato (182). El estatus del vigilante no debe ser reconocido por el vigilado. Se trata de evitar actitudes de mayor recelo ante algunos miembros del aparato disciplinario y de menor atención hacia otros. Los vigilantes cuentan con la incertidumbre del disciplinado para mantenerlo vulnerable.

Foucault expone que es cierto que la vigilancia recae sobre individuos, pero en esencia es gracias a su sistema de relaciones de arriba hacia abajo y viceversa, e incluso de forma lateral, que se logra la persistencia y el mejor funcionamiento de la vigilancia porque incluso los mismos guardianes se vigilan entre ellos (182). Finalmente, Foucault también enfatiza que, si bien la organización piramidal tiene un “jefe”: “es el aparato entero el que produce ‘poder’ y distribuye a los individuos en ese campo permanente y continuo” (182).

Muchos relatos de presos políticos uruguayos y del Cono Sur coinciden al describir algunas de esas técnicas con las que eran vigilados. El uso de una mirilla en las puertas de ciertas celdas era parte de poder de la vigilancia, por ella eran mirados los presos, pero ellos no tenían permiso de acercarse. Santiago, en *Primavera*, tiene también su propia historia sobre sus vigilantes, como se verá más adelante.

La segunda fase de la disciplina carcelaria es la sanción normalizadora. Foucault anota que: “En el corazón de todos los sistemas disciplinarios funciona un pequeño mecanismo penal. Beneficia de cierto privilegio de justicia, con sus propias leyes, sus

delitos especificados, sus formas particulares de sanción, sus instancias de juicio” (183). Las normas sociales o las leyes penales aplican para una sociedad en general. Sin embargo, cada institución tiene la facultad de poseer un sistema disciplinario con su propio sistema penal interno.

Las sanciones son castigos que tratan de corregir las conductas mal encauzadas, aquéllas que infringen las normas del sistema disciplinario. Estos correctivos van desde castigos leves hasta privaciones de algo o humillaciones (Foucault 183). En el caso de los presos políticos conosureños, como los que Santiago representa, poco pudieron conocer de castigos leves y mucho de privaciones y humillaciones. La disciplina en las cárceles dictatoriales tenía un diseño particularmente sádico.

La sanción normalizadora pretende corregir lo “anormal”, es decir, la falta de observación de alguna regla. La eficacia del castigo se encamina a reducir las desviaciones futuras. Para garantizar el éxito es mejor si el castigo es “intensificado, multiplicado, varias veces repetido” (Foucault 184). También se contempla la mecánica de gratificación–sanción, la cual, de acuerdo a Foucault: “se vuelve operante en el proceso de encauzamiento de la conducta y de corrección [sic]” (185). En algunas disciplinas, como la educativa, se recomienda recompensas frecuentes y pocas sanciones. La situación es diferente en la disciplina carcelaria de la dictadura donde un modelo que enfatice gratificaciones en lugar de castigos parece impensable.

Foucault expresa que algunas instituciones disciplinarias contemplan ascensos o puestos dentro del sistema, como recompensas a una conducta encauzada (186). A primera vista este tipo de premios parecería impensable en una cárcel del Proceso. Sin

embargo, habría que analizar casos específicos. En las prisiones comunes sucede que algunos reos ascienden, por ejemplo a custodios, como estímulo por una buena conducta.

La sanción normalizadora, de acuerdo a Foucault, no tiende a la expiación ni a la represión sino a la corrección. La penalidad perfecta “compara, diferencia, jerarquiza, homogeniza, excluye. En una palabra, *normaliza*” (Énfasis del autor 188). La disciplina dictatorial pudo seguir estos pasos, pero al final, su objetivo sí parecía perseguir la expiación y la represión del preso, por su ideología. El arrepentimiento y la corrección no eran necesariamente sinónimos de dejarlo cumplir su condena tranquilamente.

En realidad, la dinámica de los torturadores era muy similar al proceso que seguía la Inquisición con algunos de sus personajes juzgados. Cuando el inquisidor compelió a un acusado a confesar sus pecados y a arrepentirse, no era necesariamente para dejarlo vivir, sino para que “muriera en paz”, sin más sufrimiento y rápido.⁸⁶ La semejanza con los agentes de la disciplina carcelaria es que, cuando el acusado hacía una confesión o una delación, no significaba ni la suspensión de las sanciones ni mucho menos la libertad. La diferencia entre los militares de las dictaduras y los inquisidores es que éstos mataban rápido a sus víctimas. Los militares se tomaban su tiempo y siempre había un nuevo aprendizaje que alcanzar y razones nuevas para castigar: por mirar a la cara a un militar o hacerle un regalo, por no abotonarse el uniforme, por estudiar idiomas, por darle de comer a los pájaros (González Bermejo 55).⁸⁷

⁸⁶ Cuando los acusados por la Inquisición confesaban, el tormento terminaba. Algunos inculpados eran condenados a cadena perpetua, otros, a morir en la hoguera. En *El libro rojo* (1989), de Manuel Payno y Vicente Riva Palacio, se narra la historia de la familia Carbajal, quienes eran criptojudíos. El texto describe el tormento a cada miembro de la familia para que se delataran entre ellos, pero también se anota que todo terminaba ante la confesión (177–227). En algunos casos, si los sentenciados a la hoguera se arrepentían de sus culpas, primero se les daba garrote y ya muertos se les quemaba, si no se arrepentían, se les quemaba vivos (Uchmany 89).

⁸⁷ David Cámpora enuncia una larga lista de las prohibiciones en el Penal de Libertad, entre ellas silbar, cantar, fumar en formación, caminar rápido, levantarse de noche, acostarse de día, grabar en un

El examen es la tercera fase de “Los medios del buen encauzamiento”. Este estadio es una combinación de las técnicas de la vigilancia jerárquica y la sanción normalizadora. El examen es una mirada normalizadora que califica, clasifica y castiga. En este estadio, dice Foucault: “Viene a unirse la ceremonia del poder y la forma de la experiencia, el despliegue de la fuerza y el establecimiento de la verdad” (189). La invisibilidad del vigilante contra la visibilidad del disciplinado se incrementa. Se establece una consignación por escrito de todos los mínimos detalles referentes a la individualidad del educando, para saber dónde presionar y contra qué comparar. Cada disciplinado adquiere la categoría de “caso” (Foucault 192–96).

En resumen: “En el corazón de los procedimientos de disciplina [el examen] manifiesta el sometimiento de aquéllos que se persiguen como objetos y la objetivación de aquéllos que ya están sometidos” (189). Los resultados deben ser visibles y evaluables en la conducta encauzada, o, lo que es lo mismo, sometida.

Pero, el examen, en una institución disciplinaria, no consiste en la evaluación de un momento único o específico. Esta etapa es un tiempo indefinido que dura mientras el vigilante y el disciplinado estén en relación. En el contexto de la disciplina en la prisión, el carcelero no baja la guardia en ningún momento. Su despliegue de poder aquí es mayor incluso, para que el disciplinado no tenga ocasión alguna de desviarse de nuevo.

Para concluir la exposición de “Los medios del buen encauzamiento”, hay dos cosas a comentar. El primer comentario es que, ciertamente, como Foucault lo afirma:

medallón un hombre y una mujer, una mujer en cinta, o una madre con su niño en brazos (González Bermejo 54). Las sanciones estaban a la orden del día por cualquier motivo: “[El preso] No puede saludar a un preso de otra planchada, que está a siete metros de distancia; no puede decir una frase al compañero de la ducha vecina cuando se baña; si dos presos caminan juntos en el recreo y se detienen veinticinco segundos a encender un cigarrillo con un tercero, ‘¡arriba!’, de regreso a la celda, sancionados” (González Bermejo 34)

“El individuo es sin duda un átomo ficticio de una representación “ideológica” de la sociedad; pero es también una realidad fabricada por esa tecnología específica de poder que se llama la “disciplina” (198).

El segundo comentario surge de la propuesta de Foucault de “cesar de describir siempre los efectos de poder en términos negativos: ‘excluye’, ‘reprime’, ‘rechaza’, ‘censura’, ‘abstrae’, ‘disimula’, ‘oculta’” (198). Su argumento es que el poder produce realidad (198). Ciertamente, el poder produce realidad, sin embargo, no siempre la realidad es sinónimo de verdad. Una confesión producida por efecto de la tortura o la coacción del poder es una realidad falsa.

En el contexto de la dictadura conosureña de la década de 1970 no es posible hablar de los efectos del poder en otros términos que no sean los negativos. La literatura testimonial de los presos políticos uruguayos, argentinos y chilenos atestigua los efectos del despliegue de poder de sus captores sobre sus cuerpos supeditados a una rigurosa disciplina de vigilancia y tortura sistemática. Algunas de las obras testimoniales que narran el suplicio de los presos políticos del Cono Sur bajo la última dictadura, y que precedieron en la tarea a *Primavera*, de Benedetti, se ilustran a continuación.

3.2 El preso político en la literatura testimonial de América Latina anterior a 1982

En *Primavera*, Benedetti desarrolla el tema del exilio desde su experiencia más personal de uruguayo exiliado que vivió en carne propia el desgarramiento del destierro. Sin embargo, el personaje de Santiago viene a su pluma desde una ruta muy diferente, ya que él nunca fue un prisionero político. No obstante, como un autor crítico y sensible, como

un uruguayo y un latinoamericano lastimado, pudo captar la realidad de los prisioneros, extra e intramuros, y plasmarla creativamente en su literatura.

Un factor que ayudó al autor para la creación de Santiago, fue el testimonio de muchos presos que llegó a él desde diferentes medios: las pláticas con los amigos, con los militantes, con los sobrevivientes; las charlas con los demás exiliados que tenían a su vez sus historias de presos políticos. Además de esto, estaban los textos que lograban ser publicados en medio de la crisis de sus países, aunque fuera en otras naciones. Estaban también los textos que lograban salir de los penales a pesar de la censura y que circulaban en secreto, dentro y fuera de los países en dictadura.⁸⁸

En *Primavera*, Santiago delinea con precisión la situación del preso político a merced de la disciplina carcelaria militar. Los trazos dibujados por la pluma del autor no son ni grotescos, ni brutales, ni gráficos, son más bien sutiles, pero igualmente efectivos. Benedetti logra crear una imagen muy acertada del prisionero político, con sus sentimientos, sus nostalgias, sus dolores y su infierno mientras cruza una a una las etapas del buen encauzamiento.

Pero, ¿cuáles son algunos de los textos que le precedieron en su testimonio a *Primavera*, publicada en 1982, y pudieron apoyar la constitución de Santiago? Sandra E. Souza y Nora Strejilevich, mencionan varias obras testimoniales de Uruguay, Argentina y Chile, en sendos trabajos.⁸⁹ Sin embargo, en el caso de Souza la mayoría de las obras se

⁸⁸ No es tarea fácil proponer títulos. Se sabe que hubo textos que salieron de la cárcel uruguaya, de algunas publicaciones menores o de poca circulación por efectos de la censura, pero ya no se les encuentra o no son de fácil acceso para citarlos. No se conoce con precisión un corpus testimonial o carcelario publicado o distribuido antes de 1982, fecha de *Primavera*.

⁸⁹ Algunas de las obras que Souza menciona son: *Días y noches de amor y de guerra* (1978) del uruguayo Eduardo Galeano; *El jardín de al lado* (1981), del chileno José Donoso; *Libro de navíos y borrascas* (1983), del argentino Daniel Moyano; y *La nave de los locos* (1984), de la uruguaya Cristina Peri Rossi. Strejilevich por su parte añade: *Mis primeros tres minutos* (1989) de Emilio Rojas G.; *Recuerdo de*

concentran sólo en el tema del exilio. En la lista de Strejilevich la mayoría de los textos datan de fechas posteriores a 1982. Una situación semejante ocurre con “Los testimonios de la cárcel”, de Alfredo Alzugarai. Los textos que menciona en su trabajo narran las experiencias de los presos políticos en Uruguay, pero estos documentos se escribieron al término de la dictadura, cuando los prisioneros quedaron libres y se reinstalaron en su vida libre,⁹⁰ es decir, después de la creación de *Primavera*. Así las cosas, no hay un corpus literario extenso (y menos al alcance) que hubiera podido servir de inspiración directa para el personaje de Santiago.

Dentro de esta perspectiva sobre la situación de la literatura testimonial precursora a *Primavera*, dos ejemplos son pertinentes: *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile* (1978), de Hernán Valdés, y *Preso sin nombre, celda sin número* (1981) del periodista argentino Jacobo Timerman. Ambos textos desarrollan el tema del preso político y fueron publicados antes de 1982.

En su obra, *Valdés* recrea el diario de sus vicisitudes cuando fue confinado al campo de concentración Tejas Verdes. El autor narra “al calor de la memoria” (Valdez 6), con dolorosos y hasta grotescos detalles, el hacinamiento de los presos en celdas estrechas, las rutinas a que los sometían los militares, las humillaciones y la tortura, en suma, la disciplina de terror de que fue víctima por más de dos meses. Dentro del régimen irregular estaba sacarlos en plena noche y a merced del frío para hacer ejercicio: “Aquí van a hacer una vida sana, huevones . . . –¡Al trote, mar! . . . Manos a la nuca...

la muerte (1984) de Miguel Bonasso; *El tigre y la nieve* (1986), de Fernando Butazzoni y *Amaral, crónica de una vida* (1987) de Álvaro Barros-Lémez.

⁹⁰ Entre los ejemplos están *Las manos en el fuego* (1985) de Ernesto González Bermejo (que también lo menciona Strejilevich) y *Adolfo Wasem, el tupamaro* (1985) de varios autores. En el caso de los penales para mujeres parece ser que Lilian Celeberti fue de las primeras en escribir diarios, aunque su texto más conocido es *Mi habitación, mi celda* (1990). *Memorias de la resistencia*, editado por Hugo Cores (2002) es otro libro que le da espacio a autores que salieron adelante después de haber sido reos de la dictadura y cuyos textos ofrecen una visión de sus ideales, de la realidad de su tiempo, entre otros puntos.

lanzar las piernas adelante... pisando con las puntas de los pies. . . . ¡Vagos de mierda!”
(50-1). Quien no podía realizar las actividades físicas agotadoras era sancionado duramente.

Junto a esas actividades disciplinarias estaban las sesiones de interrogatorio. Valdez cuenta la brutalidad con que es tratado en ellos: “De pronto me llega el golpe en la mandíbula, y nuevamente el dolor parece algo ficticio. . . . Me zarandean, me llueven golpes de todas partes. . . . Un tipo me coge por detrás los testículos, presionándolos” (37-8). La interpelación es una de las formas del examen, de acuerdo a Foucault. No es de extrañar que los torturadores de la dictadura pusieran todo su empeño en hacer pasar a “sus pupilos” el examen.

Cuando Valdez se rinde a la disciplina y “aprueba” el examen dando la información que le piden, lo dejan en libertad. Quizá su buena fortuna se debió a que el nombre de Valdez no era uno de los que verdaderamente buscaba la dictadura chilena. Valdés pudo vivir para contar su historia y su tiempo a merced de los militares fue relativamente poco. Para no tentar a la suerte, este escritor chileno se fue al exilio en cuanto le fue posible. *Tejas Verdes* fue escrita en Barcelona, dos meses después de que sus torturadores lo dejaron ir.

En *Preso sin nombre, celda sin número*, Timerman hace lo propio al narrar su cautiverio de dos años y medio en Argentina. El periodista fue hecho prisionero en abril de 1977 y liberado en 1979. En el exilio, escribió su libro, donde cuenta sus avatares. Timerman narra que pasó días completos con la luz prendida, ensuciándose encima porque no lo llevaban a tiempo al baño (16), soportando simulacros de ejecución (22) y, por supuesto, siendo golpeado y martirizado con descargas eléctricas (47).

Es interesante que en su libro Timerman tome tiempo para criticar precisamente la disciplina de sus vigilantes. Cuenta que: “La disciplina de la guardia no es muy buena. Muchas veces algún guardia me da la comida sin vendarme los ojos” (16). En otra parte de su historia narra cómo uno de sus carceleros deja abierta la mirilla de la celda por donde él comete la indisciplina de mirar y por suerte no es descubierto (17–9). Dentro de las reglas disciplinarias para el reo estaba no acercarse a la mirilla, pero también dentro de las reglas para los vigilantes estaba no dejar la mirilla abierta. No obstante detalles como los que Timerman critica, gracias a la disciplina carcelaria, él fue muy maltratado.

En el caso de Timerman, las cosas se hicieron más difíciles para él por ser judío. Los castigos se volvían más duros por el antisemitismo que imperaba en los centros de detención. En la contraportada de su libro, el autor describe la actitud de algunos oficiales que admiraban el nazismo, quienes adornaban las paredes donde interrogaban a los judíos con cuadros de Hitler (69). Esto lo certifica el libro *Nunca más*, el cual indica que: “[la ideología antisemítica] llevó a una especial brutalidad en el trato a los prisioneros de origen judío” (69).⁹¹

Los padecimientos de Valdés y Timerman encontrarían eco en cientos de presidiarios que narraron vivencias similares o aún peores al caer la dictadura o cuando sus autores pudieron irse al exilio.⁹² Vale la pena mencionar en este rubro los textos de

⁹¹ El Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (2005 –primera edición 1985), agrega en su sección titulada “Antisemitismo”: “Según el testimonio de R. Peregrino Fernández, oficial de la Policía Federal . . . se conoce que: ‘Villar . . . y Veyra . . . cumplían las funciones de ideólogos: indicaban literatura y comentaban obras de Adolfo Hitler y otros autores nazis y fascistas’” (69).

⁹² En el estudio de Strejilevich ya se mencionaron algunos títulos, aquí se agregan algunos más: *Una sola muerte numerosa* (1996), de la misma Strejilevich, *Memorias de una presa política: 1975–1979*, sobre las vicisitudes de la argentina Graciela Lo Prete; *Los ovillos de la memoria* (2006), un colectivo surgido del primer Taller, Testimonio y Memoria de expresas políticas uruguayas; y *Oblivion* (2007), de la uruguaya Edda Fabri quien ganó el premio Casa de las Américas por su testimonio.

los rehenes de la dictadura uruguaya Raúl Séndic, Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro.

El libro de Séndic, *Cartas desde la prisión* (1984), es una compilación de las misivas que escribió desde la cárcel a su familia. Después de varios años de encierro por fin un día se lo permitieron los militares. En sus cartas, Séndic cuenta las tribulaciones de la gente reclusa y separada de sus hijos y las limitaciones en medio de las cuales sobrevivían. Objeto de censura extrema, Séndic no pudo expresarse en los angustiosos detalles de su tortura, pero tampoco trató de disfrazar la verdad que se vivía al interior de los cuarteles dictatoriales. Y es que, hay que recordar que la disciplina carcelaria para los rehenes excedía los límites planteados en los penales comunes.

La historia de Séndic sorprende todavía. Para muchos es difícil imaginar cómo logró sobrevivir a torturas como la de pasar recluso meses enteros en aljibes mínimos. Al respecto, dice Eduardo Galeano: “Pocos hombres conocí que hubieran atravesado las pruebas de dolor y violencia, rara hazaña, con la ternura invicta. . . . Varias veces me pregunté, años después, cómo habrá hecho Raúl para no enloquecerse el largo tiempo que pasó enterrado en los aljibes” (A través de Góngora 88).

Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro vivieron una odisea similar a la de Séndic y los demás rehenes. Con el tema de su estadía como preso político y rehén de la dictadura, Rosencof escribió varios textos, tanto de ficción como de corte autobiográfico, entre ellos: “Literatura del calabozo”, *Las cartas que no llegaron* (2000) y *Memorias del calabozo*, volúmenes I, II y III (1987 y 1988). Estos últimos en colaboración con Fernández Huidobro.

Los volúmenes de *Memorias del calabozo* son el milagro, precisamente, de la memoria. Los escritores nunca tuvieron papel para registrar sus experiencias y tampoco compartían la celda. Ellos narran sus *Memorias* ayudados de los recuerdos que crearon juntos cuando, cada uno desde su celda, se comunicaban con el otro a través de golpes en la pared. Establecieron códigos tipo morse que sólo ellos reconocían y así entablaban las pláticas que estaban prohibidas y que se querían evitar aislándolos en espacios individuales. Esta forma de comunicación fue la manera en que ellos lograron que la dictadura no los quebrara.

La pertinencia de nombrar estos textos y a sus autores es que Benedetti no necesitó leerlos para comprender el calvario que vivían. Cuando las *Memorias* fueron publicadas varios años después de *Primavera*, corroboraron que el compatriota uruguayo en el exilio había aprehendido muy bien el carácter del preso político y había hecho una representación fiel en Santiago.

Como ya fue mencionado, en el volumen III de las *Memorias* de Rosencof y Fernández Huidobro, ellos incluyen aquella carta que Benedetti publicó en *El País* de Madrid, a diez años su encarcelamiento como rehenes. Este acto, se ha dicho, se simboliza el grado comprensión y solidaridad que sintieron estos presos por parte de Benedetti hacia su situación. La veracidad y la precisión de las afirmaciones que en aquella misiva se hacían fueron apreciadas por los compañeros escritores.

En la carta, luego de describir en detalle el calvario de los rehenes, Benedetti concluye que:

10 años de prisión son mucho tiempo, pero 10 años de soledad son un castigo que nadie en el mundo merece. Cada uno de estos expulsados de

la humanidad, reducido a su infamante aislamiento, sabe ya de memoria las sombras del muro, las arrugas del piso, las manchas del techo. Tal vez lucha consigo mismo para no enmohecerse, para no desparramarse en la postración o el delirio, manteniendo encendida la esperanza como una vela casi sin pabilo; consciente, sin embargo, de que el derrumbe en la desesperación sería el triunfo del otro, del enemigo–otro. (*Memorias III* 61)

Al leer estas últimas líneas y conocer la lucha de Santiago en *Primavera*, es imposible no pensar que él encarna a cualquier preso político de la realidad uruguaya, pero también al espíritu de estos rehenes.

Las obras nombradas, de antes y después de *Primavera*, forman parte del inmenso corpus de la memoria de las víctimas del régimen militar conosureño. Esta memoria es necesaria si se quiere tratar de evitar la repetición de la tragedia. Santiago es una voz en un mundo de voces que se alza desde las páginas de una historia de ficción: *Primavera*, para contar, para no olvidar.

3.3 Benedetti y el preso político en su literatura anterior a *Primavera*

Primavera no fue el primer acercamiento de Benedetti al tema del preso político. El tópico ya habían sido objeto de su interés literario, no sólo en el género narrativo sino en el lírico y el dramático particularmente. Podría decirse que el escritor uruguayo fue acercándose al tema del preso político siguiendo el desarrollo que la historia de su país iba teniendo.

Años antes de que la dictadura se instaurara, Uruguay ya vivía un estado crítico de descomposición social por efectos económicos y políticos. En este marco, Benedetti escribe *Gracias por el fuego* (1965). Mediante el personaje de Edmundo Budiño hace el comentario a la situación de corrupción en el país. Luego, cuando los Tupamaros dan a conocer su lucha, son perseguidos por el gobierno y las condiciones propicias para la imposición del régimen autoritario es obvia, Benedetti publica *El cumpleaños de Juan Ángel*, con el tema de la guerrilla. Después de estas obras y con la dictadura en pleno, el preso político, como tal, hizo su aparición en la escritura benedittiana.

Una de las primeras manifestaciones del tema del preso político, en Benedetti, fue en el género lírico. En el poema “Hombre preso que mira a su hijo” (“Trece hombres que miran” *Poemas de otros* 1973-1974), la voz poética se identifica como la de un preso que se dirige a su hijo desde la prisión. En el texto, el padre trata de explicarle al hijo por qué está preso y no a su lado, además quiere contarle “la verdad” para que sea consciente y no la olvide (270), es decir, para que aprenda.

La justificación conmovedora de este padre constituye una síntesis de lo que fue el cuadro completo que muchos guerrilleros vivieron. A través de los recursos del lenguaje figurado y de la frase llana, la voz poética del preso hace el recuento del militante que entró a la lucha porque comprendió que el país no podía vivir de mitos. Habla de la corrupción entre las mismas fuerzas policíacas, de la sangre derramada por todos aquellas víctimas que no pudieron vivir para contarla. Confiesa cómo ha tenido que resistir la tortura en la cárcel y detalla las huellas del martirio: “por eso no te oculto que me dieron picana / que casi me revientan los riñones / todas estas llagas hinchazones

y heridas . . . son durísimos golpes / son botas en la cara / demasiado dolor para que te lo oculte / demasiado suplicio para que se me borre” (270).

El preso de este poema rinde homenaje a los reos políticos que resistieron los medios del buen encauzamiento y llegaron al examen invictos en su decisión de no delatar: “pero también es bueno que conozcas / que tu viejo calló / o puteó como un loco / que es una linda forma de callar / que tu viejo olvidó todos los números . . . y por lo tanto todos los teléfonos / y las calles y el color de los ojos / y los cabellos y las cicatrices / y en qué esquina / en qué bar / qué para / qué casa” (270). Simbólicamente, esta voz se dirige a los jóvenes uruguayos, para que sigan el ejemplo de lealtad a los ideales y entrega: “aquí lloramos todos / gritamos berreamos moqueamos chillamos / maldecimos / porque es mejor llorar que traicionar / porque es mejor llorar que traicionarse” (271).

Después de la expresión del tema del preso en su poesía, el cuento le dio seguimiento. El volumen de cuentos *Con y sin nostalgia* (1977), mencionado en el capítulo anterior como un texto de plaga vuelve a ser pertinente en este apartado. El motivo es el tema del preso sometido a la tortura y el torturador como parte de la ecuación disciplinaria. Aunque cada historia ofrece un punto de vista diferente, la mayoría de los cuentos de *Con y sin nostalgia* retratan la cara más oscura del régimen militar ante la disciplina brutal que se ejercía en las prisiones.

En el capítulo anterior se habló específicamente del cuento “Escuchar a Mozart” donde un torturador enajenado asesina a su propio hijo. El preso político no aparece como personaje activo, sin embargo, el niño asesinado es el equivalente a las decenas de presos, “inocentes” que su padre tortura y asesina como parte de su trabajo militar.

Infligir daño era parte de la misma disciplina de los torturadores. Quienes no cumplieran con las disposiciones disciplinarias recibían sanciones o hasta eran dados de baja.

En el desarrollo de la historia es posible notar la presión disciplinaria a la que está sujeto el verdugo. El personaje no es bien visto por su jefe inmediato y debe esforzarse cada día para no perder lo que tiene. Él sabe que basta poco para ser gravemente sancionado o recibir la humillación de ser degradado. Trata de seguir las órdenes, pero en un atisbo de conciencia, se pregunta si quienes no obedecen son “Decentes o indisciplinados” (283). Incluso se cuestiona: “¿Hasta dónde te llevará tu sentido de disciplina, capitán Montes? . . . ¿A convertir tus odios en rutina? ¿O a permitir que tu rutina agreda, hiera, perfore, fracture, viole, ampute, asfixie, inmole?” (283).

La respuesta del capitán Montes llega tan pronto como su hijo entra a casa. El chico le hace preguntas y él lo estrangula al confundirlo en un delirio con alguno de los detenidos. Cervera Salinas opina que: “El monólogo autodefine al capitán que se nos presenta como un verdadero torturador torturado por sus propias reservas morales, las que, sin embargo, no lo obligan a rechazar abiertamente su actividad (417–18). El capitán está fatalmente atrapado en el sistema institucional de la represión.

Rafael González también trabaja algunos de los cuentos de *Con y sin nostalgia* y de ellos dice: “[Benedetti] nos enfrenta con la crueldad . . . de esos torturadores que acabarán confesando sus crímenes” (579). Cuanto más crueles los torturadores porque la confesión no trae consigo una aceptación del error. Los posibles remordimientos no los hacen dar marcha atrás y rectificar alejándose de esa dinámica de horror.⁹³

⁹³ Entre las dictaduras del Cono Sur, el prototipo del militar que confiesa sus crímenes, pero que no se arrepiente en estricto sentido es el ya mencionado Adolfo Scilingo. Este militar fue uno de los primeros en reconocer públicamente el terrorismo de estado que había ocurrido en Argentina. También fue el primero en aceptar la existencia de los “vuelos de la muerte” que consistían en arrojar al mar,

Otro interesante cuento del volumen es “Pequebú”.⁹⁴ Pequebú es un preso que llega a tal sin deber nada. Él no era parte de un grupo subversivo, pero tenía amigos que sí lo eran y por esa asociación lo apresan. Mediante un monólogo interior, se conoce la realidad del protagonista en la cárcel. El ritual disciplinario incluía la picana y una patada en los testículos (301). A pesar del dolor y de su inocencia, Pequebú es fiel a la causa de sus amigos: “A diferencia de los que dijeron no sé, y no hablaron, y sobre todo a diferencia de aquellos pocos que dijeron no sé y sin embargo hablaron, él había preferido inaugurar una nueva categoría: los que decían sí sé, pero no hablaban” (301).

La entereza y lealtad de Pequebú ante la disciplina se vuelve a presenciar en Santiago. Pero antes de que este modelo de preso llegara a *Primavera*, Benedetti lo perfeccionó más al desarrollarlo en *Pedro y el capitán*, de 1979. Esta pieza teatral se compone de cuatro actos que desarrollan un diálogo *in crescendo* entre un torturador y su víctima. El primero quiere hacer que el segundo delate, vencido por el rigor de los interrogatorios. Sin embargo el preso no confiesa nada y enfrenta al militar a su propia miseria.⁹⁵

narcotizados, pero vivos, a muchos de los prisioneros. Esta confesión sin arrepentimiento queda clara cuando conversando con Verbitsky es obvio que Scilingo empezó a hablar motivado por envidia y resentimiento. Sucedió que mientras algunos militares de la dictadura tenían dificultades en conseguir puestos en el gobierno democrático, otros ya estaban ocupando cargos superiores y eso no era justo, en su opinión. Su falta de contrición se nota cuando declara: “Yo no creo que haya muerto ninguno que tuviese una trascendencia tremenda como para afectar. . . . Lo pienso hoy y no había ninguna necesidad de matarlos. Se los podría haber escondido en algún lugar del país. . . . En la forma en que estábamos mentalizados . . . sería una mentira total si le dijese que no lo haría de nuevo en las mismas condiciones” (32). Este personaje de la vida real no fue respetado por su confesión. En *Andamios*, Benedetti crea un personaje militar que visita al protagonista desexiliado. Al creer que el militar quiere confesarse le dice: “Se me ocurre que acaso usted aspire a cumplir el papel de un Scilingo oriental” (117). En realidad, el militar de Benedetti no pretendía tal, pero también es un ejemplo de un miembro del aparato dictatorial que habla, pero no se arrepiente.

⁹⁴ Pequebú es un sobrenombre que significa pequeño burgués. Lo peyorativo del nombre se revierte en la actitud casi heroica por el bien de su comunidad (aun si es su comunidad de amigos).

⁹⁵ Benedetti gustó de exponer a algunos de sus torturadores literarios con un dejo de remordimiento, no para hacerlos simpáticos, parece, sino para hacerlos más patéticos. Lo interesante es que, en la vida real, cada vez que un torturador sale a la luz pública, no muestra arrepentimiento, antes bien, quiere justificar sus acciones. El 31 de enero de 2011 un militar de la represión uruguaya todavía dijo que

Sylvia Lago analiza la interacción de estos personajes y explica que Pedro, el preso: “Vence para la vida. . . . De ahí que sus argumentaciones y la valentía de sus enfrentamientos verbales provoquen el derrumbe total de su contrincante y el amo –en una sutil variación del dialéctico juego hegeliano– se convierta, al final en esclavo” (93). Pedro es el ideal del preso mediante el cual Benedetti rinde tributo, una vez más, a los que resistieron. La intención del autor fue valorada al recibir el premio Amnistía Internacional por esta obra.

Carminia Navia Velasco estudia varios textos de este autor y hace un comentario que abarca toda su obra: “Aunque parezca un poco extraño se puede afirmar que Benedetti empieza una obra siempre donde ha dejado la anterior. Por eso no se puede pensar en un corte, se trata de un proceso de búsqueda en el que las raíces, las causas, los orígenes, van siendo cada vez más cercanos, más explícitos” (45).

Quizá la generalización de Navia Velasco es un poco arriesgada, pero es cierto que varios de los textos de Benedetti pueden trazar una relación de continuidad, como los aquí señalados: el país corrompido de los Budiño (*Gracias*) prepara el terreno para la guerrilla a la que pertenece Osvaldo Puente, alias Juan Ángel (*El cumpleaños*). La difícil situación culmina en la cárcel masiva para los opositores (“Hombre preso”) y el intento de exterminio de los subversivos a manos de mentes enfermas, como la del capitán Montes (“Escuchar a Mozart”). La actitud de los militares afecta a los directamente involucrados, como Pedro (*Pedro y el capitán*) y a los que de manera solidaria aceptan el perjuicio colateral, como Pequebú (“Pequebú”). El Santiago de *Primavera* viene después de todos estos personajes a contar su propia historia de lucha y fortaleza.

la tortura contra los opositores fue “lamentable”, pero “necesaria”, y enfatizó: “era algo doloroso, triste y lamentable. Torturar le pesa a uno en la conciencia toda la vida, pero no había más remedio” (“Torturar fue lamentable”).

3.4 La disciplina carcelaria y la representación del preso político en

Primavera

Santiago era la cabeza de la familia que formaba con Graciela, Beatriz y don Rafael. Pero, como ya ha quedado claro, cabeza y cuerpo fueron cercenados cuando él fue hecho prisionero por la dictadura de Uruguay, debido a su militancia política contra el régimen. Se resuelve la separación para que la familia no corra riesgos. Los tres seres más queridos de Santiago salen del país y él permanece encerrado—insiliado en el Penal de Libertad sin tiempo específico de condena.

Se habla entonces de años de separación física cuyos efectos emocionales varían entre los involucrados en la ruptura. En lo que respecta a los exiliados, don Rafael sufre su periodo de acomodo al país que lo recibió, pero lo hace lo mejor posible, incluso se enamora y su relación suaviza el dolor del hijo ausente y lastimado. Al final, lo que el padre de Santiago lamenta es que su nuera no haya podido con la separación y esté dentro de una nueva relación sentimental. Este será un dolor extra para su hijo cuando lo liberen y descubra que no tiene una familia a la cual reintegrarse. Graciela y su amante, víctimas también del flagelo del Proceso, intentan lidiar con las culpas y vivir discretamente su relación hasta que llegue el momento de enfrentar a Santiago. Beatriz es una niña inteligente, con muchas inquietudes y algunas nostalgias, pero realmente no le ha llegado aún el tiempo de preocupaciones mayores.

En lo que toca Santiago, después de cinco años de encierro y tortura, todavía está vivo y cuerdo. Ha sido tal el régimen disciplinario que es capaz de sorprenderse de seguir de pie, como lo evidencian sus palabras: “Cuando uno está afuera e imagina que,

por una razón o por otra, puede pasar varios años entre cuatro paredes, piensa que no aguantaría, que eso sería sencillamente insoportable. No obstante, es soportable, ya se ve. Al menos yo lo he soportado” (11). Santiago ha aprendido que el cuerpo es más adaptable que el ánimo. Soporta lo que jamás pensó que soportaría y al inicio de su historia está entero en su ánimo, con la esperanza de la libertad.

La “disciplina” es todo un aparato que regula la vida del prisionero dentro de la cárcel. “Los medios del buen encauzamiento” como ya se desglosó inicialmente, es un compendio de herramientas o “instrumentos simples” (Foucault 175) para aplicar la disciplina y lograr los objetivos. Ya definidos los conceptos de estos instrumentos disciplinarios: la vigilancia jerárquica, la sanción normalizadora y el examen, toca ahora ver cómo este personaje de Benedetti los enfrentó.

3.4.1 La vigilancia jerárquica

Cuando el lector de *Primavera* se encuentra con Santiago, éste ya es un prisionero veterano. No se saben los detalles de cuán dura fue la etapa de la vigilancia jerárquica, recién ingresado a Libertad. Sin embargo, se puede ver cómo es esa mirada espía en el presente del personaje. Santiago es constantemente vigilado y lo sabe. En la vigilancia jerárquica es fundamental que el preso a encauzar sepa que es vigilado, para que sienta el poder de quien está por encima de él. Al mismo tiempo, el reo no debe saber con exactitud qué instancia lo vigila. Si el preso sabe que existen diferentes vigilantes, pero no puede prever el rango militar de quien lo mira, no podrá desarrollar sentimientos de confianza, tendrá temor de todos los que se lleguen a su celda y será más fácil quebrarlo.

Santiago ha aprendido a identificar a sus vigías aunque no pueda verlos. Si bien la vigilancia jerárquica se distingue por ser una mirada que no es vista (Foucault 176), dicho en otras palabras, que no es reconocida, la experiencia de Santiago contradice esa regla: “Cuando son los cabos o los sargentos los que miran por el agujerito para vigilarnos nunca me despierto no les doy bolilla # sólo me despierto sobresaltado cuando después de las dos son los oficiales los que vichan” (225). A pesar de las normas de los encauzadores, el preso se da sus mañas para identificarlos y de esa manera contrarrestar el efecto de sorpresa y su consecuente actitud nerviosa. La “coacción por el juego de la mirada” (Foucault 175) pierde fuerza cuando un preso con experiencia aprende a identificar a sus vigilantes. Es claro que, para Santiago, de la jerarquía de vigilantes dependía el preludio de un interrogatorio y/o de una tortura, de ahí que cuando los oficiales aparecían a ciertas horas, le importaran más que los cabos o los sargentos.

La mirilla por donde los avizores accedían a las celdas ha sido nombrada en los testimonios de muchos presos reales. Tenía la facultad de ser suficientemente pequeña para que los reclusos no vieran al visitante desde su lugar alejado de la puerta. Los presos tenían prohibido acercarse a ella.⁹⁶ Sin embargo, la vigilancia se equivocaba al creer que la falta de visibilidad era suficiente para su anonimato.

De acuerdo con las palabras del personaje de Santiago, algunos prisioneros aprendían a reconocer a sus espías, a detectar su jerarquía y a protegerse de sobresaltos inútiles. Los testimonios de prisioneros de las dictaduras conosureñas prueban que ellos realmente aprendían a distinguir ruidos, tipo de pasos, toses y otros detalles que

⁹⁶ Sobre la mirilla Timerman tiene una anécdota conmovedora: “En la noche de hoy un guardia que no cumple con el Reglamento dejó abierta la mirilla que hay en mi puerta. . . . Descubro que en la puerta frente a la mía también está la mirilla abierta y hay un ojo. Me sobresalto: me han tendido una trampa. Está prohibido acercarse a la mirilla, y me han visto hacerlo” (17). Para suerte del preso no era una trampa y tanto él como el prisionero de enfrente pudieron vivir esos momentos de “libertad”.

caracterizaban a sus guardias. Rosencof por ejemplo, recuerda que: “Todos habíamos . . . desarrollado un fino sentido del oído. Conocíamos el ruido peculiar de la puerta de cada calabozo al abrirse. Sabíamos por el sonido de los pasos, hacia dónde se dirigía la guardia” (*Memorias* Tomo II 31). Gracias a esta facultad auditiva los confinados estaban más alerta y quizá se sentían menos frágiles en su cerrado mundo de rehenes.

Rosencof y Fernández Huidobro narran cómo en sus múltiples cuarteles conocieron a militares de diferentes rangos e ironizan sobre cómo la impunidad desplegada “avanza en relación inversa al grado” (*Memorias* Tomo II 97). Es obvio que cada sitio de reclusión tenía reglas particulares. En algunos lugares los militares de rango superior eran más temidos que los de rango inferior, pero en otros lugares ocurría a la inversa. Santiago en la ficción temía más a un militar de grado alto, en cambio Rosencof y Fernández Huidobro temían más a los militares de menor rango.

Llama la atención que la jerarquización militar, al fin de la dictadura, habría de actuar en favor de muchos torturadores. En Uruguay, surgió la “Ley de caducidad”, que en Argentina se denominó “Ley de obediencia debida”. Con algunas diferencias, ambas leyes favorecían a los militares para que no enfrentaran procesos legales o fueran liberados quienes ya habían sido juzgados. Así mismo estas leyes consignaban que los militares de rangos menores habían actuado, durante los años del Proceso, obedeciendo órdenes superiores por lo tanto no eran responsables de sus acciones. Rosencof y Fernández Huidobro comentan: “Los soldados lacras y los oficiales sádicos saben sacar

buen provecho de ella. . . . ‘Yo te hago cualquier cosa y no hay derecho a quejarse porque el responsable es el superior’” (*Memorias* Tomo II 97).⁹⁷

La actuación de los militares está sujeta a varias consideraciones. Jorge Torres, en su libro sobre las Fuerzas Armadas, no disculpa la conducta de los militares, ya que él mismo fue un preso político bajo su despiadada disciplina, pero busca una explicación lógica para tanta saña. Torres considera que el triunfo de los efectivos de las fuerzas militares residió en gran parte a su propia experiencia como disciplinados.

Hablando del ejército en general, Foucault dice que la disciplina “trata de hacer penables las fracciones más pequeñas de la conducta y de dar una función punitiva a los elementos en apariencia indiferentes al aparato disciplinario: en el límite, que todo pueda servir para castigar la menor cosa” (183). Torres, por su parte, responsabiliza al proceso de disciplina irracional dentro del ejército de provocar su bestialidad. Torres habla de un afán automatizador que se denota incluso en cada paso de su adiestramiento: cada grupo jerárquico recibe una alimentación particular, el dormitorio no admite propiedades ni comportamientos diferenciados, el uniforme y el calzado son idénticos. Para apagar cualquier conato de rebeldía o de diferenciación, la disciplina incluye una batería completa de sanciones de carácter sádico a discreción (55).

Torres opina que, al aceptar este sistema absurdo, sin cuestionarlo, los elementos de la milicia están adscribiéndose a una estructura en la cual lo racional ocupa un sitio muy por debajo de la obediencia y la disciplina ciegas. Ahora bien, el hecho de que la disciplina militar pueda ser el origen de la disciplina carcelaria y la posibilidad de entender que la dinámica de los torturadores hacia “los subversivos” proviene de su

⁹⁷ “La ley de obediencia debida”, en Argentina, fue anulada en 2003. La “Ley de caducidad de la pretensión punitiva del estado”, en Uruguay, sigue vigente. Se han hecho campañas e intentos de enmienda a la ley, pero hasta ahora no se ha alcanzado un referéndum favorable.

propia instrucción como disciplinados, no es razón para aceptar sus desmanes. No es utópico pensar que como seres pensantes, los militares debieron tener la opción personal de negarse a lastimar innecesariamente a sus semejantes, pero no la tomaron.

El poder de la vigilancia jerárquica era “múltiple, automático y anónimo” (Foucault 182), corrupto, irracional e impune. Múltiple, por su división en rangos y horarios de rondas, automático por sus técnicas de rotación y anónimo por el intento de que los vigilantes no fueran reconocidos y por su misma multiplicidad. Corrupto porque aplicaban sus criterios sin respeto a ninguna norma, irracional por su automatismo y falta de criticismo e impune porque prácticamente todo les estaba permitido. En un contexto tan sórdido, el elemento de la censura es lógico.

En varias de las cartas del protagonista de *Primavera* la vigilancia y la censura quedan patentes. En una ocasión, Santiago le escribe a Graciela y reflexiona que: “El exilio (interior, exterior) será una palabra clave de este decenio. Sabés, es probable que *alguien* tache esta frase. Pero *quien lo haga* debería pensar que acaso él también sea, de alguna extraña manera, un exiliado del país real. Si la frase sobrevivió te habrás dado cuenta de cuán comprensivo estoy” (Énfasis personal 32). Ese “alguien” al que alude el personaje sin duda es el vigilante–censor, encargado de aprobar o desaprobar lo que podía salir o entrar en la prisión: cosas, mensajes o hasta palabras aisladas en un texto. Se trata de un “alguien” que es múltiple en su anonimato y automático para llevar a cabo una función para la que ha sido entrenado “irracionalmente”, en palabras de Torres.

Puesto que el lector tiene acceso a lo que Santiago creyó que tacharían, las posibilidades son que la vigilancia no haya censurado su misiva o que quizá haya fallado en su tarea. La vigilancia era muy eficaz, pero no era infalible. Lo anterior queda

explícito en otra carta que el preso le envía a su padre. En ese texto le cuenta sobre un operativo en el que mató a un militar, primo suyo: “Hoy precisamente desempolvé la carta clandestina [dice don Rafael], la única que hasta ahora . . . pudo enviar con total garantía de que no pasara por la censura carcelaria” (134). El fallo del aparato represivo, tan bien engranado, sorprende a don Rafael por lo extraordinario. La incredulidad del anciano muestra lo inusual de eventos así.

En la realidad uruguaya, Raúl Séndic nuevamente es un ejemplo de la censura extrema. Los militares no le permitieron escribirle a nadie por un periodo de ocho años. Los demás rehenes sufrieron penas semejantes a Séndic y los otros presos políticos también tuvieron que verse privados de este contacto con el exterior en múltiples ocasiones. Muchos prisioneros, de una manera u otra, trataron de rebelarse ante esta imposición; Lilian Celeberti y el General Líber Seregni fueron dos de ellos.

Celeberti cuenta que, a los cinco meses de su detención, los militares le dijeron que “no [le iban] a permitir escribir cartas ni recibirlas” (44). Como el Santiago de Benedetti (o acaso Santiago como ella), escribió cartas clandestinas que la hacían temer por su familia, si se descubrían. Pero la realidad era que su necesidad de expresarse era mayor a sus miedos: “me prometí que no mandaría más cartitas clandestinas, y si bien no cumplí la promesa cabalmente, empecé a autocensurarme en ellas” (58).

En el caso de Seregni, en su primera aprehensión, de 1973 a 1974, le fue permitido escribir. Fue liberado y reaprehendido en 1976; en esta etapa ya no se le permitió enviar o recibir correo. En *El correo del General*, Blanca Rodríguez reproduce algunas de las cartas personales de Seregni a su esposa. La editora añade fotocopias de las misivas originales en las que se observan las marcas de la censura: palabras, frases y

hasta párrafos enteros tachados. El General cuenta que en algún momento comenzó a escribir cartas “para ser revisadas” (19) por los censores, pero además también encontró la manera de enviar cartas militantes clandestinas. Seregni y su mujer llaman “El correo del calcetín” a todas aquellas cartas que el preso enviaba en los calcetines de la ropa sucia que su esposa recogía para lavar en casa (19).⁹⁸

La urgencia de comunicación obró muchos actos temerarios por parte de los presos. En su necesidad de comunicación tentaron la censura y varios tuvieron éxito. Pero de ninguna forma habría que subestimar la gravedad de la vigilancia jerárquica en la cárcel porque, al final, no se trata de un único grupo de centinelas bajo las órdenes de un jefe, hay un aparato entero produciendo “poder” (Foucault 182).

Muchas cosas pudieron escapar a la vista de la vigilancia jerárquica, pero no todo. La suerte de aquéllos a quienes les encontraron frases impropias, dibujos prohibidos o textos inflamatorios contra el régimen era muy dura. Los castigos abarcaban un amplio espectro de posibilidades: los internos podían quedarse sin recreo, permanecer arraigados en su celda o pasar días en los calabozos de castigo (González Bermejo 54-55). Por supuesto que las visitas se cancelaban cuando se aplicaban las sanciones y la dosis de tortura emocional era un placer extra para los guardias. David Cámpora narra que en Libertad se prohibía: “dibujar una paloma, una rosa, una estrella” (González Bermejo 54) entre cientos de prohibiciones más.⁹⁹

⁹⁸ Seregni le cuenta a Rodríguez que fue su disciplina militar la que lo ayudó a mantenerse bien cuando fue prisionero. Acostumbrado a un régimen duro, no le fue difícil lidiar con la serie de carencias a las que se enfrentó. Incluso él mismo organizó su tiempo para mantener ocupados el cuerpo y la mente (16). Acaso las sesiones de tortura fueran un añadido al aprendizaje disciplinario que, como militar, ya traía, porque comenta que cuando ya no le permitieron escribir tampoco él quería hacerlo porque no quería contarle a su mujer lo que estaba padeciendo (11-6).

⁹⁹ El escritor uruguayo Eduardo Galeano escribió un cuento titulado “Pájaros prohibidos” (*Memorias del fuego* 1982) que trata de un preso político cuya pequeña hija un día le lleva un dibujo de pájaros que, los censores rompen de inmediato. A la siguiente visita la niña le lleva un dibujo de árboles

Por el poder de todos los miembros de la jerarquía, jefes y subalternos, en *Primavera* Santiago siempre estuvo en el sitio de las víctimas, a merced de cualquiera de los militares, fuese cual fuese su nivel. Este prisionero burló la vigilancia una vez, pero como una excepción a la mirada incisiva del aparato represor. Sin opción, durante todo su cautiverio, Santiago experimentó la fuerza de la vigilancia jerárquica y también recibió sanciones al no adecuarse a las exigencias de sus captores.

3.4.2 La sanción normalizadora

En el proceso disciplinario, la etapa de la sanción normalizadora, es la que tiene que ver con los castigos. Una vez que la vigilancia ha hecho su parte y ha registrado a detalle las desviaciones de los disciplinados, hay que corregir la conducta. En la cárcel de la dictadura, las posibles desviaciones de los prisioneros se contaban por cientos, toda vez que no había un reglamento que contuviera todas las normas a seguir. Muchas “desviaciones” se denominaban como tal en el momento de “cometer la falta” y ahí mismo se decidía el castigo a imponer.

Una gran cantidad de los internos del Cono Sur habían sido encerrados sin haber tenido acceso a la instancia de un proceso judicial y público. Ya adentro de las prisiones, el “pequeño mecanismo penal” de que habla Foucault (183), nuevamente actuaba a favor de los militares. Ellos podían decidir a criterio qué sancionar y cómo sancionarlo.

Además de los quehaceres propios de la cárcel, que se distribuían entre los prisioneros y que si no se cumplían ocasionaban alguna sanción, había otras obligaciones

(que no están prohibidos). En las ramas de los árboles hay circulitos de colores y el padre le pregunta a su hija que qué frutas son, pero la chiquita le pide silencio y le confiesa en secreto: “-Bobo, no ves que son ojos. Los ojos de los pájaros que te traje a escondidas” (www.scribd.com). Otras prohibiciones en la cárcel que Càmpora menciona están en la página 127 de este capítulo de la disertación.

por las que un preso político podía ser castigado. El reo de índole política debía hablar de sus compañeros de lucha, debía delatar, debía dar nombres, listas, direcciones de sediciosos. El elemento contradictorio es que para lograr la delación, los prisioneros eran sometidos a sesiones de tortura, y cuando no se lograba el objetivo, la sanción era de nuevo la tortura. “La máquina” como llamaban al tormento en las cárceles uruguayas, era imprescindible en el sistema carcelario. Se les daba “máquina” a los recién llegados, como recibimiento y se les daba a los de mayor tiempo encerrados, como rutina.

González Bermejo cita a Sédic, quien decía que Uruguay era el país del mundo, y de toda la historia del mundo, donde más gente se torturaba, esto es, en relación a su población. Las estadísticas de cincuenta mil personas en una nación de dos millones y medio de habitantes indican que “un uruguayo de cada cincuenta fue pasado por *la maquina*” (Énfasis del autor 22).

La historia de los presos de Cono Sur está llena de anécdotas de los que hablaron y de los que callaron por y a pesar de los violentos castigos. Únicamente los que padecieron en carne propia el suplicio conocen los límites de lo que se puede aguantar y las razones por las que se guarda silencio o por las que se delata. El preso político de *Primavera*, pertenece a los que a pesar de las sanciones normalizadoras no hablaron; en aquella misiva clandestina que le envía a su padre expone su porqué:

¿Te asombrarías si te dijera que no sé si callé por convicción o por cálculo? Siempre observé que mientras lo negás todo, si te obstinás en decir que no y que no con la cabeza, con las manos, con los labios, con los ojos, con la garganta, los tipos igual te dan como en bolsa, claro, pero a veces notás que en el fondo sospechan que les estás diciendo la verdad . . .

ah, pero si flaqueás y decís una cosa mínima, una pavada que acaso nos les sirva para nada y con la que no jodés a nadie, entonces la actitud cambia, porque a partir de ese momento creen que sabés muchísimo más, y ahí sí que te amasijan, se ensañan con vos. . . . De todos modos estoy conforme, porque nadie cayó por una flojera mía. (134-35)

Al no delatar a nadie, la función correctiva del castigo disciplinario (Foucault 184), no tiene éxito en el caso de este prisionero. Santiago aguanta el tormento, pero hubo muchos cautivos que no lo soportaron. Santiago habla de Andrés, aquel compañero que pensó que los militares tendrían un límite en su crueldad y le decía a su camarada que iba a persuadirlos de que dejaran de lastimarlo, pero cada vez que hablaba “le rompían la boca” (212) y terminó enloqueciendo.

Otro relato de la historia real chilena, que muestra a un prisionero que no soportó el tormento, es el testimonio de Valdez, en *Tejas Verdes*. La disciplina irracional en el campo de concentración donde fue recluido lo llevó a hablar. El escritor narra la sesión de tortura en la que lo obligan a delatar a algunos conocidos porque no soportó los embates corporales:

Me tiemblan las mandíbulas. No sé qué decir, no se me ocurre qué inventar. . . . Entonces me introducen algo bajo la lengua y en el sexo. Me desgarró los hombros al tratar de contraerme. . . . El dolor corresponde, por una parte, a una mutilación. Es como si me arrancaran el sexo de raíces, como una dentellada que me deja abierto y, arriba, en la boca, como una explosión que volara toda la carne. . . . Es más que eso, no hay memoria del dolor. (144)

Lo peor es que Valdez proporciona datos y nombres correctos, pero en la enajenación del dolor involucra a personas ajenas al grupo que la milicia chilena buscaba (144). En aquel momento alucinante lo único que Valdez deseaba era que pararan la pesadilla. Para ajustarse a la regla del poder disciplinario Valdez debía hablar. Mientras no lo hizo los castigos fueron más y más duros; sólo se detuvieron cuando delató.

Santiago hace bastantes alusiones a las sanciones con las que los vigilantes trataban de normalizar la conducta de los presos. Se puede recordar la carta donde este preso le cuenta a Graciela que su compañero de celda está en la enfermería (11).¹⁰⁰ El texto no dice más, pero el mensaje cifrado es que seguro está en la enfermería como consecuencia de una sesión de tortura. Las “desviaciones” de la conducta sancionadas en el compañero de Santiago pueden ser de cualquier tipo, desde no haberse abotonado el uniforme hasta no querer delatar a compañeros de oposición al régimen.

Santiago es más directo en unas misivas que en otras porque no pierde de vista que la censura leerá el texto y basta un pretexto mínimo para que lo sancionen. En una conversación con Graciela, Rolando (su futuro amante) justifica cierta parquedad de Santiago en las últimas cartas, recordándole a su amiga que muchos castigos colectivos en el Penal “generalmente se basan en un pretexto tan pueril como ése: que alguien al escribir sobrepase . . . límites no establecidos pero reales” (44). Rolando sabe de primera mano lo que dice, también estuvo detenido en Uruguay y aún conserva una cicatriz en la cadera y sus testículos son desiguales “porque el izquierdo nunca se ha recuperado y está como magullado y contraído después de tanta máquina” (164).

¹⁰⁰ La carta fue mencionada al inicio del capítulo anterior de esta disertación para hablar de la metáfora de la plaga.

La ironía es parte del estilo de Santiago para hablar del suplicio. En el intento de los militares de encauzar su conducta: “Han pasado unos cuantos [años] más y no tengo panza, claro que por otro tratamiento que tal vez no sea el más recomendable” (112). Un tratamiento que nada tiene que ver con una buena dieta o las visitas a un gimnasio,¹⁰¹ sino con aquella “primera semanita” (220) en Libertad, y con esos “últimos y durísimos años” (162). El riguroso régimen alimenticio y la tortura con que han tratado de encauzar su conducta, han contribuido a su estado físico: poco pelo, manchas y cicatrices, dolores en las articulaciones, entre otros detalles más (158 y 219).

La dinámica “gratificación-sanción” (Foucault 185) que debe caracterizar los sistemas disciplinarios en la fase de la sanción normalizadora no opera en su sentido común en el área carcelaria de la dictadura. Si en un colegio el maestro debe evitar los castigos e incrementar las gratificaciones para motivar al estudiante, en la dictadura los militares se solazaban en los primeros, minimizando los segundos. De esto resultan todas las secuelas que Santiago describe. El personaje no es explícito al mencionar la tortura en sí, alude a ella, pero sobre todo describe sus consecuencias.¹⁰² Benedetti gustaba más de la sugerencia que de la imagen gráfica para referirse al martirio.

Séndic, en la vida real, también fue uno de esos presos menos gratificados y excesivamente sancionados. Además de los ocho años sin correspondencia, de los meses que pasó en aljibes y de los continuos traslados de cuartel, está un gran desdén

¹⁰¹ En algunas cárceles incluso hacer ejercicio sin supervisión de los guardias era penalizado. Cámpora habla de que en Libertad había torneos de fútbol, pero si alguien hacía ejercicio en su celda era sancionado: “La hormiga 873 ha vuelto a ser sorprendido haciendo gimnasia clandestina” (González Bermejo 54).

¹⁰² Con respecto a la disciplina carcelaria, *Primavera* presenta particularmente el punto de vista de Santiago, pero no se espera en la novela que él cuente todos y cada uno de los detalles de su encierro, de ahí que sea congruente en el texto que no se hable de aspectos realistas que distinguían al Penal de Libertad donde los internos sí gozaban de algunos “privilegios” que Cámpora describe en *Las manos en el fuego*: tenían una biblioteca, jugaban deporte, hacían manualidades; todo en medio de censuras y castigos, pero había rachas menos difíciles que otras (González Bermejo páginas varias).

relacionado a su salud y la violencia desplegada contra su familia. Los militares, por ejemplo, no le dieron un seguimiento oportuno ni siquiera a la herida de bala en la cara que sufrió durante su arresto en Montevideo y que le destrozó la quijada izquierda. Mucho menos prestaban atención a las lesiones provocadas por los castigos continuos, como aquel de obligarlo a correr con los ojos vendados y las manos atadas, en un campo lleno de obstáculos (Séndic 6). Por si todo esto fuera poco, en 1974 arrestaron a su hermana Alba por acusaciones vinculadas a las visitas que le había hecho a él (Séndic 6).

Una condescendencia que tuvieron con Séndic fue permitirle recibir a su hermano Victoriano, quien después de que habían encarcelado a Alba tuvo la valentía de visitar al líder Tupamaro y llevarle noticias de sus hijos. Pero incluso visitas como éstas muchas veces fueron canceladas por cualquier pretexto. Esta situación con Séndic y su hermana Alba, en la vida real, ayuda a comprender mejor la situación de la familia de ficción de *Primavera* al decidir irse al exilio. Separarse más de Santiago poniendo tierra de por medio era la manera más segura de evitar la cárcel para ellos también.

En general, los testimonios de los presos políticos uruguayos, argentinos o chilenos no abundan en historias de ascensos u obtención de rangos y puestos, gratificaciones osibles (Foucault 186). La milicia conosureña no parecía confiar en sus detenidos. Sus huestes, bien jerarquizadas, proveían los elementos que eran necesarios para mantener al aparato disciplinario. En la prisión del régimen dictatorial, delatar no necesariamente conllevaba un ascenso o la obtención de la libertad. Incluso confesar lo que los militares pedían no garantizaba la eliminación o disminución del tormento, si bien esto último era a lo que más podían aspirar los presos. No hay muchos casos como los de

Hernán Valdez, a quien los militares chilenos dejaron libre después de responder mediante la tortura a los cuestionamientos que le hicieron.

Por lo general, más que el juego de la recompensa, la milicia manejaba el juego del odio, de la provocación de temor o del teatro de la justicia. La consigna era que si un preso estaba en contra del Proceso de Reorganización Nacional y había actuado contra la Junta Militar debía pagar su culpa: había que sancionarlo para que hablara, porque no hablaba, porque había hablado, para que hablara más y así hasta el infinito.

El ejército también jugaba a la manipulación. Si el cautivo hablaba, podían dejarlo en su mismo rango, pero como infiltrado. Los infiltrados tenían algunas prerrogativas: menos tortura o mejor comida, detalles por el estilo. En el documental argentino *Montoneros*, del director Andrés Di Tella, algunos de los ex presos entrevistados hablan de esta práctica. Ellos cuentan de personas que se convirtieron en informante de los militares y circulaban entre los presos o las presas tratando de fingir ser uno más de ellos para llevar información a los vigilantes.

Otros prisioneros que podían recibir un trato menos salvaje y salvarse de la tortura eran los que poseían alguna destreza conveniente y útil a los militares. En *Montoneros*, precisamente, un ex preso declara cómo sus captores lo usaban para que les ayudara a mantener en servicio la picana. En una ocasión se descompuso el arma de tortura de uno de los torturadores y el reo aprovechó para decir que no podía componerlo, creyendo que los suplicios tomarían un receso. Sin embargo, aquel militar inventó una forma más perversa de tortura. Por ese motivo el preso se apresuró a arreglar la picana. Su comentario es que él sabía que los demás presos lo veían como “aliado” de los

torturadores, pero lo que estaba haciendo era conservar su vida lo mejor que podía y “ayudar” a que ciertas torturas no fueran peores.

Ni delator, ni infiltrado, ni ayudante: Santiago, de *Primavera*, se siente orgulloso de no haber sucumbido a la tortura, de no haber cedido bajo el yugo de todo el aparato de la sanción normalizadora. No obstante, el hombre confiesa que a veces tuvo miedo: “miedo de despreciarme de preferir morir de quedarme sin el mundo # sin el mundo y sin huevos # de terminar como un guiñapo # es horrible tener tanto miedo pero más horrible tener que tragarse los aullidos” (221). Lo interesante fue que, si el momento del suplicio era atroz, después se sentía “corajudo y estoico” (221), de tal manera que terminó enfrentando el miedo y se dio cuenta que “si uno le hace frente el miedo huye” (222).

El miedo y el dolor no triunfaron sobre Santiago. Sin duda, la disciplina carcelaria de la dictadura puso énfasis en esta fase penalizadora para “normalizar” al detenido y encauzarlo, o al menos para castigar su silencio, su lealtad y hasta su resistencia física y mental, sin embargo, él no sucumbió. En *Primavera*, las sanciones, entre ellas las sesiones de tortura, no corrigieron a Santiago como el sistema esperaba a pesar de los terribles métodos represivos. Su voluntad, el dominio de sus emociones y la adaptación de su cuerpo a las difíciles condiciones de existencia, consiguieron sacarlo a flote cuando fue necesario y lograron prepararlo para “reprobar” el examen.

3.4.3 El examen

La vigilancia jerárquica y la sanción normalizadora maltratan duramente a Santiago. Sin embargo, a la hora del examen, con todo y su gran despliegue de poder, los militares no obtienen de él más que sus propios datos: nombre, edad, trabajo, familia,

intereses, etc.¹⁰³ Lo que supieran de su gente no lo debilitó en su lucha de resistencias con sus captores, puesto que la sabía lejos y segura. Su familia no era un punto donde los militares pudieran presionar. Lo que más le hubiera preocupado hubiera sido delatar a sus camaradas, pero no lo hizo. El “caso” Santiago, que la disciplina quiso fabricar (Foucault 196), sólo fue un expediente de poco volumen en Libertad.

Una nota irónica más en el quehacer militar es que, en este estadio disciplinario del examen, un objetivo es obtener los datos específicos del condenado como sujeto, para después tratar de convertirlo en objeto. Se trata de individualizarlo primero para homogenizarlo luego, privándolo de su identidad. El uso del número en lugar del nombre es un buen ejemplo de esto. El número pasaba a ser “nombre” y era el nombre de su expediente, donde se depositaban todo el saber sobre el preso.

En *Primavera*, como ya se vio en el capítulo anterior, Santiago no escapa a esta práctica de digitación.¹⁰⁴ Él y sus compañeros de infortunio tenían un número que los identificaba en la prisión para los efectos que competían a su relación con los militares. Sin embargo, a pesar de haber sido privado de su apelativo durante años, la milicia no logra hacerlo un número, ni a él ni a muchos otros. Santiago enfatiza enérgicamente este hecho porque lo sabe un triunfo sobre quienes ostentaban el poder: “quisieron convertirnos en cosas pero los jodimos no nos cosificamos . . . aníbal es proleta también jaimé / para los milicos eran números igual que nosotros / no saben diferenciar / por lo menos habrá que enseñarles que hay números arábigos y números romanos” (212 y 216).

¹⁰³ El Servicio de Información de Defensa (SID) acumulaba toda esta información por medios digitales y la facilitaba cuando se requería. El lado menos negativo de este organismo de información es que por la perfección de su sistema, que identificaba claramente a los subversivos, no hubo la cantidad de asesinatos y desapariciones que en Chile y Argentina (Myers 145).

¹⁰⁴ En el capítulo anterior ya se hicieron algunas referencias a esta práctica propia de la dictadura analizada en su metáfora de plaga.

La diferencia de clases y/o de ámbitos de militancia política no es un factor que haya importado mucho a los militares, dice Santiago, pero tampoco le importa a él. Santiago sabe que hay diferencias entre el grupo del proletariado y el grupo al que él pertenece, más intelectual, pero reconoce que a la hora de la lealtad todos pueden ser leales: “Ellos quizá más naturalmente más modestamente y nosotros en cambio explicándonos a fondo el presunto sacrificio y sacando de la manga todos los principios que hayamos coleccionado” (216). Los obreros le provocan respeto y los reconoce como seres humanos que, al igual que él, no merecían el intento de cosificación.

La costumbre penitenciaria de enumerar a los prisioneros era una práctica extendida a todos los tipos de prisiones. También es un tema socorrido entre los expresos de las dictaduras del Cono Sur por la afrenta que representaba a su dignidad de seres humanos. Como parte de la disciplina carcelaria, vigilar, sancionar y examinar a los presos por número optimizaba el sistema. Mauricio Rosencof recuerda cómo se llevaba el proceso de encauzamiento en alguno de los cuarteles por donde desfilo como rehén: “Venía la orden diaria del alférez y nos sancionaban por escalafón. O sea: hoy al uno, mañana al dos, pasado al tres. Porque también teníamos número, igual que en el Penal” (*Memorias*, Tomo I 38).¹⁰⁵

De la dictadura argentina, Timerman vuelve a ser un ejemplo de esta forma de intentar deshumanizar a los presos. En su caso, ni siquiera es necesario abrir su texto y leer su testimonio para saber cuánto lo afectó esta herramienta de la disciplina en la cárcel. Si sus antepasados judíos, víctimas del exterminio nazi, vieron marcado su número en su propia piel, Timerman lo vio marcado en sus memorias: *Preso sin nombre*,

¹⁰⁵ Se refiere al Penal de Libertad donde estaban los demás presos políticos que formaban parte del grupo de los rehenes.

celda sin número. En las cárceles para mujeres era igual; Celeberti cuenta que cuando la apresaron en 1973, a pesar de que se preparaba un traslado a otro sitio de reclusión, de inmediato la uniformaron, le cortaron el pelo y le dieron un número” (83).

Cuando no tuvieron elección, porque la opción era la muerte, y la vida los reclamaba, presos políticos como los arriba mencionados aprendieron a obedecer. Corrieron cuando se les pidió correr, callaron o murmuraron cuando se les mandó callar y lidiaron con la mirada jerárquica, normalizadora y examinadora, pero no se abandonaron a la disciplina carcelaria de forma irracional sino más bien calculada. Como Santiago, en *Primavera*, había un deseo de futuro y en él se apoyaron para vencer para la vida, como dijera Lago al hablar del preso en *Pedro y el capitán* (93). El 14 de marzo de 1985 ya estaban fuera de las prisiones todos los presos y presas uruguayos.

Ante el examen y su ojo normalizador que “califica, clasifica y castiga” (Foucault 189), Santiago sale invicto en sus convicciones y también “vence para la vida”. Para reafirmar su cruce triunfante por esta última etapa de los medios del buen encauzamiento, basta recordar que aprendió a detectar a sus vigilantes para no verse sorprendido, que tuvo miedo pero lo enfrentó y lo dominó, que recibió sanciones en la tortura, pero no delató, que pasó años en un calabozo, pero no perdió el gusto por la luz.

Santiago triunfa sobre el poder disciplinario y sus medios de encauzamiento: la vigilancia jerárquica, la sanción normalizadora y el examen. Cuando queda libre de las garras de la disciplina carcelaria, reflexiona sobre su lucha: “para no delatar para nunca aflojar hay que levantar una empalizada y ser consciente de que aun sufriendo aun temiendo aun vomitando la empalizada debe ser defendida hasta la muerte” (224). En su caso no fue hasta la muerte porque consiguió la libertad antes de un desenlace fatal.

El lector de Santiago espera, cuando termina la novela, que no lo abatan las malas noticias que le esperan. Que afronte de pie su marca de dislocado y acepte que su esposa ya no lo ama, que el matrimonio se acabó, que hay muchas cosas que han cambiado también afuera de la cárcel y que hay que hacer nuevos planes sobre su reacomodo social. Sin embargo, el destino del protagonista de *Primavera* pertenece al ámbito de la especulación porque el final del texto no es el final de su historia. La última imagen de Santiago es llegando al aeropuerto donde lo esperan Graciela, don Rafael, Beatriz y Rolando (236). A partir de este cuadro, lo único que se puede hacer es rebobinar la historia y reconocer que el temple de Santiago es todo lo que tiene para construirse un futuro y aprobar también el examen de su nueva vida en libertad.¹⁰⁶

3.5 La imaginación como forma de resistencia contra la disciplina carcelaria

El cuerpo de Santiago soportó la perpetua mirada vigilante que vulneraba su intimidad, superó los embates de la tortura como sanción normalizadora, y “reprobó” el examen, que lo conjuntaba todo haciendo sentir sobre el prisionero toda la fuerza de su poder. Sin embargo, su mente pudo dominar sus pensamientos para no volverse loco, como ya se vio que ocurrió con otros reos, como aquel amigo de Santiago, Andrés que quiso confiar en que los militares tendrían un límite: “pensaba hasta aquí llegaron y se acabó no pueden ser tan crueles pero sí eran” (212).

Sí eran crueles, sin medida, y por eso la historia uruguaya que funciona como referente real de *Primavera*, registra tantos ejemplos de presos que no pudieron ver el

¹⁰⁶ Es un tanto complejo comprender a ex presos como La Lopre, en Argentina, quien luego de salir airosa de una disciplina carcelaria de dos años como presa política, se suicidó en 1984 (contraportada). Pasó el examen de la prisión, pero no pudo con el examen de la libertad.

final de la dictadura. A algunos les falló el cuerpo, a otros la mente y a otros más, ambos. Incluso están los prisioneros que ni siquiera pudieron probar su resistencia porque simplemente la dictadura decidió acabar con ellos sin más protocolo.¹⁰⁷

En *Primavera*, la clave para que Santiago mantenga la empalizada y resista la disciplina carcelaria, está en la fuerza de su imaginación y la planeación metódica de sus recuerdos. Para no dejarse vencer por el dolor físico de la tortura corporal y sobre todo por el sufrimiento espiritual y psicológico, Santiago encuentra una vía de escape o una forma de liberación en el dominio de su mente creativa y en la selección de sus memorias agradables. Santiago explica su sistema: “Antes los recuerdos me asaltaban sin orden. . . . O sea que los recuerdos me dominaban. Y una tarde pensé: por lo menos voy a liberarme de este dominio. Y a partir de entonces, soy yo quien dirijo mis recuerdos. . . . Lo normal es que ahora planifique la memoria, o sea que decida qué voy a recordar” (57). Así, recordar se convierte en un recurso a favor y no en otra forma más de tortura.

Mientras los vigilantes de la cárcel no logran disciplinarlo para obtener la conducta encauzada y la información que desean, él sí es capaz de disciplinar su propia mente y, de alguna manera, derrotarlos con ello. No lo convierten en un traidor, no lo cosifican, no lo destruyen porque adquiere la habilidad de dominar sus emociones para desde su ámbito mental y espiritual ayudar al cuerpo martirizado.

¹⁰⁷ Muchos presos morían a causa de la tortura, en cualquiera de los centros de reclusión de las dictaduras del Cono Sur, pero otros morían afuera cuando eran arrojados desde un avión al Río de la Plata o al mar, sobre todo en Argentina. En la revista cibernética *Impunidad*, en marzo de 2004, Jorge Elías realiza un reportaje y hace referencia a estos vuelos asesinos donde los prisioneros elegidos recibían una inyección de pentotal para adormecerlos antes de subirlos a los aviones del sector militar del Aeroparque Jorge Newbery, de Buenos Aires, y tirarlos vivos. La confirmación más contundente de esta práctica perversa la hizo Scilingo, uno de los encargados de esos vuelos de la muerte (su nombre apareció antes en este capítulo, al hablar de los torturadores no arrepentidos). Vervitsky consigna la historia de Scilingo en *El vuelo* (2004).

La organización de los recuerdos provoca en Santiago lo que Elaine Scarry define como “autoextenderse” (162), es decir, la posibilidad de imaginar o recordar más allá de los límites de la experiencia sensible del momento. Gracias al poder de su mente, este personaje se “autoextiende” más allá de los muros de la cárcel y recupera la libertad que necesita para que el suplicio físico y los sentimientos de soledad no lo enloquezcan. Esta autoextensión posibilita que experimente recuerdos placenteros igual que si estuviera en el sitio imaginado y que se abstraiga del dolor.

Un ejemplo de su autoextensión es cuando Santiago le escribe a Graciela para contarle un recuerdo, pero sus primeras palabras son “Vengo del río” (53). Le advierte enseguida a su esposa que no está loco, sólo que ha encontrado la forma de elegir lo que quiere recordar y en esa ocasión rememoró un río cerca del pueblo donde solía pasar sus vacaciones de adolescente. Recuerda que “aquella soledad me gustaba. Fue de las pocas veces que escuché, vi, olí, palpé y gusté la naturaleza . . . la vida pasaba sobre mí de orilla a orilla. Y yo me sentía parte de esa vida y llegaba a la extraña conclusión de que no debía ser aburrido ser pino o sauce o eucalipto” (54). Es tal la fuerza de la memoria y su efecto en Santiago que termina su carta confirmándole a Graciela: “Ya ves cómo era cierto lo que te dije al comienzo: vengo del río (55). Sin duda viene de un río plácido de memorias bien armadas a favor de una cierta paz, en el infierno del Penal.

Gracias a su autocontrol, Santiago logra disminuir el peligro potencial de los recuerdos, pues al organizarlos, también puede elegir los mejores. A otro de esos momentos de autodominio se refiere en otra misiva, también a Graciela: “Hoy estuve rememorando largamente los veranos en Solís. Era lindo el ranchito y tan cerca de la playa. A veces, cuando me pongo impaciente o rabioso, pienso en las dunas y me

tranquilizo” (111). Lo maravilloso de su técnica es que las memorias elegidas, además de ser felices, logran calmarlo sin que lo impaciente el deseo de revivirlas.

Las situaciones límite llevan a Santiago a descubrir sus potencialidades, a adquirir una comprensión nueva de su ser. Llega a conocerse más a fondo mental y físicamente. Acepta los cambios que ha tenido que sufrir encerrado. En algún momento hace un recuento de sí mismo, de algunas de las huellas físicas que quedan de su paso por la cárcel. Reflexiona en el cuerpo prisionero que “se convierte inevitablemente en una clave . . . porque durante horas y horas no hay a mano otra señal de vida” (158). Pero del cuerpo pasa al yo interior: “La única ventaja de este tiempo baldío es la posibilidad de madurar, de ir conociendo los propios límites, las propias debilidades y fortalezas, de ir acercándose a la verdad sobre uno mismo” (80). Quizá este conocimiento sea el más difícil de obtener, pero Santiago tuvo cinco años para lograrlo: “Cuando uno tiene que estar irremediamente fijo, es impresionante la movilidad mental que es posible adquirir” (79).

En esta línea del poder de la imaginación, Scarry afirma que “con el poder objetivado de la imaginación [el dolor] es transformado . . . y, con un poco más de éxito, autoeliminado” (164). Es posible que hablar de eliminación sea pedir demasiado cuando se trata de un preso político, como Santiago, pero por lo menos se puede decir que logra manejar el dolor y salir victorioso. Él mismo lo establece cuando su abogado le da esperanzas de salir de la cárcel y le escribe a Graciela: “hasta me había fabricado una actitud mental para habituarme a pagar esta gabela, ‘a besar el azote’ como decía ¿te acordás? Con su dejo luciferino aquel cura salteño” (157). La actitud mental es decisiva

para que Santiago esté listo para la buena noticia de sus probabilidades de libertad. Está “casi” intacto para salir al mundo lleno de ilusiones.

El ánimo renovado del protagonista de *Primavera*, se denota en sus siguientes palabras: “Neruda preguntaba en una de sus odas # ahora primavera dime para que sirves y a quién sirves . . . yo diría que para rescatarlo a uno de cualquier pozo # la sola palabra es como un ritual de juventud # y a quién sirves . . . servís a la vida # por ejemplo pronuncio simplemente primavera y me siento viable animoso viviente” (214). El pozo, como le llamaba al encierro, parecía muy profundo y sin duda lo era, pero al final su cuerpo torturado logra salir de él gracias a la fuerza de su mente, sin que “después de estos cinco años de invierno” (214) le hayan arrebatado su primavera. Ciertamente su primavera es como un espejo con una esquina rota, pero él siente que así y todo, sirve (214) y es mejor que el invierno tras los barrotes.

Al final de la novela, Santiago está fuera de la cárcel. Es un sobreviviente. Es un hijo que extraña a su padre; es un padre que extraña a su hija y es un hombre que extraña a su mujer. Lejos de la prisión él siente que ha salido fortalecido: “de ahí o sea de la famosa isla se sale loco o se sale más fuerte # yo salí más fuerte pero lo malo es que no descubrí el método” (225). El método es el mismo que lo mantuvo vivo y cuerdo dentro de la prisión: recurrir a la imaginación y los recuerdos, responder a su propia disciplina y no a la que querían imponerle los militares.

Es la imaginación la que le da el pasaporte para seguir adelante cuando su cuerpo lastimado y nostálgico empieza a decaer. En el artículo cibernético “Imaginación rebelde”, se afirma que “La imaginación no sólo es el aguijón de los placeres, es también un componente clave en nuestra capacidad de abstracción ante momentos de dolor,

miseria, explotación. . . . Nos ayuda por tanto a construir mentalmente idílicos escenarios de mejor vida”. Sin duda Santiago “mejora” su vida en virtud de la fantasía. A pesar de los esfuerzos de los torturadores por sancionar su conducta, fuera de la norma, no logran encauzarlo.

Y si toda esta historia de Santiago pareciera sólo parte de una ficción narrativa, si el control de las memorias, el poder de abstracción del dolor, la autoextensión y la capacidad imaginativa parecieran poco viables en la situación real de un encarcelado de la dictadura, los testimonios de varios presos de carne y hueso ponen de manifiesto que son absolutamente posibles.

En sus *Memorias del calabozo*, Rosencof y Fernández Huidobro hablan de lo que era para ellos la imaginación en medio del encierro particular que les tocó padecer: encarcelados, torturados y completamente incomunicados¹⁰⁸:

FH: Muchas veces habíamos cifrado esperanzas en vano.

MR: Éramos arquitectos de la esperanza. Capaces de construir castillos en base a la nada. Muchas desilusiones habían caído estrepitosamente como para que ahora, por una maniobra militar, volviéramos a la obra.

FH: Obra que igual emprendíamos.

MR: Porque aunque ella no se sostuviese, el ejercicio de la imaginación nos sostenía.

FH: Era un mecanismo de sobrevivencia.

MR: Esa actitud, consciente o inconsciente, era una defensa a pesar de que desde hacía mucho tiempo desconfiábamos de la esperanza. (Tomo II, 80)

¹⁰⁸ Se usan las siglas MR para Rosencof y FH para Fernández Huidobro, de acuerdo al uso mismo del libro de los autores.

Ellos también son sobrevivientes que en su testimonio dan fe de haber reprobado el examen de la disciplina carcelaria, en mucho por la férrea imaginación que los ayudó a sostenerse en un escenario donde el horror parecía acabar con todo.

Timerman es otro vocero de la importancia de la capacidad imaginativa para evadir aquel absurdo que vivía y mantenerse en pie de lucha por su libertad y sus derechos. Cuenta este escritor que en su estadía en la prisión argentina, llegó un momento en que para abstraerse del dolor de pensar en lo que le sucedía y en su familia decidió escribir un libro singular sobre los ojos de su esposa; singular sobre todo porque lo escribía en su imaginación:

Curiosamente no pensaba en mi mujer como tal porque hubiera resultado muy doloroso. . . . Siguiendo este método organicé un diario en Madrid, uno en Nueva York, mi vida en un kibutz, y una película de Ingmar Bergman sobre la soledad del hombre torturado. . . . A veces algo fallaba en el mecanismo, y debía dedicar varias horas a reconstruirlo: algún dolor físico que quedaba de los interrogatorios, hambre, la necesidad de una voz humana, un contacto, un recuerdo. Pero siempre logré reconstruir la mecánica de la evasión. (50-2)

Después de leer las experiencias de Rosencof, Fernández Huidobro y Timerman sobre sus mecanismos para escapar un poco de la dolorosa realidad de vivían como prisioneros, lo que cuenta el protagonista de *Primavera* sobre su propia técnica de evasión se hace más verosímil. Y la credibilidad del personaje se mantiene hasta el final, cuando sale de la prisión y emprende el viaje al exilio.

En las últimas líneas de la obra, Santiago piensa que el mecanismo mental que lo salvó en el Penal ya no le será necesario porque va a reunirse con los suyos: “Se me hace agua la boca nada más de imaginar que podría recuperar una vida normal, una vida con vos y con Beatriz y con el viejo” (160). Pronto entenderá que la familia que soñaba recuperar ya no existe como tal. Antes la realidad que le espera quizá de nuevo Santiago tenga que trabajar consigo mismo para no derrumbarse como no lo hizo bajo el yugo de sus carceleros.

La historia termina con Santiago cuando llega al aeropuerto y desde la distancia mira a su gente esperándolo. La emoción le gana y piensa: “son ellos claro que son ellos . . . # patria o muerte venceremos # arriba los que luchan # carajo qué alegría graciela y el viejo y esa cosita bárbara que debe ser mi gurisa # Graciela linda # pensar que ésa es mi mujer # beatricita qué fiesta nos espera # y ese otro que levanta los brazos # pero si es el duque # pero si es el duque de endives en persona” (238). La alegría que siente se expresa en este fluir de conciencia que se atropella en su cabeza sin pausas ni límites. Puede dejar que sus pensamientos y su júbilo vayan al ritmo que deseen ahora que no tiene qué disciplinarlos. Puede hacerlo porque no sabe la sorpresa que lo espera sólo unos pasos adelante, en ese futuro inmediato al que camina un Santiago libre y que queda fuera de las páginas de *Primavera*.

3.6 Conclusión

En *Primavera*, Santiago es la representación del preso político que supera una a una las etapas de la dura disciplina carcelaria a la que se ve sometido por poco más de cinco años. En ese tiempo padece la falta de privacidad absoluta, la exposición continua a una mirada vigía que todo lo registra y lo sanciona, y sufre al final el poder dictatorial

en su máxima expresión, tratando de apoderarse de todo lo que lo define como ser humano. Pero Santiago no se disciplina ni se encauza. Sus carceleros no consiguen doblegar su determinación la cual, gracias al poder de su imaginación, lo abstrae del dolor y lo ayuda a continuar hasta que lo dejan libres los militares.

Cuando Santiago consigue su libertad y piensa que las cosas van a marchar mejor porque “el espejo de su primavera apenas tiene rota una esquina, pero todavía sirve”; resulta que no es así. Su relación familiar se fragmentó desde que fue hecho prisionero y su gente tuvo que separarse de él para conservar la vida y la libertad. En los años de ausencia se ha hecho tal la profundidad de la rotura provocada por la crisis uruguaya que los separó, que aun ahora que podrían estar juntos ya no será posible.

Esta falta de optimismo quizá se explique mejor si se conectan estas ideas a las expuestas en el capítulo anterior donde se analizó a Santiago como una suerte de chivo expiatorio, dentro de la metáfora de la plaga que simboliza la dictadura en Uruguay. Se habló del sacrificio que es la naturaleza inherente del chivo expiatorio, de lo imposible de evitar su esencia dislocada y por lo tanto de la quimera de un final feliz.

No hay un desenlace optimista. Santiago supera la disciplina de la cárcel y consigue su libertad, pero pierde a su esposa y con ella la familia que tenía constituida. Graciela y su amante tienen su nueva relación, pero la sombra de Santiago estará entre ellos por la culpa al haberlo traicionado. Beatriz estará dividida entre su padre y su madre para siempre. Don Rafael tendrá que repartir su tiempo y cariño entre su hijo, su nieta y su ex nuera. Todos lidiarán con este rompimiento, haciéndolo, además, lejos de la patria, lo que no significa más que otra fragmentación en su vida.

Como es obvio, Santiago y su familia son las piezas rotas de una relación escindida por el flagelo de la dictadura. Esta relación se simboliza en *Primavera* mediante la estructura fragmentada de su trama. La dimensión física y simbólica de la fragmentación de esta novela incluirá los segmentos autobiográficos que en este capítulo no se analizaron por no tratar el tema del preso político. Benedetti nunca estuvo en la cárcel, no tuvo una experiencia de preso político que añadir a su testimonio, pero sí fue un exiliado que la metáfora del chivo expiatorio trabajó antes y sí sufrió la fragmentación familiar que se trabaja en el último capítulo de esta disertación, la cual se expone a continuación.

Capítulo 4 La estructura fragmentada de *Primavera* como recurso estilístico y como símbolo de las relaciones fragmentadas del preso político y de su familia

4.1 La estructura fragmentada, una definición

En 1975, Mario Benedetti y Luz López Alegre vivían en un apartamento de Buenos Aires. La relocalización ya formaba parte del largo exilio que le esperaba a Benedetti y en el que sólo a veces podría tener al lado a su esposa. En este tiempo en Argentina, el escritor había tenido una operación por desprendimiento de retina y tenía los ojos vendados. Dependía por completo de su mujer. Una tarde, una amiga lo llamó y en clave le informó que había una operación rastrillo en su barrio.¹⁰⁹ De inmediato Benedetti le pidió a su esposa que quemara los textos que podían ser más comprometedores si los militares allanaban el lugar. La requisita no llegó al apartamento y al final pudieron respirar tranquilos (Paoletti 194–96).

Fue una suerte que en un momento así Benedetti y su esposa estuvieran juntos. En otras etapas del exilio, por desgracia él estuvo solo para enfrentar otras enfermedades, como cuando tuvo un ataque de asma y por poco muere, y solo para recibir las alegrías, como cuando se enteró de la pérdida del plebiscito por parte de los militares y no tenía a nadie cerca para celebrar al momento de oír la noticia (Paoletti 193 y 225).

Desde años antes de la instauración de la dictadura, la ideología represiva había dominado el país. La violencia política y la convulsión social anunciaban los tiempos oscuros que se acercaban (Martínez, *Tiempos* 13). El Proceso de Reorganización

¹⁰⁹ Se denomina “Operación rastrillo” a la acción militar, dentro de una dictadura, de catear una zona (calles, casas, apartamentos) en busca de individuos y/o pruebas incriminatorias opuestos al régimen en el gobierno.

Nacional se dio a la tarea de exterminar la oposición. Cual plaga que todo lo infecta, recordando la metáfora de René Girard, la milicia diseminó su carga de persecución, violencia, cárcel, tortura y muerte a lo largo de Uruguay y más allá de sus fronteras, bajo la sombra del Plan Cóndor.

El número de presos políticos alcanzó números alarmantes apenas iniciada la dictadura, como ya pudo apreciarse gracias a datos proporcionados anteriormente. Con menos de un año en el poder, los militares ya habían encarcelado a más de cinco mil personas (Myers 141) y por desgracia la cárcel solía ser sinónimo de tortura y muerte. En esas condiciones fue que el exilio se convirtió en la única forma de sobrevivencia y se dio en forma masiva (Portocarrero 67–8). Uruguay se vio sacudido por el espanto y la fragmentación fue el signo de la época.

Benedetti y su mujer hubieran querido estar siempre juntos, pero no fue posible. Cuando el nombre del escritor figuró en la lista de las cabezas que la dictadura quería cortar, tuvo que irse al exilio y estar solo gran parte del tiempo. Su mujer tenía que viajar a Montevideo para cuidar a las madres de ambos por largos periodos (Paoletti 207). La estrecha relación del matrimonio se fragmentó por culpa de la crisis social que vivía el país y los ponía en la disyuntiva.

Desde la lejanía, las llamadas telefónicas eran un lujo que los esposos no se daban para no arriesgar la libertad de Luz. Las cartas fueron un paliativo, pero incluso el bálsamo no siempre llegaba cuando se le necesitaba. Benedetti no se comunicaba directamente con su esposa ni con su hermano para no crearles problemas y había que seguir un proceso complicado: *“Para comunicarme con el Uruguay tenía que escribirle a un contacto en Madrid que, a su vez, le reenviaba la carta a mi hermano Raúl, a través*

de un segundo contacto. Y el circuito de vuelta, igual. De modo que yo hacía una pregunta y la respuesta me llegaba tres o cuatro meses después” (Itálica en el original, Paoletti 203).

Esta experiencia personal de exiliado, de dislocado que sufre una fragmentación geográfica y familiar, es la que Benedetti comparte en los capítulos autobiográficos *Primavera con una esquina rota*. Sin embargo, el autor no pretendió escribir una autobiografía ni ser el único protagonista de una historia que él sabía era la de muchos, al contarse en cientos los exiliados de Uruguay y de otros países de América Latina. Es por esto que varios de los capítulos autobiográficos enfatizan el encuentro de Benedetti con otros exiliados, fragmentados como él.

Pero Benedetti fue más allá con *Primavera*. No se conformó con escribir estas estampas autobiográficas, sino que creó un texto de ficción paralelo donde no sólo habla de los que se fueron sino también de los que se quedaron. En la historia novelada de *Primavera*, ya ha quedado claro a lo largo de este estudio, el protagonista, Santiago, es una de las dos caras de la moneda que creó la dictadura: la del preso político insiliado en su país. La otra cara son los exiliados, quienes tienen una referencia a través de los relatos del destierro del autor y a través de la familia de Santiago.

La fragmentación que esta familia retrata pudo ser la que vivieron muchas de las familias que tuvieron que separarse a causa de la dictadura en Uruguay y otros países con regímenes impuestos. Algunas núcleos, como el de Benedetti en la vida real, volvieron a reunirse cuando el autoritarismo abandonó el poder, pero otras, como la de Santiago en la ficción de *Primavera*, no tuvieron esa oportunidad. A la separación física y geográfica inicial se le sumó luego el rompimiento sentimental ya referido. La mujer de Santiago se

enamorado de otro hombre y esto concluyó en la imposibilidad de reconstruir la familia que tenían antes de la crisis que tanto los lastimó. Como una onda expansiva, el daño no sólo afecta a los directamente involucrados en el triángulo amoroso sino a todas las personas relacionadas en el vínculo familiar y amistoso.

En este cuadro, después de la prisión política y como consecuencia de ella, el exilio y la fragmentación cobran relieve como las consecuencias más dolorosas de la dictadura. En el segundo capítulo de esta disertación se mencionó que en *Primavera* la metáfora de la plaga codifica la crisis social uruguaya. Entre sus componentes críticos se mencionó el insilio en la prisión y la fragmentación familiar por el exilio. En el capítulo tres el enfoque se concentró en ese preso político, insiliado bajo de la disciplina carcelaria. Toca ahora observar la representación en la novela de la fragmentación en su expresión estilística y simbólica, esto es, examinar la fragmentación de la novela como signo de crisis

El cómo se cuentan las historias en *Primavera*, es decir, el estilo de la estructura del texto, está ligado al porqué se cuentan de esa manera, o sea, las motivaciones de la obra para haber sido escrita así. El objetivo de este capítulo es bregar alrededor de estos dos aspectos de la novela de Benedetti y ofrecer este tercer acercamiento a la obra y al tema del preso político.

Así pues, queda claro que el preso político y la fragmentación familiar son consecuencias de la dictadura. No obstante, hay que recalcar que, en *Primavera*, el exilio y la fragmentación son resultantes de la prisión política. El preso político es la causa de la primera separación en el mismo país cuando él entra a la cárcel y de una separación

mayor cuando su gente huye al extranjero. La escisión emocional vendrá como secuela de las separaciones anteriores.

En vista de que el análisis de este capítulo trata particularmente con el término “estructura fragmentada” es conveniente comenzar con una definición que permita familiarizarse con él. Dentro de los estudios literarios se manejan los conceptos de “fondo” y “forma” para hablar del contenido y la estructura. Carreter y Correa los definen como dos elementos de un texto que “se enlazan tan estrechamente como el haz y el envés de una hoja” (16). Sin embargo, la hoja tiene claramente dos lados, aunque sean complementarios, y cada lado mantiene su individualidad. De la individualidad de la forma, es decir, de la estructura, es que aquí interesa hablar.

Gerald Prince conceptualiza “la forma” como el conjunto de los componentes de la historia y las conexiones que determinan el orden de presentación de ella (33). Por su parte, Helena Beristáin indica que la estructura de una obra narrativa es la “forma en que se organizan las partes en el interior de un todo conforme a una disposición que las interrelaciona. . . . Es el armazón o esqueleto constituido por la red de relaciones que establecen las partes entre sí y con el todo” (*Diccionario* 201).

Además de la organización de los eventos en capítulos, apartados, secciones, etc., algunos de los componentes principales de la estructura de un texto narrativo son: el narrador como elemento fundamental, las diferentes categorías de personajes y el tiempo y el espacio. Cuando el orden de presentación no sigue una disposición lógica o cuando las partes no se organizan en un seguimiento cronológico, se puede comenzar a hablar de una estructura fragmentada.

La fragmentación de una estructura y el nivel de descomposición de sus partes varían de acuerdo a épocas, estilos y movimientos literarios. Por ejemplo, en América Latina, con el advenimiento del *Boom* en la década de los sesentas, la estructura de las novelas fue precisamente uno de los elementos narrativos más afectados por el énfasis en la estructura fragmentada. Los escritores se esmeraban por crear obras de compleja armazón, muchas de las cuales rompían el seguimiento espacio temporal, no ya de capítulo a capítulo, sino de un párrafo a otro o de una línea a la siguiente y la historia se volvía difícil de aprehender.

Carol Clark D'Lugo piensa que el resultado de estas estrategias es la falta de orientación de los lectores porque el texto se niega a definir las relaciones entre sus partes. Los lectores deben llenar los huecos y formular los nexos espaciales, temporales o temáticos entre los segmentos. En resumen: "Discourse produces disorientation: disorientation leads to action and awareness" (7). En la opinión de D'Lugo, esa es una de las funciones de la estructura fragmentada, hacer al lector un partícipe más activo que en la literatura tradicional, mantenerlo a la expectativa ya que: "Multiple questions flash through the readers' minds, for it is almost impossible to pass from the first segment to the second without interrogating the text" (7).

Sin embargo, al hablar de estructura fragmentada no necesaria, o no solamente, se hace referencia a una relación absolutamente inarmónica de las partes del todo. También se define como estructura fragmentada a aquella forma de construir con armonías diferentes a la clásica, haciendo diferentes combinaciones de las partes, pero permitiendo todavía una lectura capaz de atrapar de una manera sencilla el sentido general de la

historia y el lugar de los elementos que la desarrollan. Esto último es lo que ocurre con *Primavera*.

Mieke Bal, en *Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative*, opina que quizá no debería hablarse de *la* estructura de una fábula sino de *una* estructura, haciendo referencia a las muchas posibilidades de combinar los eventos, es decir, las varias estructuras que una obra pueda presentar. Algunas de esas posibilidades son:

First, the events can be grouped on the basis of the identity of the actors involved. If the chronological order is maintained or reconstructed, the fabula is segmented into phases. . . . Second, classifications are possible on the basis of the nature of the confrontation. Is there verbal (spoken), mental (via thoughts, feelings, observations), or bodily contact? Are these contacts successful, do they fail, or is this impossible to determine? Such data can help to discover meanings in many difficult modern texts. . . .

Third, the events can be placed against time lapse. Some events can occur at the same time, others succeed one another. . . . Fourth, the locations at which events occur can also lead to the formation of a structure. (194)

Bal añade que estas formas de estructurar un texto también pueden combinarse entre sí y ofrecer aún mayores opciones (194). Así pues, la fragmentación de una obra puede ser simplemente un estilo donde la presentación de diferentes estructuras establece su propia estructura sin seguir un patrón determinado.

Gracias a estas nociones sobre la estructura fragmentada, se hace obvio que su concepto es abarcador. No es obligatorio que la obra sea casi incomprensible al lector en una primera lectura para denominar su forma como fragmentada, basta, por ejemplo, que

la organización de sus elementos rompa una cronología tradicional o que la historia tenga más de un narrador para contarse. Los niveles de fragmentación de un texto no están supeditados a un número determinado, es la historia desarrollada y sus requerimientos o sus intenciones lo que al final “decide” esto.

Retomando la novela del *Boom*, es posible afirmar que a partir de ella, en América Latina, el término de “estructura fragmentada” se fue haciendo más y más popular. Algunas de las obras emblemáticas de este movimiento fueron: *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, *Tres Tristes Tigres* (1965), de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* (1967), de Carlos Fuentes, *La casa verde* (1968), de Mario Vargas Llosa, *Cien años de soledad* (1968), de Gabriel García Márquez y *El obscuro pájaro de la noche* (1970), de José Donoso. De un modo u otro estas novelas ofrecían un reto en la lectura por su nivel de experimentación.

Las novelas fragmentadas del *Boom* caben en lo que Cedomil Goic definió como “novela contemporánea” en su *Historia de la novela hispanoamericana* (1972). El estudio de Goic abarca no sólo la novela contemporánea sino también la novela moderna como predecesora de la primera. Exponer algunas líneas generales de estos dos tipos de novela permitirá apreciar mejor el análisis de la estructura de la novelística de Benedetti y de *Primavera*, donde ambos tipos de textos conviven armónicamente.

4.2 Primavera como novela moderna y como novela contemporánea siguiendo la propuesta de Cedomil Goic

La investigación de Goic establece una historia de la novela de habla hispana en América Latina con una visión completa, crítica y detallada de ella. La obra se enfoca en

ofrecer elementos para la interpretación de los textos, en brindar al lector una fuente confiable sobre autores y obras representativas y en proporcionar un estudio sistemático de la estructura y temática de las obras (11).

Goic separa el género novelístico en dos épocas: *moderna y contemporánea*. Divide las épocas en periodos y éstos en generaciones. Las épocas y los periodos definen el tipo de narrador común, el carácter del narratario (o lector ficticio de acuerdo a Goic), el mundo referenciado y el modo de representar la realidad. Las generaciones se definen de acuerdo con la fecha de nacimiento de los autores mediando un rango de quince años entre sí, a partir de 1800. La literatura actual puede ser analizada a la luz del último periodo del estudio de Goic, el surrealismo, con cuatro generaciones. También pueden hacerse proyecciones más actuales siguiendo el esquema del autor.¹¹⁰

De acuerdo a Goic, *la novela moderna* se caracteriza por un narrador personal, por un lector ficticio y por la referencia a un mundo capaz de ser aprehendido a través de experiencias ordinarias. En esta novela, el modo de representar la historia es realista, los hechos se dan de forma causal y lógica e impera la perspectiva racional y determinista. La sociedad común es uno de sus principales focos de desarrollo (13). *La novela contemporánea*, por su parte, se distingue por la despersonalización del narrador e

¹¹⁰ Los periodos y las generaciones podrían agruparse de la siguiente manera:

Época moderna/Periodo	Gestación	Vigencia	Nacimiento
I Neoclasicismo			
1. Generación 1772	1785-99	1800-14	1755-69
2. Generación 1807	1800-14	1815-29	1770-84
3. Generación 1822	1815-29	1830-44	1985-99
II Romanticismo (tres generaciones siguiendo el mismo esquema)			
III Naturalismo (tres generaciones siguiendo el mismo esquema)			
Época contemporánea			
IV Superrealismo			
1. Generación 1927	1920-34	1935-49	1890-1904
2. Generación 1942	1935-49	1950-64	1905-1919
3. Generación 1957	1950-64	1965-[79]	1920-1934
4. Generación 1972 (Goic, 1972)	1965-[79]	[1980-94]	1935-49

incluso por la ausencia del narrador básico. En ella, la multiplicidad de voces narrativas es común y el destinatario ficticio pierde definición. Es frecuente, también, que el mundo narrado sea irreal y distante de la experiencia común; se presenta absurdo, inconexo, ambiguo o configurador de una experiencia sin trabazón racional o sistemática. Los eventos no son causales y las posibilidades interpretativas se multiplican ya que la conexión con un referente real no está objetivamente establecida. En el modo de representar la realidad la sociedad común no es el centro de su argumento (13-4).

Por su año de nacimiento, 1920, Benedetti se ubicaría en la época contemporánea. Efectivamente, la obra del autor uruguayo responde a algunas de las características de “su época”, pero al mismo tiempo trae consigo parte de la tradición moderna porque en general sus textos presentan un mundo colmado de experiencias ordinarias dentro de un marco realista y, sobre todo, la sociedad común es el centro de sus historias.

Una de las razones para que Benedetti no haya sido reconocido como un autor del *Boom* podría ser el equilibrio entre lo moderno y lo contemporáneo. Este equilibrio lo perdía la novela del *Boom* enfocada básicamente en las características contemporáneas, con una visión estilística donde la fragmentación extrema y el cosmopolitismo jugaban un rol principal. Campanella piensa que la falta de reconocimiento de Benedetti en este movimiento literario se debió en mucho a su pronunciamiento de carácter político (*Un mito* 141). Lo destacable es que mucho antes de la irrupción del *Boom* Benedetti ya usaba técnicas que habrían de perfeccionar los grandes escritores del movimiento y que, en los inicios de su auge, *La tregua*, publicada en 1960, fue un éxito de ventas desde el primer momento, sin tener que envidiar la popularidad de las novelas del *Boom*.

Benedetti llegó a expresar que su meta en la escritura era la sencillez, pero nunca dijo que también fuera su objetivo entregar al lector sus historias de una forma absolutamente plana, y no lo hizo. La recurrencia de una diversidad de estructuras o de una estructura fragmentada, en la terminología que se prefiera usar (Bal 194), se puede ver en algunos ejemplos de su obra que se examinan a continuación.

4.3 Benedetti y la estructura fragmentada en algunos ejemplos de su novelística

¿Quién de nosotros? es la primera novela de Benedetti. Fue publicada en 1953 y ya se maneja en ella el estilo de la estructura fragmentada. La historia se divide en tres apartados con una voz narrativa distinta cada uno. Los narradores son los tres personajes involucrados en el conflicto: Miguel, Alicia y Lucas. Miguel no cree que su esposa pueda amarlo, provoca que ella se vaya con Lucas, un viejo amigo de ambos. Alicia busca a Lucas, pero él no es capaz de tener una relación con ella. Después de lo sucedido ninguno de los tres puede compartir ni amor ni amistad. Las tres perspectivas muestran el absurdo de la escisión de las relaciones entre los personajes, pero también la imposibilidad de unir los fragmentos.

Como ya se explicó en el capítulo de contexto, la novela se organiza usando un género literario diferente para cada parte y para cada narrador: diario (Miguel), carta (Alicia) y cuento (Lucas). El uso metaliterario de un personaje escritor que narra su verdad a manera de cuento y recurre a las notas de pie de página para escribir la verdad de lo acaecido es un recurso innovador en la novela, el mismo que celebran Volpe (16) y

Ruffinelli (“Variaciones” 81) dándole el crédito que el grupo del *Boom* no le daría cuando sus escritores se valeran de recursos como éste para la construcción de sus textos.

La tregua, de 1960, es en apariencia una de las novelas de Benedetti de estructura más sencilla. El texto es el diario escrito por el protagonista. Mediante una sola voz narrativa Martín Santomé comienza su relato a partir de la etapa de su vida cercana a su jubilación, tiempo en el que conoce a Laura Avellaneda, una joven de la que se enamora. El diario termina poco después de la muerte de ella. En una de las últimas entradas Santomé anuncia que volverá a la vida gris de antes.

Observando con atención el texto es posible percibir que, tras esa estructura de apariencia simple, el diario es en realidad el conjunto de los fragmentos que conforman la existencia del protagonista. El lector conoce todo de Santomé por medio de las piezas que crean el rompecabezas que es su vida. La forma segmentada del diario retrata muy bien la división más profunda que consume al protagonista y no únicamente a partir de la pérdida de Avellaneda sino desde antes, en su vida personal, familiar y laboral.

En *El cumpleaños de Juan Ángel*, su singular estructura se aprecia desde que se abre el texto y se observa que, siendo una novela, está escrita en verso. Esta estructura *sui generis* se acompaña de una serie de rompimientos espacio temporales que la hacen una obra poco convencional. La narración en verso cuenta la vida del protagonista fragmentariamente. Determinadas estrofas se agrupan y conforman un segmento de la existencia de Osvaldo Puente, una edad y un momento determinante en su crecimiento y en su proceso de madurez. A un ritmo vertiginoso el niño de ocho años pasa a ser uno de diez, luego un adolescente, después un joven, entonces un hombre, y al final, un

guerrillero de treinta y cinco años, apodado Juan Ángel, que huye del gobierno que lo persigue a él y al grupo al que pertenece.

Benedetti confesó que esta estructura era la manera que había encontrado para exponer el ritmo vertiginoso que vivía el país a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 (Ruffinelli, Palabras 164). Un ritmo desenfrenado por la efervescencia política y la inminencia de la dictadura. Sin duda es interesante el ritmo acelerado que la lectura propone y al que el lector no puede permanecer inmune.

Bastan estos ejemplos para evidenciar la inclinación de Benedetti por la estructura fragmentada. Ahora bien, toda la experiencia de Benedetti en la escritura fragmentada alcanza en *Primavera* su máxima expresión por los varios niveles de fragmentación y los recursos estilísticos que la conforman. La historia de ficción y los relatos autobiográficos son simples de describir, lo complejo de estas narraciones radica en las implicaciones humanas. La estructura del texto en total simboliza esa complejidad.

Primavera, como novela moderna, penetra un mundo humano y aprehensible; como novela contemporánea maneja una serie de estructuras o una estructura fragmentada (Bal 194). Algunos de los diferentes niveles de su fragmentación y algunos de los componentes estructurales que enfatizan la complejidad de este texto son los que corresponde analizar a continuación.

4.4 *Primavera*: niveles de fragmentación, voces narrativas y heteroglosia

La fragmentación formal de *Primavera* se presenta desde distintas perspectivas. Se ofrecen al lector varios niveles de análisis que profundizan su complejidad a través del uso de las múltiples voces narrativas y que se complementan con los estratos discursivos

que la heteroglosia organiza en el texto. Con el afán de aprehender mejor estos componentes de la novela se propone tomar cada uno por separado y esta es la tarea a que sigue.

4.4.1 Niveles de fragmentación del texto

En este punto de este estudio, la estructura general de *Primavera* ya es conocida. Se está ante un texto mixto que por un lado narra una novela en su sentido más puro de texto de ficción y por el otro desarrolla una serie de relatos autobiográficos. Dos ámbitos narrativos distintos compartiendo un mismo espacio, pero conviviendo con pleno respeto un género del otro. Campanella afirma que esta estructura plantea una novedad en la literatura de América Latina (“A ras” 243). Pues bien, este diseño estructural es lo que constituye el primer nivel de fragmentación de la obra que se comenta aquí.

Ciertamente, esta forma de estructurar el texto poniendo lado a lado dos géneros distintos, pero manteniendo su independencia uno de otro, es innovadora dentro de la narrativa de Latinoamérica. El hecho de intercalar episodios autobiográficos entre episodios de ficción, sin ningún patrón específico de aparición y sin otro marcador diferencial que el tipo de letra *cursiva* no es una práctica común en la literatura latinoamericana.¹¹¹

¹¹¹ Esta afirmación no niega la existencia de obras escritas técnicas similares a *Primavera*. Sin embargo luego de una intensa búsqueda en la literatura de América Latina, no se encontraron obras conocidas con esta forma particular de mezclar dos textos de índole diferente en un solo espacio narrativo. Quizá uno de los trabajos más similares al de Benedetti no esté dentro de la literatura en español. El escritor de EEUU, William Carlos Williams, tiene un poema largo llamado *Paterson* (1963), en él inserta, entre estrofa y estrofa, textos históricos referidos al pueblo de Paterson, en el estado de Nueva Jersey, textos periodísticos y fragmentos de cartas de personas con quienes tuvo una relación epistolar. Benedetti mismo escribió otros libros híbridos, pero en ellos los distintos géneros caen dentro de la literatura “de ficción”. Ejemplos de estos libros son: *Insomnios y duermevelas* (2002), *El porvenir de mi pasado* (2003), *Defensa propia* (2004).

Una estructura en apariencia semejante a *Primavera* es la de *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig. El texto agrega citas sobre el homosexualismo y las distribuye a través del libro, pero como notas de pie de página. La información aparece como algo “extra” al final de la página, guardando una distancia física del texto principal y dando, indirectamente, la opción a los lectores de leer o no las notas.¹¹² En el caso de *Primavera*, evadir los capítulos autobiográficos se hace casi imposible por su estratégica ubicación en la obra: están en el camino del lector, no a su vera como en *El beso*.

En la misma producción de Benedetti, ninguna de las otras novelas desarrolla una estructura similar. Es posible hablar de un “proyecto autobiográfico” en el quehacer literario de este autor, por las muchas alusiones a su biografía, pero lo cierto es que los datos autobiográficos que aparecen en los demás textos no lo hacen en una presentación parecida a la de *Primavera* y su presencia en ellos es claramente novelada. Un ejemplo dado antes fue *La borra del café*, quizá la novela más autobiográfica de Benedetti, pero dentro del ámbito de la ficción en su composición total.

El primer nivel de fragmentación divide el contenido del libro en dos textos. El segundo nivel en el que se descompone *Primavera* se encuentra la división de cada sección en apartados o capítulos breves. La obra se compone de cuarenta y cinco apartados autobiográficos y de ficción. Las relaciones entre los breves capítulos también se analiza en este nivel.

Cada apartado tiene un título base y un subtítulo, que va de acuerdo al contenido del texto. Del total de las cuarenta y cinco divisiones, hay nueve llamadas “Exilios” que

¹¹² Mihaela Comsa, indica que “Las notas permiten al lector explícito involucrarse también en la significación textual, ya que el carácter científico de este discurso que remite a uno de los aspectos tematizados en el texto -la homosexualidad-, facilita no solamente la lectura, sino el conocimiento del personaje” (<http://www.uaemex.mx>). Sin duda las citas apoyan una lectura más completa de la novela, sin embargo, al estar como notas de pie de página es “más fácil” para un lector evadirlas.

no pertenecen a la historia de ficción, ésta se conforma de los restantes treinta y seis segmentos. Los apartados de la sección novelada responden a diferentes títulos según los personajes y/o narradores que los desarrollan y a distintos subtítulos según la situación desarrollada, por ejemplo: “Intramuros (Vengo del río)”, “Heridos y contusos (El dormido)”, “Don Rafael (Un país llamado Lydia)”, “Beatriz (La amnistía)”, “El otro (Turulato y todo)”. En todos los episodios, Benedetti, como muchos autores de textos fragmentados hacen, sigue “a basic notion of linearity in that the sections are generally read in the normal ordering sequence of first, second, and so on in a syntagmatic arrangement until the end of the novel” (D’Lugo 6), nada más que, en su caso, este autor considera no una sino dos historias.

Los episodios relacionados con la vida real de Benedetti siguen un orden progresivo en el tiempo. Los relatos pasan de un momento a otro, merced al impacto emocional que causó cada evento en el autor. En total, las experiencias abarcan alrededor de seis años, de 1975 a 1981. A su vez, los espacios geográficos hacen referencia a los varios sitios del exilio de Benedetti y a algunos viajes que realizó a otros lugares, Alemania entre ellos. El seguimiento de las experiencias de Benedetti no ofrece un panorama esquemático de cuánto tiempo pasa entre un viaje y otro. La idea del autor parece ser sólo la de tomar aquellos momentos y aquellos lugares que durante su largo exilio marcaron una huella profunda en su ánimo y darles un lugar en el texto.

Con más de diez años de exilio, las anécdotas de Benedetti debieron ser muchas y la selección de ellas para *Primavera* no debió ser fácil. Por lo anterior es que se le da crédito al impacto emocional como determinante para la elección de los eventos. Por supuesto que la lectura de estos capítulos hace obvia su fuerza emotiva por la manera de

acercarse al evento mediante la elección del vocabulario, el orden de las oraciones y las imágenes que utiliza. Uno de estos episodios especiales es “Exilios (Un hombre en un zaguán)”. Aquí, Benedetti narra su encuentro con el doctor boliviano Ziles Suazo, un amigo veterano de los exilios para cuando él comenzó el suyo:

Estuve muchos años sin verlo, aunque siempre seguí su infatigable quehacer político: legal, cuando se podía, clandestino cuando no. Una noche de cerrada lluvia, allá por 1974, en Buenos Aires, venía yo . . . tratando de guarecerme, cuando de pronto, al pasar casi corriendo frente a un zaguán, me pareció reconocer allí a un hombre que también se resguardaba del aguacero.

Volví atrás. Era el Dr. Siles. Él también me había reconocido. “Así que también a usted le tocó exiliarse”. . . . En aquella penumbra no podía distinguir su sonrisa, pero la imaginaba. “Y en este inesperado exilio suyo, ¿qué etapa es la actual?” Respondí con un poco de vergüenza: “La número tres”. “Entonces no se aflija. Yo ando por la catorce”.

(Primavera 86)

Estas historias son sólo una muestra de la experiencia total de Benedetti. En una autobiografía como tal, el autor habría tenido todo el espacio del texto únicamente para ese fin. En una autobiografía explícita habría podido escoger muchos más eventos para narrar. No obstante, Benedetti tuvo que elegir de entre las muchas piezas personales y meterlas en un espacio ajeno, el de la novela. Al hacer esta elección tuvo que tomar sólo aquellas de fuerte presencia en su historia vivencial para lograr un efecto más poderoso.

Los episodios de ficción también siguen un orden temporal progresivo en el tiempo y de igual forma saltan de una geografía a otra. Sin embargo, tanto en lo temporal como en lo espacial estos textos tienen su propia lógica. La historia avanza en orden cronológico, pero se desarrolla en un tiempo interno de meses. De un apartado a otro el salto temporal es breve, queda claro que son días, acaso semanas, pero no años. Los espacios geográficos se remiten sólo a dos: el Penal de Libertad, en Uruguay, y la ciudad (no especificada) en América Latina donde está exiliada la familia.

En un tercer nivel de fragmentación analizado aquí, se puede mencionar el carácter independiente de cada capítulo en el texto. Es claro que los episodios de cada sección de *Primavera* están interrelacionados, sin embargo, en el desenvolvimiento de la obra la relación entre un texto y otro no es necesaria o absolutamente causal.

Los capítulos autobiográficos conservan una independencia absoluta incluso cuando tienen al mismo protagonista y todos giran alrededor del tema del exilio. Cada apartado se puede leer y comprender sin dificultad y sin necesidad de conocer el apartado previo o el posterior. Cada texto tiene su núcleo narrativo como relato de exilio. Ocurre algo similar en varios de los capítulos de ficción. En su conjunto estos apartados forman la historia de Santiago y su familia, sin embargo, en el desenvolvimiento de la trama muchos de ellos pueden leerse como unidades independientes dentro del todo que forma la saga de estos personajes.

Una manera de acercarse a los capítulos novelados es observarlos como una proyección de distintas secuencias de fotografías que presentan a los personajes en diferentes momentos de su vivir: en la exposición de un sentimiento, de una reflexión o

de un pensamiento. De una “fotografía” a la otra hay un corte temporal y espacial, pero cada imagen presentada es clara y se puede conectar fácilmente con las otras.

La siguiente secuencia ejemplifica lo dicho: el primer episodio, “Intramuros (Esta noche estoy solo)”, pone en foco a Santiago, el segundo episodio, “Heridos y contusos (Hechos políticos)”, atrapa una escena familiar entre Graciela y Beatriz, el tercero “Don Rafael (Derrota y derrotero)”, trae a luz al abuelo. Santiago se dirige en una carta a Graciela para contarle cómo la está pasando esa noche y cuánto la extraña. Graciela y Beatriz hablan de un problema que la niña tuvo en la escuela con una amiguita, cuando ésta habló mal de su papá. Don Rafael reflexiona sobre cómo se ha ido acostumbrando a su nueva vida. Ningún episodio se conecta causalmente con el anterior o con el que sigue. Como se dijo, son como fotografías que van sucediéndose unas a otras como lo harían en un álbum y que muestran el panorama personal y emocional con que cada personaje enfrenta la situación que a todos atañe: la separación y el exilio.

Un ejemplo concreto de estas “fotografías” se encuentra en el apartado inicial de “Don Rafael”. En esta primera imagen del padre de Santiago, el anciano se encuentra tranquilo y cuenta cómo fue su proceso de ajuste en el exilio: “Lo esencial es adaptarse. Ya sé que a esta edad es difícil. Casi imposible. Y sin embargo. Después de todo, mi exilio es mío” (19). En sus subsiguientes episodios, se observa que hay cambios en el ánimo de don Rafael. Manuel Cifo González al decir que los personajes están marcados por rasgos inalterables y apunta que: “sí se puede observar [en ellos] una cierta evolución” (525). En el caso del padre de Santiago, al avanzar los episodios se nota más afirmado, más confiado y más satisfecho en el espacio ajeno al que tuvo que acomodarse.

Otra interpretación sobre los apartados de ficción de *Primavera* es la que hace Jorge Campos, quien, al hablar de ellos los describe como “capítulos breves que van saltando de uno a otro de los personajes permitiendo al total del relato conservar la viveza y la técnica del cuento” (A través de Grillo 150). Sin duda, cada texto en que se fragmenta la obra puede visualizarse como un escrito completo. Por su brevedad, entre otras de sus características, la relación con el género del cuento es inevitable.¹¹³

De acuerdo con Beristáin: “el cuento se realiza mediante la intervención de un narrador y con preponderancia de la narración sobre las otras estrategias discursivas (descripción, monólogo, diálogo)” (*Diccionario* 129). Los episodios de *Primavera* se narran en primera y en tercera persona. La función discursiva de la narración es dominante en la mayoría de los apartados, sin embargo, en los de tercera persona, particularmente en los titulados “Heridos y contusos”, el diálogo tiene mucho peso. En los textos en primera persona los narradores se concentran en sí mismos como centro de su discurso, aun cuando no dejen de establecer relaciones con otros personajes. El diálogo casi no existe y las descripciones son una simple herramienta para enfatizar lo que se quiere expresar.

Un ejemplo de la caracterización del cuento, siguiendo a Beristáin, está en el episodio “Intramuros (El río)”. Aquí, Santiago se dirige en una carta a su mujer y le cuenta algunos recuerdos que tiene de cuando era joven. Uno de estos recuerdos tiene que ver con un río cercano a la casa de unos tíos de él: “La propiedad no era demasiado grande . . . pero llegaba hasta el río. Y como entre la casa y el río había muchos y frondosos árboles, cuando me quedaba en la orilla nadie me veía desde la casa. . . . Fue

¹¹³ En esta parte del análisis se considera preferible no incluir los textos autobiográficos por su carácter no ficcional. La idea es no crear mayor ambigüedad sobre el carácter realista que se ha afirmado antes si se les analiza como cuentos.

de las pocas veces que escuché, vi, olí, palpé y gusté la naturaleza. Los pájaros se acercaban y no se espantaban de mi presencia” (54). La descripción aquí no vale por sí misma cuanto por lo que expresa de nostalgia por la libertad perdida. En este sentido, es la narración lo que impera en el texto.

Beristáin, en su delineación del cuento también dice que éste: “admite, por su brevedad, una intriga poco elaborada, pocos personajes cuyo carácter se revela esquemáticamente, unidad en torno a un tema, estructura episódica . . . y sobre todo el cuento moderno requiere un final sorpresivo” (*Diccionario* 129). El elemento sorpresivo es, sobre todo, cuestión de un determinado estilo en boga. Lo que más importa es que el final tienda a lo cerrado o que sea menos abierto que una novela.

Mientras en su conjunto todos los capítulos de ficción de *Primavera* van a responder a las características del género novelístico, cada uno por separado va a responder a la caracterización del cuento hecha por Beristáin. Los episodios son muy breves, de dos a cinco páginas, no hay espacio para más de una intriga y ésta no puede ser demasiado elaborada. Los textos en primera persona aluden a otros personajes, pero éstos no tienen presencia en el presente del relato. Los textos en tercera persona, tampoco exceden más de tres personajes en una escena. La estructura episódica es inevitable por el mismo carácter intrínseco de los apartados. Finalmente, la organización lógica en presentación, desarrollo y desenlace, es común a estos “cuentos” que fragmentan la novela.

Un buen ejemplo de lo anterior es el apartado de “Beatriz (Las estaciones)”. El tema principal del episodio está en el título: las estaciones. La narradora es la niña que habla de su relación con las estaciones del año y que al hacerlo expone otros temas: la

familia, las cosas bellas de la vida, la amistad, la situación política de su padre, entre otros. No hay más intriga que la expresión de la visión infantil de las estaciones y el significado vivencial de cada una de ellas. La narración, ausente de todo diálogo, carece de narratario, la criatura habla para sí y para el lector real.

El breve texto observa claramente una presentación: “Las estaciones son por lo menos invierno, primavera y verano”. Después de esto, pasa al desarrollo mediante la descripción de cada estación: “El invierno es famoso por las bufandas y la nieve. . . . Otra estación importante es la primavera. A mi mamá no le gusta la primavera porque fue en esa estación que aprehendieron a mi papá”. Continúa en el orden que ella misma dio y después de tratar las tres estaciones reconocidas, se acerca al desenlace. En esta parte incluye la estación que no mencionó en la presentación: “Graciela, es decir mi mami, porfía y porfía que hay una cuarta estación llamada elotoño. Yo le digo que puede ser, pero que nunca la he visto”. Y entonces llega al final: “Donde está mi papá llegó justo ahora elotoño y él me escribió que está muy contento porque las hojas secas pasan entre los barrotos y él se imagina que son cartitas mías” (27-8). La conclusión no es sorprendente, pero la idea poética crea un cierre para el armonioso desarrollo escenificado.

El trabajo creativo de Benedetti en la estructura fragmentada de *Primavera* es impecable. El manejo de distintos niveles de descomposición fortalece la dinámica de la obra. De esta manera, la novela, así construida es como una cebolla cuyas diferentes capas ofrecen siempre más y más perspectivas. El autor concretiza una obra que permite diferentes posibilidades de lectura y de acercamiento. El lector atrapa a los personajes como integrantes de una familia, con una historia compartida, pero también como

individuos con una personalidad definida; además, se acerca al relato íntimo y personal del escritor. Cada parte del todo es esencial para captar la fuerza del texto.

Tanto si se quiere hablar de los diferentes niveles en los que una obra puede fragmentar su estructura o si se prefiere hablar de una serie de estructuras en que una obra se organiza formalmente, el hecho es que este recurso estilístico apoya la creación de textos interesantes, sugerentes e inclusivos para el público lector. Ya sea dentro de una estructura fragmentada como dentro de un conjunto de estructuras, una categoría que juega un papel fundamental para el desarrollo de la trama es el narrador.

Suele ocurrir que el éxito de una estructura fragmentada se conecte de manera estrecha con el uso de una voz narrativa original o con la originalidad del uso de una multiplicidad de voces narrativas. En *Primavera*, la diversidad de narradores es sin duda un componente central en la fragmentación de su trama y en el simbolismo de su representación. El singular desarrollo de las voces narrativas en esta novela de Benedetti exige un análisis aparte, que es el que se presenta ahora.

4.4.2 La multiplicidad de voces narrativas construyendo la obra

En *Narratology. An Introduction to the Theory of Narrative*, Mieke Bal inicia su estudio de los elementos del texto narrativo con “El narrador”. Bal describe esta categoría narrativa como: “The most central concept in the análisis of narrative texts” (19), y es que sin narrador no hay relato, así de sencillo.¹¹⁴ Esto lo enfatizan también

¹¹⁴ La literatura mundial tiene ejemplos de lo que los estudiosos han llamado “novelas” sin que respondan a las características comunes al género, sin embargo lo arriba dicho responde precisamente al concepto general. En *El cumpleaños de Juan Ángel* del mismo Benedetti, por su estructura en verso la disyuntiva podría ser hablar de narrador o de voz poética, en cualquier caso hay una voz que cuenta una historia. Otro caso es el de *La vida interior* (1979), de Alberto Moravia, novela escrita exclusivamente a base de diálogo.

Scholes, Phellan y Kellogg cuando indican que en la narrativa hay dos características básicas: “The presence of a story and a story-teller” (4), es decir una voz indispensable que relate lo que hay que contar.

Gerard Genette también llama al narrador *instancia narrativa* (214). Este teórico analiza cómo en algunos textos esta instancia es menos importante que en otros o cómo en unos llama más la atención. La importancia de la instancia narrativa, para este narratólogo, es expuesta en el capítulo “Voice” de *Narrative Discourse* donde Genette clasifica los diferentes tipos de narradores según su forma de presentarse en la historia: intradiegético, extradiegético, autodiegético y otros más.

Ahora bien, ¿cómo se define esta entidad literaria que tiene a su cargo una empresa tan importante como es articular todo un mundo textual? El narrador es un ser que, como acertadamente nota Bal, posee una identidad (19), la cual ha cambiado través de la evolución del género. Conviene pues, observar la caracterización de la voz narrativa y analizar su presencia en *Primavera*.

Luis Díaz Márquez, en *Teoría del género narrativo*, realiza una descripción detallada del narrador (78–83). Para comenzar, primero distingue entre narrador y autor, aclara que el primero no es el autor real ya que éste no puede pertenecer a un mundo de ficción (78). Genette apoya la distinción y explica que es de uso común identificar la “instancia narrativa” con la “instancia de la escritura”, es decir al narrador con el autor. Sin embargo esto no es legítimo cuando se trata de una obra de ficción (213). Es importante considerar esta distinción para evitar confusiones y atribuir al autor la responsabilidad del discurso dentro de la fábula.

Díaz Márquez expone cuatro criterios para caracterizar al narrador: número y jerarquía, persona gramatical en la que habla, conocimiento y dominio de la realidad que cuenta y relación que tiene con el mundo de la narración. Los criterios de este autor se complementan con las aportaciones de Genette al estudio de los textos narrativos. Genette clasifica los narradores según su lugar en lo que la narratología denomina la diégesis:¹¹⁵ intradiegético y homodiegético, cuando es un personaje dentro de la historia; autodiegético si además es protagonista; extradiegético y heterodiegético, cuando no es parte de la narración; metadiegético, cuando dentro de una historia narra otra ocurrida en otro plano espacio-temporal (227-31).

De acuerdo con el criterio de *número y jerarquía* expuesto por Díaz Márquez, el narrador es único o múltiple. Si es único, dirige toda la narración; si es múltiple, coexisten en el texto varias voces en igual o diferente jerarquía. Si las voces no están al mismo nivel, suele ocurrir que la voz que inicia un relato, no lo concluya y entren otras voces a escena, éstas pueden interrumpirse por más voces o volver a la primera. En una misma jerarquía de voces, todas narran la historia en forma sucesiva o alternada.

Como novela contemporánea, *Primavera* se cuenta a través de un narrador despersonalizado (Goic 13), que se descompone en varias instancias. La narración se fragmenta en múltiples voces para ofrecer diferentes perspectivas de una historia común. En la novela tratada, las varias voces narrativas de ficción se presentan de forma alternada para desarrollar los capítulos que conforman la historia, pero no pierden el hilo de su relato en voces desintegradas o confusas. La presencia intercalada de los episodios autobiográficos tampoco obstruye la comprensión del relato de ficción, pese a su forma

¹¹⁵ La diégesis, según el *Dictionary of Narratology* es: “The (fictional) world in which the situations and events narrated occurs” (Prince 20).

abrupta de presentarse en el relato sin previo aviso ni explicación posterior. El lector pronto capta la razón de ser de los capítulos autobiográficos, aprende a diferenciarlos y a darles su lugar en el texto.

Con respecto al criterio de Díaz Márquez que se enfoca en la *persona gramatical*, el narrador puede estar en primera, segunda o tercera persona. La voz en primera persona permite un acercamiento más íntimo al personaje. La voz en segunda persona es poco común, es como un desdoblamiento de conciencia. La voz en tercera persona se relaciona con relatos más “objetivos” dentro de la misma ficción.

La narración múltiple que desarrolla *Primavera* se manifiesta mediante cinco narradores, cuatro en primera persona y uno en tercera, pero éste último se desdobra en dos por el tipo de focalización con que se presenta. Santiago, Beatriz y don Rafael son tres de los personajes que narran en primera persona, en la cárcel el primero, en el exilio los segundos. Su participación se estructura con un lenguaje lógico que puede asociar acontecimientos en un monólogo interior (Díaz Márquez 82). Con un registro diferente, cada personaje emite un discurso comprensible y acorde con su edad, estatus, situación personal, entre otros aspectos.

La relación con el mundo narrado, el tercer criterio del análisis de Díaz Márquez, arroja cinco manifestaciones: el narrador impersonal u omnisciente; el personal, que está afuera del mundo narrado, pero que posee detalles humanos, como opinar y demostrar simpatías, y que puede saberlo todo o casi todo; el testigo, que conoce poco de la historia y está fuera de ella; el personaje, que vive dentro del universo narrado como protagonista o como una pieza particular del engranaje; y, por último, el narrador despersonalizado o

desintegrado, que puede perder su personalidad, tomar otra, desdoblarse o simplemente desquiciarse en el relato.

De la interrelación del criterio referido a *la persona gramatical* con el criterio que atañe a *la relación con el mundo narrado* se desprenden las siguientes consideraciones sobre los narradores de *Primavera*: por su presencia dentro de la diégesis, Santiago, Beatriz y el abuelo son voces intradiégeticas. Ahora bien, en la imagen completa de la historia, Santiago se perfila como el protagonista, por ello, además de intradiegético, es autodiegético. En cuanto a la niña y al anciano, en el marco general, ellos giran alrededor de Santiago, sin embargo, en cada intervención son, de algún modo, protagonistas de sus propias experiencias. Estos personajes hacen referencia a Santiago, pero el enfoque central de su discurso son ellos mismos. Desde esta perspectiva don Rafael y Beatriz pueden ser narradores autodiegéticos.

Además de estas tres voces narrativas mencionadas, hay una más en primera persona que no pertenece a los personajes principales. Esta voz aparece sólo una sola vez desarrollando uno de los apartados titulados “El otro” (usualmente narrados en tercera persona y enfocados en el personaje de Rolando). La voz pertenece a otro uruguayo exiliado que un día encuentra a Rolando y le cuenta cómo va su vida. Siguiendo el razonamiento usado para el análisis de las narraciones de Santiago, don Rafael y Beatriz, este narrador es intradiegético y, en cierto sentido, autodiegético pues en su intervención, él es el foco de su relato en el que cuenta que después de seis años, su compañera, Claudia, salió de la cárcel en Uruguay, se exilió en Suecia y están pensando en volver a estar juntos (193-96).

La voz en tercera persona técnicamente es una, sin embargo, su presencia en la obra se divide en dos, según la focalización. De acuerdo con Bal, la focalización consiste en que: “whenever events are presented, they are always presented from within a certain ‘vision.’ A point of view is chosen, a certain way of seeing things, a certain angle” (142). Genette distingue focalización cero, interna y externa. La primera equivale a una omnisciencia objetiva; en la segunda el narrador filtra su narración a través de un personaje; y en la tercera, el narrador no comunica su punto de vista (189-94).

Sin duda, el punto de vista es distinto en los apartados de “Heridos y contusos”, que se concentran en Graciela, y en los de “El otro”, enfocados en Rolando, aun cuando ambos se narren en tercera persona. En la terminología de Genette, la focalización de estos textos es interna y externa, el narrador deja que la voz de los personajes se exprese casi libremente.

En “Heridos y contusos” el narrador omnisciente habla lo menos posible y deja que el diálogo fluya. La voz narrativa es personal porque es claro que presenta su visión focalizando en Graciela. Los capítulos giran alrededor de este personaje femenino. Es frecuente que la voz narrativa incluso sienta la confianza de hacer su relato sin declarar inicialmente el nombre de la protagonista, seguro de que el dato es obvio.

El episodio de “Heridos y contusos (Verdad y prórroga)”, inicia así: “A última hora de la tarde fue a ver a su suegro. Hacía como quince días que no lo visitaba” (123). El “¿quién fue a ver a su suegro?” ni siquiera se formula por el lector pues, en este punto de la novela, ya sabe de quién se trata. Después de esta introducción sigue el diálogo entre “ella” y su suegro: “Caramba, caramba—dijo don Rafael después de besarla” (123). El relato identifica explícitamente al interlocutor aun cuando el lector también sabe cómo

se llama “el suegro”, pero sigue sin identificarla a ella. Estos detalles sencillos cobran sentido como indicadores indirectos que afirman que estos episodios están dedicados a Graciela y no hay que aclararlo. Más adelante el narrador por fin nombra al personaje focalizado: “Graciela se sentó en el sofá verde, casi se arrojó a él” (123).

La misma mecánica opera en la mayoría de los apartados de “El otro”, focalizados en Rolando. En estos textos la narración impera sobre el diálogo y el monólogo interior sobre la narración. Hay una omnisciencia, pero no logra una focalización cero, sino una focalización interna por las filtraciones del narrador en el discurso: “Putá, qué ojeras, dijo y se dijo Rolando Asuero ante el espejo y su herrumbre. . . . Ah, si pudiera echarle al imperialismo la culpa de esas ojeras. Pero no. Testigo solito la luz del candil. No necesita terapia colectiva ni individual. Jodido el exilio ¿no?” (33 y 35). El lenguaje del narrador y el del personaje se confunden; el carácter omnisciente no es objetivo. Cuando habla el narrador y cuando el personaje en el texto se presta a cierta indefinición que precisa de un análisis mayor, el cual se hará más adelante al tratar la heteroglosia en *Primavera*.

Para terminar con los criterios de Díaz Márquez, el último se refiere al *conocimiento y dominio de la realidad*. En este criterio se mencionan dos tipos de narradores, el que lo sabe todo y domina el mundo de lo narrado, y el que posee un conocimiento limitado. Díaz Márquez parece referirse sólo a los narradores en tercera persona, pero es posible hacer extensivo el concepto a todos. Los narradores en *Primavera* viven situaciones de conocimiento diferentes.

El narrador en tercera persona, por su omnisciencia, se espera que sepa más que todos. Sin embargo, por su distanciamiento de la narración en aras de la focalización en

los personajes, no permite que se analice su conocimiento. En los casos de los narradores en primera persona, hay un tema en particular sobre el que más se puede explorar su nivel de conocimiento: la nueva relación de Graciela con uno de los mejores amigos de su marido mientras éste está preso.

En algún momento de la historia, don Rafael y Santiago, cada uno aparte, sospechan que algo está pasando con Graciela, aunque no sepan qué. Don Rafael piensa: “Graciela no está bien. . . . Y lo peor es que creo advertir que su desaliento le viene de que se está alejando de Santiago” (50). Por su parte, Santiago también reflexiona en que ha sentido a su esposa distante (215). Tiene dudas, sobre todo cuando sabe de parejas amigas que no han sobrevivido y sólo atina a desear: “Ojalá que Graciela y yo” (220) y ahí deja la frase, quizá como una forma de conjurar las posibilidades negativas.

Don Rafael termina por conocer la verdad de boca de la misma Graciela; entonces como narrador y personaje sabe más que Santiago a quien no se le cuenta nada para no hacer más difícil su encierro. Una primera impresión hace pensar que don Rafael sabe más que Beatriz, a quien todos se han cuidado de esconderle la verdad. Sin embargo, la niña es demasiado inteligente y, si bien no sabe lo que ocurre a detalle, entiende que las cosas no “deberían ser” como son. Por ello piensa: “Cuando venga la amnistía capaz que Graciela le dice al tío Rolando, bueno chau” (192). Quizá Beatriz también sea una narradora que sabe más que Santiago.

Los varios niveles de conocimiento juegan un papel importante en la historia para lograr una mayor tensión dramática. Esto ocurre sobre todo cuando el lector descubre, en el momento que menos se lo espera, que un narrador sabe algo que no parecía que

supiera. Un buen ejemplo es ese pensamiento de Beatriz arriba citado, insertado como de forma casual al final de una larga y simpática reflexión sobre la palabra amnistía.

La narrativa tradicional tiene menos problemas en caracterizar a su narrador, por lo común, una tercera persona que dirige la historia desde afuera sin involucrarse mucho. No obstante, las innovaciones de la novela contemporánea permiten una interacción más realista y completa entre historia y actores. El lector, a través de los narradores múltiples, posee un mayor conocimiento de los eventos al acercarse a ellos desde diferentes ángulos y observar distintos puntos de vista.

Benedetti es un autor a la vanguardia en el uso de los narradores múltiples. De sus siete creaciones en este género, al menos en cinco de ellas ha recurrido a más de una voz para narrar sus historias. Obviando *Primavera*, la novela *¿Quién de nosotros?* es narrada mediante tres voces en primera persona, *Gracias por el fuego* es un texto con dos narradores, uno en primera persona y otro en tercera. En *La borra del café* aparecen dos narradores en primera persona y uno en tercera. En su última novela, *Andamios*, hay una voz principal en tercera persona y tres en primera.

Como se puede ver, Benedetti es partidario de una narración variada que se dinamiza con una estructura fragmentada y una multiplicidad de narradores que ofrecen una visión más completa de la historia y de los personajes. La técnica de la estructura fragmentada en armonía con la del narrador múltiple alcanzan en *Primavera* un mayor grado de originalidad. La organización de la heteroglosia, es decir los estratos discursivos de una lengua que entran a una narración (Diedrick 551), complementan el trabajo de la estructura y los narradores múltiples; le imprimen un carácter menos estático

a la representación temática y al desenvolvimiento de los personajes y sus problemáticas en *Primavera*.

4.4.3 La organización de la heteroglosia en la estructura de *Primavera*

Bakhtin no escribió propiamente una historia de la novela, pero sí contribuyó a la sistematización del género.¹¹⁶ Él categorizó la novela en monológica y dialógica. En la novela monológica el autor impone una sola versión de la historia y por ende limita el significado potencial del texto (Payras 596). Por el contrario, la novela dialógica se rebela contra la dominación autorial y potencia las posibilidades de significado. Para Bakhtin: “Dialogic truth requires two or more contesting voices which are allowed free play within the ‘form-shaping ideology’” (A través de Payras 596).

El dialogismo es parte del ser integral de una obra, se relaciona con la creación del narrador, los personajes y los pensamientos que desarrolla. El texto dialógico alberga una nueva forma de conceptuarse y estructurarse a través del diálogo entre los personajes y el autor, entre sus diferentes puntos de vista e ideologías.¹¹⁷ Morson y Emerson explican que el autor debe poder confrontar su ideología con la de sus personajes (239).

Primavera es una novela dialógica. La obra no posee un narrador único como autoridad absoluta del relato. Las diferentes voces narrativas ofrecen distintas perspectivas sobre situaciones o eventos que atañen a todos los personajes. El diálogo explícito que propone un narrador en un capítulo, puede ser respondido por otra voz, en otro capítulo. Pero además, ya hay un diálogo implícito en la coexistencia de todos los

¹¹⁶ Esta sistematización se desarrolla en *Problemas de la poética de Dostoievsky* (1986).

¹¹⁷ Bakhtin hace una distinción entre autor y narrador en un texto novelístico, pero no explica cómo él los diferencia. En algunos de sus ejemplos es posible aprehender esta distinción, pero en otros no queda claro lo que él llama autor y lo que en la actualidad se reconoce como narrador.

capítulos. La aprehensión de la historia y de sus actores se da en dos vertientes, la que se comunica directamente mediante las voces narrativas y la que se sobreentiende gracias a la estructura y a la disposición de los episodios.

Primavera pareciera no reflejar ninguna contraposición entre el punto de vista de los personajes y el del autor; en general parecen compartir una ideología semejante. Sin embargo, en la novela pueden identificarse ciertos niveles sutiles de discusión. Por ejemplo, la esposa de Santiago se entrega al amor de otro hombre, su suegro no le hace reproches, pero, a solas, piensa: “¿Será que la mujer, para mantener incólume su amor, precisa, más que la existencia, la presencia física del hombre?” (50). La aparente actitud comprensiva o tolerante del autor quizá esconde una crítica o desacuerdo tácito. En su propia experiencia de exiliado, Benedetti y su mujer estuvieron constantemente sometidos a la separación y a la presión de los continuos cambios, pero su matrimonio se mantuvo firme. La mujer de Benedetti bien podría ser el modelo que no siguió la de Santiago. Con Benedetti, las sutilezas juegan un papel importante.

Un fenómeno que también trabaja Bakhtin en “Discourse in the Novel”, de *The Dialogic Imagination* (1992), y que se relaciona con el dialogismo, es la heteroglosia. La heteroglosia sí es un elemento para la construcción de la historia mediante la organización de la materia discursiva en el texto. La heteroglosia se manifiesta en tres expresiones que Bakhtin enuncia como: la construcción híbrida, el lenguaje de los personajes y los géneros incorporados (“Discourse” 301–31). En *Primavera*, la organización de la heteroglosia es fundamental, en especial por su uso de los dos últimos componentes.

La construcción híbrida se da cuando el discurso base se ve interrumpido por lo que Bakhtin llama *direct authorial word* (301), es decir, una expresión que pertenece al autor y que entra al texto interrumpiendo los discursos del narrador y de los personajes. Cuando las diferentes expresiones de la historia (protocolarias, periodísticas, de negocios, etc.) que pertenecen al narrador o a los personajes, se ven interceptadas por un lenguaje, un estilo y un tono distintos, estamos en presencia de una construcción híbrida.

En palabras de Bakhtin, la construcción híbrida se da cuando “an utterance that belongs, by its gramatical (syntactic) and compositional markers, to a single speaker, but that actually contains mixed within it in two utterances, two speech manners, two styles, two ‘languages,’ two semantic and axiological belief systems.” (“Discourse” 305). El hecho de que no haya una división clara entre las dos expresiones hace más complejo el diferenciarlas. Una misma palabra puede pertenecer a dos sistemas distintos y en consecuencia tener significados contradictorios (305). La construcción híbrida tiene un objetivo crítico (económico, social, político), irónico o satírico. Bajo un discurso objetivo, subyace otro con una intención diferente a la enunciada. La presencia de este fenómeno lingüístico se da en la narración básicamente en tercera persona.

La segunda forma de organización de la heteroglosia es el lenguaje usado por los personajes. Esta es la forma particular de expresarse de cada personaje. Cada discurso posee un bagaje informativo que tiene que ver con edad, género, nacionalidad, ocupación, etc. Bakhtin opina que todas las novelas usan el lenguaje de los personajes para organizar la heteroglosia. El teórico agrega que la forma de cada discurso es verbal y semánticamente autónoma, y posee su sistema de creencias (“Discourse” 315); lo que inevitablemente sucede es que este sistema esté permeado de los valores del referente

real, es decir de la sociedad del autor representada en la ficción.¹¹⁸ Los personajes se expresan a través de un discurso directo, cuando hablan ellos mismos, o uno casi directo, cuando un narrador (omnisciente, testigo, etc.) relata focalizando en un personaje. Este último discurso instaura una estructura emocional referida al personaje y permite a la vez que la voz del narrador se exprese mediante algunas marcas sintácticas o léxicas. En el discurso directo, hay una sola voz que analizar; en el casi directo, hay cabida para el análisis del personaje y del narrador.

Los géneros incorporados son la tercera forma de organizar la heteroglosia. Se habla de géneros autónomos que entran a la novela y se acomodan creando una simbiosis que llena de energía la obra. Los géneros pueden ser artísticos: cuentos, canciones, poemas, o extra artísticos: de la vida cotidiana (cartas, diarios), de la academia (ensayos), de la religión (oraciones, ritos), entre otros. Bakhtin afirma que “any genre could be included in the construction of the novel, and in fact, it is difficult to find any genre that have not at some point been incorporated into a novel by someone” (321). Gracias a esta posibilidad heteroglósica el mundo narrado se hace más interesante, sobre todo porque, en su incorporación, los géneros suelen conservar su propia estructura.¹¹⁹

Bakhtin piensa que los géneros incorporados son otro espacio para que el discurso del autor se exprese mediante ellos. Sin embargo, también reconoce la posibilidad de la

¹¹⁸ Bakhtin ejemplifica este punto mencionando las novelas de Turgenev, donde observa que se aprecia la heteroglosia propia de la Rusia de la época del escritor, gracias al discurso directo de los personajes. De esta manera, según la caracterización de cada personaje respecto a su profesión, jerarquía, nivel socioeconómico, creencias políticas, entre otros aspectos, así será su discurso (“Discourse” 315).

¹¹⁹ A veces, el acierto de la introducción de géneros, deja una huella en la historia narrada o incluso “create a chapter not only in the history of the novel, but in the history of literary language as well” (Bakhtin “Discourse” 321). Por la trascendencia de los géneros incorporados en la historia de la literatura, muchos se han convertido en un tipo de novela; por ejemplo el diario, las notas de viaje, la biografía o las cartas.

presencia objetiva de los géneros en la novela (“Discourse” 322), es decir, que entren a ella con la única intención de ser un vehículo propicio para contar la historia.

Una conclusión fundamental de Bakhtin sobre estas formas de incorporar la heteroglosia en la novela, es que indudablemente han enriquecido el mundo de este género literario con las numerosas posibilidades de expresión lingüística y de contenido semántico. Bakhtin subraya la idea de que no existe un lenguaje único, uniforme o limitado en el campo de la novela (324).

La novela actual es un espacio abierto a las aplicaciones de las propuestas teóricas de este singular pensador ruso; incluso cuando en algunos casos haya que interpretarlas y adecuarlas a los cambios del género novelístico. Por ejemplo, actualmente la figura del autor, se tiende a separarla de la del narrador, mientras Bakhtin todavía la sitúa al mismo nivel.¹²⁰ Hoy por hoy el autor, quien escribe el texto, en cierto sentido queda al margen de la historia. Lo que en ella se dice queda bajo la responsabilidad del narrador y de los personajes. Dicho lo anterior, es tiempo de observar la organización de la heteroglosia en *Primavera* y sus efectos dinamizadores.

En *Primavera*, como en la mayoría de los textos, la voz autorial permea el texto simplemente porque el autor no puede renunciar a su propio discurso. Por fortuna, para Benedetti, uruguayo, sus personajes en esta novela son uruguayos, de tal manera que poseen registros similares. En términos generales, el autor, el narrador y los personajes en *Primavera* tienen un sistema de creencias semejante, una educación similar y no hay razones aparentes para establecer entre ellos algún conflicto. Todo esto afianza la idea de

¹²⁰ Luis Díaz Márquez y Gerard Genette, entre otros, son de los autores que separan las categorías de narrador y autor como ya se mencionó antes en el capítulo.

que la construcción híbrida quizá sea el elemento menos destacado de la heteroglosia en esta novela. No obstante, pueden detectarse algunos ejemplos.

En los capítulos de Rolando, algunas palabras o frases atribuibles al “discurso autorial” se observan en los siguientes ejemplos. En el episodio “El otro (Testigo solito)”, Rolando recuerda una reunión con el grupo de amigos de Montevideo: “Se habían juntado los cuatro: Silvio, Manolo, Santiago y él. . . . También estaban las mujeres. . . . *Pero las mujeres siempre tenían chismes y modas y horóscopos y recetas de cocina . . . tal vez por eso ellos casi siempre hacían rancho aparte para arreglar el mundo*” (Énfasis personal 33). Lo marcado en cursiva puede atribuirse al personaje o al narrador, pero además puede interpretarse como la voz autorial que recoge la percepción social que divide las funciones de las mujeres y las de los hombres. Sin marcas sintácticas ni de otro tipo, el autor usa al narrador para expresar una idea generalizada sobre el quehacer masculino y el femenino en una sociedad latinoamericana.

La cita anterior parece encerrar una crítica al sistema patriarcal menos obvia que la que se advierte en la siguiente muestra. Rolando rememora otro momento con los amigos y: “*las esposas semimarginadas por el machismo–leninismo de los ilustres varones pero participando a veces con objeciones obvias y más que nada preparando ensaladas churrascos ñoquis . . . y después lavando platos*” (Énfasis personal 147). De nuevo, es ambiguo si la voz pertenece al personaje focalizado o al narrador. Pero, atribuyendo el discurso al narrador, la voz autorial estaría criticando el encasillamiento de la mujer fuera de la esfera política. La frase *más que nada*, precediendo a las actividades femeninas en aquellas tertulias, subraya la posición de la mujer y la aceptación masculina de esta posición a pesar de los intentos de ellas de participar también en otros ámbitos.

En los capítulos enfocados en Graciela, “Heridos y contusos”, los ejemplos de construcción híbrida se circunscriben a palabras, más que a frases, esto, por la mayor carga de diálogo en los textos. Por ejemplo, cuando el narrador describe a Graciela llegando a su casa, dice que: “se quitó la blusa y *la pollera*” (Énfasis personal 45). La lengua del autor impregna la del narrador, “pollera”, como sinónimo de falda, es un término que distingue a Uruguay, pero no a México, donde quizá radiquen los personajes exiliados de *Primavera*. Otras frases o palabras de uso conosureño, que Benedetti deposita en la voz de su narrador son: “levantar el tubo” (127) al referirse al teléfono, o “papel carbónico” (73) al hablar de “papel pasante” o “papel carbón”.

No es una carencia de la novela de Benedetti no extenderse demasiado en el uso de la construcción híbrida ya que éste es sólo uno de los tres elementos de la heteroglosia. Es normal que una obra se enfoque más en un aspecto que en otro. En *Primavera*, el lenguaje de los personajes cobra mayor relieve en la organización de la heteroglosia. Lo anterior se da gracias a la estructura fragmentada de la novela que permite varias voces narrativas en primera persona para construirse, y además usa el diálogo y el fluir de conciencia para dar voz a los personajes que se narran en tercera persona.

Primavera es el resultado de un coro de voces alrededor las experiencias de insilio y exilio político, de separación, de soledad, de represión e imposición. Cada una de las voces de este coro tiene una personalidad individual y clara. Cada expresión muestra rasgos particulares definen muchas de las características que determinan al propietario de esa voz. El abanico heteroglósico que surge, mediante el lenguaje de cada personaje, logra que la novela de Benedetti sea más verosímil, más humana y potencialmente, más aprehendida por los lectores.

La calidad literaria de Benedetti no es motivo de discusión en este trabajo. Sin embargo, quizá en *Primavera* más que en cualquier otra de sus novelas, el acierto en el manejo de las expresiones de sus personajes ha sido mayor. Cada voz se apropia de una identidad bien definida y diferenciada de las demás. Para mostrar lo dicho, a continuación se provee un ejemplo por cada uno de los tres narradores en primera persona sin identificar, inicialmente, al hablante:

Amnistía es cuando a una le perdonan una penitencia. Por ejemplo si yo vengo de la escuela con la ropa toda sucia y Graciela o sea mi mami me dice por una semana estarás sin postre, y si después me porto bien y a los tres días traigo buenas notas en aritmética entonces ella me da una amnistía y puedo volver a comer helado . . . Cuando venga la amnistía Graciela me va a comparar una muñeca nueva. (189 y 192)

Aquí [la palabra puerta es], aunque te parezca increíble mucho más obsesión que la palabra barrote. . . . No hay barrotes abiertos y barrotes cerrados. En cambio, una puerta es tantas cosas. Cuando está cerrada, y siempre lo está, es la clausura, la prohibición, el silencio, la rabia . . . para llegar a las palabras hijo, mujer, calle, cama, café, biblioteca, plaza, estadio . . . es imprescindible traspasar la palabra puerta. (81-2)

En la nueva ciudad había nuevos derroteros. Derrotero viene de derrota, ya lo sé . . . [un alumno me] preguntó ‘Maestro, ¿por qué razón su país, una asentada democracia liberal, pasó tan rápido a ser una dictadura militar?’ . . . Fui anotando en el pizarrón los varios rubros, los periodos, las caracterizaciones. . . . El muchacho asintió. (19 y 21)

La voz del primer ejemplo es femenina y “se escucha” infantil por la manera de expresarse. No hay categorías gramaticales en el discurso que determinen el género, pero hay un indicador cultural: la muñeca, juguete femenino por tradición. La edad de la pequeña puede establecerse entre los seis y los diez años, primero, porque ya va a la escuela, y segundo, por el nivel de vocabulario y reflexión que manifiesta. La niña habla de *amnistía*, un tema adulto, pero el acercamiento es desde una perspectiva infantil; desde su comprensión del término político a través de lo escuchado en los adultos. Al notar la simpleza con que entiende la palabra *amnistía* (*es cuando a una le perdonan una penitencia*) y cómo la relaciona con su vida diaria (*la ropa sucia, las notas buenas, el helado*), la voz se escucha franca, inocente y creíble. El razonamiento se oye como propio de una niña perspicaz.¹²¹

Las voces del segundo y del tercer ejemplo se identifican maduras y masculinas, pero diferentes. En el primer caso, es obvia una situación de *encierro* en una cárcel, por la alusión a *barrotes, puerta cerrada, clausura, prohibición, silencio*. Su alocución ayuda a expresar su situación física y su estado emotivo alterado y nostálgico, ya que junto a la *rabia*, menciona también algunas cosas que no tiene cerca. La enumeración elegida no es al azar: habla de *mujer* y de *cama*, es decir, de una pareja y una necesidad sexual; habla de *hijo*, es decir, que es padre; habla de *café* y *biblioteca*, o sea, que le gusta

¹²¹ Paoletti cree que Benedetti pudo haber tomado la voz de la niña de sus lecturas de José María Firpo, un profesor de primaria de Montevideo. Firpo publicó *El humor en la escuela*, donde recogió algunas de las anécdotas de los chicos de la escuela donde trabajaba. Un ejemplo de las “reflexiones” de los estudiantes de Firpo es: “El cerebro tiene como unas pelotitas y cada una se ocupa de una cosa diferente, leer, comer, hablar, patear la pelota y otras cosas, etc. Si a uno le dan un golpe en la cabeza, según qué pelotita de esas le toquen, queda medio loco de ese lado, o se olvida de lo que le dicen o no puede hacer problemas” (78). Esta forma de pensar y expresarse se identifica bien con la manera de hacerlo de Beatriz. Sin duda, para un Benedetti sin hijos y sin niños alrededor, Firpo pudo ser una buena fuente de inspiración.

leer tranquilamente; y habla de *plaza* y *estadio*, es decir, que disfruta pasear o asistir a manifestaciones políticas y le gusta ir a ver deportes.

En el segundo caso, la voz es más pausada, más reflexiva, una voz que se tiende a relacionar con una persona mayor. Habla de una *ciudad nueva* y *nuevos derroteros*, en otras palabras de un cambio de escenario y de vida. La idea de exilio puede deducirse del diálogo que sostiene con un *alumno* donde sale a flote el tema de la *dictadura* en su *país*. La profesión del individuo queda clara porque además de hablar de un *alumno*, éste lo llama *maestro*. Además, un lenguaje culto y académico, propio de la profesión de docente, se manifiesta al contestar una pregunta de un estudiante y utilizar términos como: *rubros*, *periodos* y *caracterizaciones*, para explicar un concepto.

Las voces masculinas son de Santiago y don Rafael, hijo y padre respectivamente; la voz femenina es la de Beatriz, la hija de Santiago. La forma en que estas transmisiones lingüísticas pueden distinguirse y diferenciarse entre sí es un acierto narrativo logrado gracias a la organización de la heteroglosia que pone atención en los estratos discursivos y en todo el bagaje informativo que traen consigo.

Hay que notar que las voces de Santiago, don Rafael y Beatriz no se presentan en *Primavera* bajo el discurso directo, en diálogos, como propone Bakhtin que es la forma más convencional de codificar el lenguaje de los personajes, sino en lo que podría denominarse monólogos.¹²² Las locuciones, aunque no se dirijan a un interlocutor ni tengan respuesta, son voces personales con rasgos distintivos y representativos de un grupo y de un momento histórico, social, político.

¹²² El monólogo o soliloquio es un término que viene del teatro, pero que la narrativa también ha tomado para designar aquellos discursos en los que el personaje establece un “diálogo [consigo] mismo” (Álvarez del Real, 328). También se les llama monólogos o soliloquios a “los largos parlamentos de un personaje en una obra, aunque se encuentren otros personajes en escena, y aunque el que habla se dirija a ellos” (Álvarez del Real, 329).

El lenguaje de Graciela y Rolando es directo cuando se expresan a través de algunos diálogos, o casi directo cuando usan el monólogo interior para articular su discurso. La siguiente cita muestra el lenguaje de Graciela y Rolando en un discurso directo: “[Hablan por teléfono] –Qué tarde tan desagradable ¿no? –Bueno, no tanto . . . *cuando* camino contra el viento, parece que me borra cosas . . . –¿Cómo cuáles? –¿No lees la prensa vos? ¿No sabés que eso se llama intervención en los asuntos internos de otra nación? –Está bien, república –Por lo menos, república amiga ¿no?” (47–48).

Como en el caso de las voces de Santiago y don Rafael, éstas se reconocen también como adultas, y como aquéllas, insertadas en el lenguaje político de la realidad que comparten todos. Lo que hay que destacar sobre la conversación es el tono intimista, el cual les permite a los personajes comunicarse en el lenguaje figurado. Así por ejemplo, los *asuntos internos de otra nación* son las cuestiones personales de Graciela.

El discurso casi directo se observa en los episodios de “El otro”. En estos escritos, la voz del narrador (en ella la voz autorial) y la voz de Rolando se confunden por efectos de la focalización. Lo que ocurren es que la narración autorial crea “character zones. These zones are formed from the fragments of character speech” (Bakhtin “Discourse” 316). En la narración aparecen frases, puntos suspensivos, interrogaciones, exclamaciones, etc., marcando estas zonas.

Este discurso es lo que podría interpretarse como el habla interior de Rolando con “ironically debunking reservations . . . although [character’s] emotional overtones are preserved ” (Bakhtin “Discourse” 319). Un buen ejemplo es el siguiente:

Un rayo la Beatricita, ah si la viera Santiago, Rolando sabe que ése debe haber sido el examen más duro para aquel traga famoso. . . . Santiago sí

que era padre de vocación, no como él Rolando Asuero, *habitué* de quilombos en primera instancia, de amuebladas después, en realidad fue la política lo que acabó con su *latin american way of life*, hay que ver que en los últimos tiempos hasta las amuebladas eran usadas para contactos clandestinos, qué desperdicio. (107)

Las marcas que permiten identificar la voz de Rolando están diseminadas por todo el discurso entre la voz narrativa y la voz autorial. Algunas de esas marcas son la interjección *ah* y la frase *qué desperdicio*, exclamaciones que se asocian con un personaje, no con el narrador. También, las palabras *traga* y *habitué*, son adjetivos sustantivados que expresan una cercanía emocional que se da entre personajes. La ironía es otro aspecto del que no está exento un narrador omnisciente, pero que se relaciona más con el lenguaje de los personajes. En la cita enunciada hay ironía explícita al referirse al estilo de vida que tenía Rolando antes de los hechos políticos de su país: el *latín american way of life*. Al expresar la idea en inglés se evidencia un toque crítico a la frivolidad que se asocia con esa forma de vida y a la cultura de Estados Unidos.

La voz de los personajes, a través de la expresión monologada, es un área que permite la intromisión de la voz narrativa y/o autorial. Por esto mismo, Bakhtin la señala como dialogizada. Lo más importante es que “the potencial for such dialogue is one of the most fundamental privileges of novelistic prose, a privilege available neither too dramatic nor to purely poetic genres” (“Discourse” 320).

Las anotaciones sobre el lenguaje de los personajes son apenas una muestra significativa de cuánto puede comunicar un personaje más allá del mensaje explícito: su género sexual, un rango de edad, un nivel de educación, una profesión, una situación

social, política, un estado emotivo y mucho más, todo lo cual ofrece al lector un conocimiento amplio de los seres que pueblan la historia y de su contexto general permitiendo una mejor conexión entre ellos. Al lado de este punto de la heteroglosia, en opinión de Bakhtin, la incorporación de géneros es la forma básica y fundamental de incorporar la heteroglosia a la novela (“Discourse” 320). La novela dialógica no se concibe sin los géneros incorporados. En *Primavera*, la presencia de estos géneros es primordial, no tanto por el número de ellos que entran a la obra cuanto por la forma de integrarlos.

La carta es el único género incorporado que entra a la parte novelada de *Primavera*. No obstante, su importancia es definitiva para la historia puesto que es la principal forma de expresarse del protagonista en la sección de “Intramuros”. Hay dos soliloquios, titulados “Extramuros”, que enuncia Santiago cuando ya está fuera de la cárcel, camino a reunirse con su familia, con esta salvedad, es gracias a las cartas que el lector puede conocer el mundo interior y exterior del personaje.

Mediante las misivas enviadas a Graciela, Santiago da cuenta de cómo ha sido su vida encerrado y sin sus seres queridos y de cómo ha ido aprendiendo a soportar y a manejar la situación. Habla de sus sentimientos, de sus nostalgias, de sus recuerdos y describe el ambiente sombrío de un preso político para el que, a veces, una simple mancha en la pared se vuelve un motivo de distracción, un tema de conversación o un pretexto para la comunicación. “Hoy estuve mirando detenidamente las manchas de la pared” (29), le cuenta Santiago a Graciela en una ocasión y de las manchas pasa a otros temas, incluso al de su lastimoso insilio: “Después de todo, yo también quedé fuera del país. Yo también añoro lo que vos añorás” (32).

En honor al realismo en el que se basa la fábula de *Primavera*, en efecto, las cartas eran, para los presos políticos de las dictaduras latinoamericanas, la única forma de mantener el contacto con el mundo exterior, contacto del que veces eran privados como una forma más de tortura.¹²³

Si bien es cierto que, como Bakhtin expresa, los géneros incorporados suelen conservar su estructura y estilo propios al entrar a la novela (321), las cartas en *Primavera* no siguen esta línea. Las misivas de Santiago no responden a las reglas formales propias del género: no hay fórmulas de saludo ni de despedida, no hay fecha ni remitente. Además, el contenido suele convertirse, en un espacio de autorreflexión que, por momentos, hace al lector olvidar que el mensaje se dirige a alguien específico en la historia. Es claro que los textos de “Intramuros” son cartas porque hay otros marcadores: frases, referencias y, entre los más importantes, la narrataria explícita: Graciela.

En la literatura de América Latina el recurso de la carta ha sido muy usado como forma de comunicación porque, como escribe María Dubón en “La novela epistolar”: “La correspondencia dice la verdad, es el lugar donde uno se abandona y se confía. Es el lugar donde se puede desarrollar el intimismo, la transposición poética y la unificación imaginaria de lo que se ha vivido” (cierzo.blogia.com). Esto, desde luego, queda de manifiesto en *Primavera* y las cartas que Santiago escribe.

El género incorporado de más compleja trabazón en *Primavera* es el de la autobiografía. En esta obra, la autobiografía entra al texto y se apropia de un espacio que se ha sobreentendido como de ficción. No obstante, es significativo que al mismo tiempo

¹²³ No pocos expresos políticos conosureños han publicado las cartas que se escribieron con su familia o amigos después de sobrevivir a la dictadura. Entre los uruguayos cuyas cartas se han publicado están: Raúl Séndic en *Cartas desde la prisión* (1984), el General Líber Seregni en *El correo del General* (2004) editado por Blanca Rodríguez, y David Cámpora, quien, en *Las manos en el fuego* (1985), de Ernesto González Bermejo, incluye algunas de sus misivas.

que el género entra a un espacio ajeno, conserva su independencia al no interrelacionarse con la parte novelada. Los capítulos del exilio de Benedetti no obstruyen el desarrollo de la historia de Santiago y su familia, ni viceversa. A la larga, ambos tipos de textos cumplen una función de complementación. La incorporación de la autobiografía y la manera de hacerlo constituyen parte del atractivo estructural de la novela estudiada.

Un hecho a enfatizar es que la autobiografía, en *Primavera*, es un género intencional y no objetual, es decir, que tiene un propósito estilístico y ético. Bien expresa Campanella al respecto: “En nuestro autor no hay conflicto entre la ética y la estética, puesto que ésta implica necesariamente a aquélla; no hay despersonalización, no hay objetivismo en el arte” (*Un mito* 226). Esto, a pesar de que, en una entrevista personal con el autor, al preguntarle por qué había escrito *Primavera* con esta estructura, él dijo haberlo hecho sólo como una ocurrencia, para hacer algo diferente (Montevideo 2007).

No se pueden tomar al pie de la letra estas palabras de Benedetti porque sus estampas autobiográficas en *Primavera* contradicen una aparición casi fortuita al narrar anécdotas muy personales y de fuerte intensidad emocional. No se trata, por supuesto, de que Benedetti no haya dicho la verdad. Lo que sucede es que en la composición de una obra tienen que ver las intenciones conscientes del autor tanto como las intenciones inconscientes.

En los episodios autobiográficos es obvia la huella que cada experiencia narrada dejó en el ánimo de Benedetti y su urgencia por compartirla. Las emociones vertidas en “Exilios” le dan variedad al texto. El tono genuino de los relatos permite una conexión con el lector, quien se acerca a estos episodios con la misma entrega que a los capítulos novelados. Hay, en estos episodios verídicos, una intención crítica hacia un sistema

represivo, un deseo de mostrar la solidaridad que reinó en medio del terror y un propósito de preservar la memoria y de dejar un testimonio de lo vivido. Hay, además, un deseo de poner muchas cosas en su lugar al fin de esa época dura que les tocó vivir a tantos.

La originalidad de la incorporación de géneros a *Primavera* no termina con los ejemplos dados. La pluma de Benedetti va más allá cuando, al género incorporado de la autobiografía, le incorpora otro género más: el lírico. La séptima entrada de “Exilios” se abstiene de contar un relato más de desarraigo. Lo que el autor hace aquí es transcribir un poema: “La acústica de Epidaurus”,¹²⁴ que por sí solo constituye el episodio:

Estuvimos en epidaurus veinticinco años después que roberto
y también escuchamos desde las más altas graderías
el rasgueo del fósforo que allá abajo
encendía la guía la misma gordita
que entre templo y templete
entre adarme socrático y pizca de termópilas
había contado cómo niarchos se las arreglaba
para abonar apenas nueve mil dracmas
digamos unos trescientos dólares de impuesto por año
y con su joven énfasis nos había anunciado
ante el asombro de cinco porteños
expertos en citas de tato bores
la victoria próxima y segurísima del socialista papandreu. (159)

¹²⁴ Una ciudad-estado de Grecia. Las ruinas de Epidauro son excavadas a partir del siglo XIX. El teatro de Epidauro figura entre los mejores preservados de Grecia. En la antigüedad era ya célebre por la armonía de sus proporciones. Es en este mítico lugar donde la independencia de Grecia fue proclamada en 1822. (http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_Epidauro).

La incorporación del poema funciona a diferentes niveles. El primero y más obvio, es el estructural. El texto lírico diversifica la presentación del contenido de “Exilios”, que se venía dando a través de la prosa. El género lírico se inviste del elemento narrativo por el tono del poema, tono muy presente en la escritura lírica de Benedetti. Al respecto, Ángel Manuel Gómez Espada expresa que el estilo narrativo: “se va dando porque Benedetti toma como principal fuente de inspiración su propio entorno, la realidad que lo rodea con todo lo que arrastra de plausible y patético” (349). Eso es lo que hace en este poema, pero conecta la realidad de su momento con la historia.

Ya en el nivel del contenido, el poeta traza una línea de tiempo que inicia con la lucha del pueblo griego por su independencia (proclamada en Epidaurus más de un siglo atrás), pasa por la lucha del pueblo cubano y su Revolución, llega hasta la historia de dictadura que está viviendo el Cono Sur y concluye con la situación de Grecia, a punto de elegir a un líder socialista en el tiempo de la visita al teatro.

Luego, se puede hablar de un sentido simbólico. Es simbólico que el grupo de *porteños*, como se conoce a los residentes de Buenos Aires, esté en Epidaurus, un recinto que celebra el concepto de independencia, la misma que Argentina perdió con la imposición de la dictadura en 1976. Es significativa, también, la mención de *roberto veinticinco años* atrás, pues se refiere al poeta cubano Roberto Fernández Retamar en los años de la Revolución de su país. Las fechas se acomodan al mencionar la próxima victoria *socialista papandreu*, quien efectivamente, en 1981 asumió el poder como Primer Ministro de Grecia. Un mensaje que podría desprenderse del poema es que la historia se repite en cualquier latitud del mundo y hay que tener esperanza. La independencia y la libertad son bienes que se han defendido desde la antigüedad y, si la

misma Grecia de tantas luchas, está por elegir a un gobernante socialista, para Latinoamérica no todo está perdido, parecería ser la idea.

Para finalizar estos comentarios alrededor del poema y la importancia de su incorporación, hay que sugerir que quizá el texto también sea resultante del sentimiento de hermandad de Benedetti para con Fernández Retamar. No es gratuito que de este poeta cubano tome el epígrafe para su poema: “Si se da un golpe en Epidaurus / Se escucha más arriba, entre los árboles, / En el aire” (*Primavera* 159). El sentimiento de admiración resulta obvio, en la vida real una buena amistad unió a estos poetas.¹²⁵

La incorporación de “La acústica de Epidaurus” dentro de la incorporación de la autobiografía en los capítulos de “Exilios” prueba lo dicho sobre el objetivo ético y estético de estos episodios. Además, Bakhtin enfatiza la intencionalidad de los géneros poéticos como portadores de significado (“Discourse” 321).

La incorporación de la autobiografía y el poema en los capítulos realistas, junto al género epistolar en los capítulos de ficción, en *Primavera* tienen un objetivo en común: ayudar a transmitir una imagen más clara de una historia que muestra las dos realidades más terribles de la dictadura uruguaya, como fueron el insilio del preso político y el exilio de los que tuvieron que abandonar el país.

Las aportaciones de Bakhtin al estudio de la novela han permitido tener una mayor conciencia de cómo es posible vitalizarla. A la luz de sus conceptos es posible acercarse al texto y apreciarlo de una manera más completa. La teoría de este pensador

¹²⁵ En el artículo “Benedetti: El ejercicio de la conciencia”, el cubano alaba al uruguayo por el ejercicio de su conciencia en sus escritos. Un detalle curioso que recuerda era su costumbre de escribirse cartas en verso: “Ah, mi querido Mario, ah Luz querida: / No olvido la amenaza, en la partida, / de aquel ensayo en verso sobre el tema / Que algo nos sobresalta, algo nos quema, / de la cultura y la revolución, / donde Mario pondría alma y corazón” (239); “Ah Roberto fraterno, cuando leo / tu epístola, triunfante del bloqueo / vencedora de ausencias, viva brasa / del fuego de amistad que arde en la Casa” (240).

es una herramienta fundamental para aproximarse a *Primavera* y destacar los elementos formales lingüísticos y estilísticos que la hacen una novela dialógica y heteroglosa.

Los diferentes niveles de fragmentación de *Primavera*, la multiplicidad de voces narrativas y la organización de la heteroglosia apoyan en su conjunto la construcción de una novela contemporánea y dialógica, por ende, dinámica y compleja. El lector de esta novela de Benedetti no se enfrenta a un rompecabezas inexpugnable, pero debe participar activamente para acomodar sus piezas y entender las imágenes resultantes, los símbolos y los niveles de lectura que se le ofrecen. Un lector involucrado tendrá una mejor conexión con el texto y una mejor comprensión del mundo narrado y del universo referencial.

Este universo referencial, en resumen, se refiere a la dictadura uruguaya entre cuyos efectos más devastadores se cuentan el insilio en la prisión política como primera gran consecuencia, el exilio a partir del temor a la prisión política y la fragmentación humana y familiar como resultado de la prisión y del exilio. Sobre la estructura fragmentada de *Primavera* como símbolo de la fragmentación del preso político y su familia, corresponde hacer los comentarios finales de este capítulo de la disertación.

4.5 La estructura fragmentada como símbolo de las relaciones fragmentadas del preso político y de su familia

Hasta aquí se han destacado ampliamente los aciertos literarios de Benedetti en la construcción de *Primavera*. Lo hecho basta por sí sólo para apreciar la obra en toda su compleja armazón estética. Sin embargo, este estudio tiene una meta más: enfatizar el nivel simbólico de esta particular estructura en relación con el contenido de la obra y el preso político en particular. El uso simbólico de la estructura fragmentada ha sido una

práctica que muchos escritores alrededor del mundo han llevado a cabo, logrando que sus textos se comuniquen con los lectores no sólo a través del contenido sino también mediante la forma de expresar tal contenido.

Carol Clark D'Lugo estudia la novela fragmentada en México y menciona algunos escritores que se han valido de una estructura así para mostrar un determinado estado físico, emocional o social. La autora señala varios autores, entre ellos a Mariano Azuela, Nellie Campobello, Juan José Arreola, Carlos Fuentes y Rosamaría Roffiel. Sobre Azuela y *Los de abajo* (1915), D'Lugo indica que el autor emplea la fragmentación para complementar su descripción de la desorganización y la falta de ideología común de las tropas revolucionarias. De Roffiel cita su novela *Amora* (1989), la cual se vale de la estructura fragmentada para expresar la doble marginalización que vive la protagonista, como lesbiana y como mujer (xi). Estos escritores son dos muestras de una literatura mexicana que, opina D'Lugo, se distinguió en todo el siglo XX por recurrir a este estilo de escritura (xiv).

D'Lugo afirma que la literatura mexicana de todo el siglo XX se ha distinguido por recurrir al estilo de la estructura fragmentada. Pero no sólo la literatura mexicana lo ha hecho sino la literatura latinoamericana en general, con mayor o menor auge en épocas específicas o momentos históricos determinantes.¹²⁶ Los escritores han ido arribando, cada uno a su tiempo, según sus necesidades y sus circunstancias, a la estructura fragmentada que les permite representar la realidad que quieren, en sus obras. Para algunos escritores una crisis política ha sido el motor de su literatura fragmentada, para

¹²⁶ Los escritores mexicanos que menciona D'Lugo, así como muchos autores latinoamericanos, entre ellos Benedetti, son herederos, en el manejo de la estructura fragmentada, de las grandes influencias de los escritores europeos y norteamericanos como: James Joyce, Virginia Woolf, Henry James, Italo Svevo, Marcel Proust, Rainer María Rilke, Frank Kafka y William Faulkner, entre otros. Benedetti siempre reconoció esta influencia (Gómez X).

otros, una crisis personal, para otros más un estilo literario en boga, e incluso, para muchos, su literatura fragmentada es la respuesta a una evolución de este arte y de la audiencia lectora, que se exigen más mutuamente.

Al pensar en eventos específicos que han generado una etapa de mayor producción literaria fragmentada, viene a la mente las dictaduras del Cono Sur en la década de 1970 y continuadas hasta principios de la siguiente. *Primavera* tiene este origen y se ajusta a lo que Nora Strejilevich opina sobre los testimonios literarios de las dictaduras conosureñas. Ella dice que estos testimonios se cuentan como si se estuvieran juntando fragmentos: “ruinas que pueden, en su superposición y organización producir algún sentido” (*El arte* 20). Benedetti, en *Primavera*, junta los fragmentos de su historia personal mediante la autobiografía, y los de la historia de su pueblo a través de la familia de ficción que presenta en la novela.

Volpe estima acertadamente que, Benedetti, con *Primavera*, reconstruye el perfil de un pueblo desgarrado (106), es decir hecho pedazos, fragmentado. La autora afirma que la fragmentación de la novela evidencia la fragmentación de las vidas de los personajes, la del escritor e incluso la del país (109). Sin duda, el retrato de los seres humanos y la familia desintegrada que hace Benedetti en *Primavera* es una imagen real, vivida y vívida para muchos habitantes de aquella nación azotada por la represión. Lo encomiable del autor es que no se contenta con crear una historia tradicional sobre la escisión social y familiar uruguaya, sino que la *muestra* a través de la estructura de su novela y afianza así la representación simbólica con la que el lector se relaciona.

D’Lugo opina que la fragmentación de una obra expande los límites textuales porque el lector se relaciona con el proceso mismo de creación y capta las implicaciones

de este estilo de escritura como potenciales reflejos de asuntos nacionales (9). *Primavera* es el reflejo de lo que la dictadura en Uruguay provocó: la prisión política y el exilio, y como resultado de estos fenómenos, la fragmentación humana y familiar. En base a esta posibilidad de una obra fragmentada de expandir sus límites textuales, el acercamiento a *Primavera* admite elaborar consideraciones sobre el simbolismo del texto con respecto a la historia narrada, pero también con respecto a la realidad referente codificada.

Es casi imposible hablar de *Primavera*, aun sin hacerlo críticamente, sin aclarar si la referencia que se hace es a los capítulos autobiográficos o a los ficcionales. La fragmentación del texto es tan profunda que prácticamente exige que se hable de él dividiéndolo. Luego, la designación usada del texto como “novela” es, hasta cierto punto imprecisa o incompleta puesto que no todo el contenido es una novela en sentido estricto. Tampoco se le puede llamar autobiografía porque existe la parte novelada. En resumen, es un texto híbrido que confronta una designación única a pesar de “la decisión” tácita de estudiosos, críticos y lectores de llamarla novela

El nivel simbólico de la obra inicia así desde la mera enunciación del género y la referencia a su contenido. Esto que pasa en *Primavera*, es lo mismo que ocurre al hablar del Uruguay de la dictadura de la década de 1970. No es fácil hablar de este país escindido sin dividir a su pueblo en los que se fueron y los que se quedaron o los que se fueron y los que volvieron. *Primavera* es el cuerpo fragmentado de la sociedad uruguaya que metaforiza.

Adentrándose en la organización y el contenido de la novela, se aprecia que, tanto la autobiografía como la ficción presentan escisiones similares. Ambas secciones se narran en segmentos que aparecen en el espacio textual finamente entrecruzados. Juntos,

pero separados, los nueve episodios autobiográficos se mezclan entre los treinta y seis episodios de ficción. El orden de aparición de los capítulos no obedece a ningún patrón específico. La obra inicia con un apartado de Santiago, “Intramuros” al que le sigue un episodio de Graciela, “Heridos y contusos”, pero esto no quiere decir que estos episodios aparezcan siempre en ese orden, como tampoco sucede con los demás. No hay forma de prever cuál episodio puede suceder a cuál.

La aparición entrecruzada de los capítulos puede prestarse a una lectura simbólica. La relación de contigüidad de los episodios de diversa índole puede metaforizar los diferentes grupos de personas afectadas por la dictadura, las que se quedaron insiliadas, las que se fueron al exilio solas y las que, haciéndolo en familia, de cualquier forma se vieron escindidas. Así mismo, la heterogeneidad de los capítulos puede simbolizar la heterogeneidad de los grupos humanos lastimados por el régimen autoritario: hombres, mujeres, niños, ancianos, profesionistas, escritores y más. Todos con una voz para decir su parte de la historia. Un coro de voces desgarradas cada una de una forma distinta.

Como se señaló antes, al tiempo que todos los capítulos están uno al lado de otro, también están separados y tal separación es simbólica de la sensación de soledad. La soledad del encarcelado y la soledad del exiliado. En la cárcel se podía compartir la celda, pero eso no suplía la necesidad de la compañía de la familia, de los amigos elegidos en libertad y libremente. En el exilio, en ocasiones, los desterrados dejaban atrás esposa, marido, hijos, padres y, aunque en los países que los recibían a veces formaban grupos de compatriotas, o los exiliados se adecuaban al nuevo espacio y hacían amigos, no siempre había la oportunidad o la inclinación para ninguna de las dos opciones. El peso de la soledad de cada grupo humano afectado por la dictadura aprecia

en esta división de los cuarenta y cinco capítulos y en la falta de interrelación directa entre ellos.

Cuando Strejilevich define su conceptualización de la literatura testimonial, ella y varios de los autores que cita le dan un gran peso a la libertad de contar las experiencias devastadoras como se recuerdan, incluso si el recuerdo responde al espíritu exaltado que las vivió y pudo haberlas alterado. “Las memorias del horror no son exactas”, dice Strejilevich, y menciona cómo muchos testigos de un evento trágico, quienes deben declarar ante un juez, tienen que “remodelar” sus recuerdos (13). Esta remodelación se nutre muchas veces de una dosis de imaginación con apego a la verdad del testimonio.

En *Primavera*, Benedetti cuenta su verdad de exiliado y quizá la matice con elementos de la imaginación, de la misma manera que matiza la ficción con elementos de la realidad. Ambas narraciones convergen en un cuadro de trazos verosímiles y verídicos que muestra, a escala, aquellos datos que Portocarrero daba: “Hasta el año de 1976, una de cada cuatrocientas personas estaba presa por razones políticas; uno de cuarenta habitantes había sido detenido por las mismas causas; uno de cada setenta había sido torturado y uno de cada cinco habitantes había salido del país en busca de un mejor futuro” (67-68). Del insilio y el exilio, la fragmentación emergía espontáneamente.

Recapitulando primero sobre los capítulos autobiográficos en *Primavera*, la historia de Benedetti cuenta que, aun cuando su país ya estaba en dictadura y la estancia en Buenos Aires no le ofrecía ninguna seguridad, él no quería irse más lejos. No quería exiliarse. Cuando un periodista argentino le dice que vio su nombre en una lista de la Triple AAA, Benedetti prefiere no creer que sea cierto, pero las evidencias terminan por

desarmarlo y un día toma la decisión y se va. Este es el momento cuando el lector lo encuentra en *Primavera*.

La fragmentación personal y familiar de Benedetti la simboliza la división de los capítulos de sus experiencias. De un episodio al otro han pasado meses o años de tiempo y los kilómetros que median entre el destino de un capítulo al otro pueden ser miles. El salto es brusco y se percibe doloroso. La percepción de inestabilidad, provocada por las circunstancias, es aguda. También, los viajes, los lugares que visita y las personas con las que se relaciona no colman una evidencia de soledad que se desprende de cada episodio. Hay un sentido de contradicción. Por un lado, el exilio masivo diseminó uruguayos y latinoamericanos por todas partes del mundo; Benedetti los encuentra por doquier que va, sin embargo, él siempre está solo y halla exiliados solitarios (salvo cuando visita a David Cámpora y su familia, en Alemania). Solamente en el primer capítulo de esta serie el autor uruguayo está con su esposa.

El símbolo de la soledad del exiliado lo enfatiza en dos apartados ya citados anteriormente. En “Exilios (La soledad inmóvil)”, narra la muerte de un exiliado que sufrió una hemiplejía y no tuvo quien lo auxiliara a tiempo. Su mujer y sus hijos no estaban a su lado (103); en “Exilios (Los orgullosos de Alamar)” narra la noticia del plebiscito en Uruguay y la ausencia de su esposa o de otro compatriota cerca para celebrar. Es significativo que un episodio cuente un evento triste y otro un evento feliz, pero lo que destaca en ambos es la soledad. Una soledad que pudo haberlo llevado a la muerte también a él, como al periodista que relata. Benedetti sufría de asma y tuvo un

ataque estando solo. Sobrevivió gracias a una mano amiga que llegó a tiempo. La mano de su esposa y la de su hermano cuidaban a sus ancianas madres en Montevideo.¹²⁷

Recapitulando ahora sobre la historia de ficción en *Primavera*, se tiene que, Santiago, el protagonista de la fábula, pertenecía a un grupo opuesto al gobierno represor uruguayo. Con la imposición de la dictadura, eufemísticamente llamada Proceso de Reorganización Nacional, él es apresado e internado en el Penal de Libertad como preso político. Hecho Santiago prisionero, su familia no está exenta de riesgos, tanto de cárcel como de muerte. Para ponerse a salvo, la decisión es salir al exilio. De esta manera, parten fuera de Uruguay Graciela, Beatriz y don Rafael; su esposa, su hija y su padre respectivamente.

Cuando Santiago cae preso y es separado de su familia inicia la fragmentación familiar. La unión del vínculo se ve alterada cuando ya no tiene el hogar como espacio común, pero la división no es absoluta. Sin embargo, por los peligros de ser aprehendida también o asesinada por su relación con Santiago, la familia deja el país. El exilio es una medida tomada sólo a partir de la prisión política de Santiago. Con esta segunda separación, la grieta se ahonda y las piezas del núcleo se separan más. Ya no sólo se ha perdido el hogar como espacio compartido sino que ya ni siquiera se comparte el espacio geográfico de la nación. El lector encuentra la historia en este punto.

Sylvia Lago expresa que “La mutilación, la fragmentación es el eje del exilio y así lo trabaja Benedetti . . . en *Primavera*” (129). Lo dicho es cierto, pero es igualmente

¹²⁷ El 27 de mayo de 2006 sostuve una breve conversación, personal e informal, con Mario Benedetti y su hermano Raúl, en el café San Rafael, de la calle Zelmar Michelini, en Montevideo. En esta plática Raúl Benedetti enfatizó que él y su madre nunca habían salido al exilio, pero la experiencia de su hermano había sido difícil para la familia. En su libro *Mario Benedetti: El poeta cotidiano y profundo*, Teo Gómez escribe sobre Raúl: “No tuvo que exiliarse, consecuencia lógica de no meterse en política . . . ayudó a su hermano siempre que pudo” (68). Hortensia Campanella agrega: “A lo largo de la complicada vida del escritor, Raúl ha sido su confidente, su apoyo, y estén donde estén se hablan por teléfono todos los días” (30), por lo menos lo hicieron hasta la muerte de Benedetti en 2009.

verdadero que la mutilación o la fragmentación es el eje también de la prisión política pues desde ahí comienzan las rupturas que han de enfatizarse con el destierro y colocan a esta familia, a estos seres humanos en un punto sin retorno.

Las relaciones segmentadas entre el preso político y su familia, las relaciones divididas entre el preso y el país en el que está sin estar, las relaciones quebrantadas entre los miembros exiliados, y las relaciones rotas entre estos miembros y su patria es lo que simboliza la estructura fragmentada de los capítulos novelados en que se organiza *Primavera*.

Cada personaje en la novela tiene un espacio propio e individual para decirse, y rara o escasamente lo comparte con otros personajes. El mayor énfasis de la fragmentación quizá no resida tanto en que haya un espacio para la representación de cada actor de este drama, sino en esta característica de prácticamente no compartir ese espacio espiritual en el que cada personaje devela lo que siente, piensa, desea y vive.

Para los personajes de *Primavera*, primero se perdió el hogar que los acogía juntos, luego se perdió el país común y, lejos y en la soledad inherente al desarraigado, se perdió la conexión espiritual profunda que podría haber rescatado un futuro juntos. La relación de Graciela por Rolando no es el inicio de un rompimiento, es la consecuencia final del desajuste que les tocó padecer a todos. Don Rafael se lo dice a Graciela cuando ésta le confiesa lo que está pasando: “Creo que todos, los que estamos aquí y los que están e tantas otras partes [incluso los presos políticos insiliados], vivimos un desajuste. Unos más, otros menos, hacemos el esfuerzo por organizarnos. . . . Pero no bien nos descuidamos, reaparece el caos” (131).

El personaje de Santiago sale de la cárcel con la esperanza de ordenar ese caos. Pero lleva con él la marca del “chivo expiatorio” de la dictadura, la “letra escarlata” que lo señalará como expreso político y como desplazado del país por el cual estuvo dispuesto a darlo todo. El espejo de la primavera, ese que él cree apenas roto en una esquina, en realidad está mucho más fragmentado y no nunca más le devolverá una imagen completa de la persona que fue, ni de los amigos, ni de la familia que tuvo antaño.

De principio a fin, tanto en la parte autobiográfica como en la novelada, Benedetti y la estructura fragmentada de *Primavera* logran dar una imagen nítida de la misma fragmentación de la sociedad uruguaya que, bajo la dictadura de 1973, se vio escindida bajo la prisión política y el exilio.¹²⁸ Campanella dice que en *Primavera* se da “la observación de las rupturas de familias antes tan unidas” (*Un mito* 241). Familias, seres humanos, amistades, formas de vida y más se rompieron en el Uruguay de la represión. La pluma certera de Benedetti hace patente este doloroso fenómeno de la fragmentación.

4.6 Conclusión

D’Lugo, en su estudio sobre la novela mexicana fragmentada, hace énfasis en que este tipo de estructura opera como una estrategia técnica dentro de la esfera estética, pero al mismo tiempo “as a mode that, contextually or metaphorically, evokes the social and political realities of the country” (xi). Esta consideración es absolutamente aplicable a la forma que la estructura fragmentada opera en *Primavera*.

¹²⁸ Esta denominación ha sido utilizada por varios autores, incluso como título a textos que tratan la dictadura, por ejemplo Scott L. Myers quien así denomina su estudio sobre la época represiva en Uruguay.

En el nivel formal, meramente estético, *Primavera* se consolida como una novela moderna, contemporánea y heteroglósica. Es una novela moderna, en la terminología de Goic, porque conserva la lógica, la causalidad y un nivel realista en el manejo de sus historias. Es una novela contemporánea al mismo tiempo porque se vale de la estructura fragmentada para desarrollar su materia textual. En esta estructura, la división en una sección autobiográfica y una sección de ficción, que a su vez se segmentan en cuarenta y cinco episodios, la multiplicidad de voces narrativas y la organización de la heteroglosia juegan un papel trascendental.

El dinamismo y la vitalidad de los diferentes narradores se enfatizan con la organización de los estratos discursivos a través de la construcción híbrida, el lenguaje de los personajes y los géneros incorporados. El perspectivismo posibilita abarcar desde más ángulos esta historia de insilio y exilio, encierro y separación, desgarramiento humano y familiar. El lenguaje particular de cada personaje y los géneros que se incorporan para contextualizar mejor sus acciones y expresiones expone a los actores como más genuinos, más creíbles y más humanos. La comunicación entre texto y lector es más eficaz.

Esta singular estructura de Benedetti, original por los pocos escritores que la han desarrollado de la misma manera, apoya el profundo nivel simbólico que se adhiere a los cimientos del texto. La estructura de *Primavera*, como afirma D'Lugo que hace la estructura fragmentada mexicana, sin duda evoca la situación social y política de Uruguay. La dictadura fragmentó a cientos de seres humanos de los cuales Benedetti, el autor, y Santiago y familia, los personajes, son una representación vívida. El acierto de Benedetti no sólo es narrar una situación sino mostrarla, no sólo es hablar de un rompimiento sino exponer los pedazos. El todo que es *Primavera* se divide en múltiples

segmentos que interrelacionados, no pueden, sin embargo, unirse. El todo que era Uruguay se desmiembra con la dictadura. Los presos, los exiliados, todos son compatriotas afuera del país que un día fue “la Suiza de América”. Santiago dice: “Este terremoto nos trajo a tierra. . . . Después de todo, yo también quedé afuera del país” (32).

También por los que se quedaron: Conclusión

En el verano de 2007 Mario Benedetti me recibió en su apartamento de la calle Zelmar Michelini, en Montevideo, para darme una breve entrevista. Yo iba preparada con una serie de preguntas sobre la estructura de *Primavera*, la creación de sus personajes, la cronología de los “Exilios” y otras dudas similares. Al hacer la primera pregunta: “¿En qué estaba usted pensando cuando decidió crear *Primavera* con esa estructura?”, aquel anciano de 87 años me miró pensativo, sonrió, hizo tiempo y al final volteó a ver a su secretario, Ariel Silva, y le preguntó “¿En qué estaría yo pensando?”. En ese momento me di cuenta que cualquiera de las interrogantes que yo tuviera sobre *Primavera*, en definitiva, sólo la misma novela podría contestarlas. Cerré mi libreta de notas y dejé que la plática fluyera por donde el poeta quisiera.

Primavera con una esquina rota es “el lugar de la memoria”¹²⁹ de Benedetti. En ella, el escritor preservó de todo olvido aquellas experiencias, personales y colectivas, verídicas y verosímiles, de los años de la dictadura uruguaya. En esta novela, el autor dejó constancia del tiempo de la represión y de sus más devastadoras consecuencias: las que vivió, como el exilio, y de las que oyó o leyó, como la prisión política.

En el tiempo en que *Primavera* fue publicada, Benedetti seguía en el exilio. El plebiscito de 1980 les había quitado a los militares el derecho de perpetuarse en el poder, pero ellos se estaban tomando su tiempo en abandonar los privilegios de que gozaban. Entre sus prerrogativas estaba seguir encarcelando, torturando y reprimiendo a los ciudadanos que osaran creer que la época del Proceso había terminado. En este ambiente aún rancio fue que *Primavera* llegó a los lectores.

¹²⁹ Concepto creado por el sociólogo Pierre Nora y desarrollado en el compendio *Le lieux de mémoire* (1984), una edición de siete volúmenes que incluyen a varios autores tratando el tema.

La novela llegó ofreciendo dos mundos en el universo de sus páginas: el mundo de las experiencias autobiográficas de su autor y el mundo de ficción de una serie de personajes investidos de un espíritu muy cercano al de la realidad de muchos. Llegó brindando una lectura híbrida y original, una estructura atractiva y una temática actual y humana. Benedetti y sus personajes representaban el drama de la vida real que se vivía en Uruguay y en todo el Cono Sur.

Ante la elocuencia del tema del exilio en *Primavera*, el tema del preso político se convirtió en un comentario al margen, en una alusión breve o un complemento dentro de la gran mayoría de los estudios de la obra. No obstante, el tópico no es menos importante que el del exilio porque, incluso éste, en el texto, se originó influenciado por aquél. El preso político como elemento primordial de *Primavera* merece más atención de parte de los críticos y los estudiosos de esta novela de Benedetti.

Como ha podido quedar de manifiesto en esta investigación, en la novela, se puede leer al preso político como la representación de uno de los chivos expiatorios primordiales que la crisis uruguaya generó. La plaga de la dictadura provoca que el protagonista sea hecho prisionero y se convierta en una especie de víctima sacrificial. Santiago se entrega a la causa en la que cree y acepta las consecuencias, las que sean. Un efecto inmediato de la prisión política es la tortura sistemática dentro de la cárcel. Como institución disciplinaria bajo un régimen militar, la prisión enfoca sus esfuerzos en tratar de encauzar la conducta de los confinados según sus intereses. Esta lectura del preso político arroja luz sobre su situación bajo el régimen disciplinario. La delación y el quiebre de los subyugados parecen ser los objetivos de la mirada vigilante, de las sanciones impuestas y de las pruebas que son impuestas por los militares. Otro de los

efectos de la cárcel política es la separación del reo de sus seres queridos. Una tercera lectura del preso político muestra a este sujeto como el primer eslabón original de una cadena de fragmentaciones que culmina en el rompimiento total del núcleo familiar.

Fue la prisión de Santiago la que provocó que su familia se fuera al exilio. El insilio de Santiago y el destierro de su gente los hacen víctimas a ambos de un disloque irreversible. La índole de chivo expiatorio marca para siempre al preso y el final feliz no forma parte de sus opciones aunque sobreviva a la disciplina carcelaria.

Este breve resumen del contenido de esta investigación enfatiza un poco de lo mucho que el tema del preso político tiene qué decir en *Primavera*. Sin embargo, es importante agregar que la novela es digna de mayor interés. Este texto es un espacio abierto a muchos otros posibles acercamientos teóricos y críticos que enfoquen otros aspectos y temas del texto. La riqueza temática, estructural, estilística, lingüística y simbólica tiene mucho que ofrecer. En esta disertación, los acercamientos al tema del preso político incluyen aspectos que se relacionan con el contenido y la estructura, con lo textual y lo contextual, con lo ideológico y lo composicional, pero *Primavera* todavía tiene más que decir sobre sí misma. La novela todavía puede contestar otras preguntas o establecer sus propias interrogantes a los estudios literarios.

Después de este trabajo, y con la conciencia de las posibilidades de exploración en *Primavera*, enseguida se proponen algunos proyectos de estudio a los que la obra es sensible.

En primer lugar, las exposiciones de esta investigación tienen posibilidades de ampliarse. *Primavera*, como una novela de plaga, aún tiene qué decir apelando a otros estudios que han desarrollado la teoría. Por ejemplo, Jaques Derrida trabaja el concepto

de chivo expiatorio en “Plato’s Pharmacy”, en su obra *Dissemination*. Las ideas de Derrida podrían servir para ampliar un análisis de la plaga a nivel del lenguaje, área que esta tesis apunta muy brevemente. La discusión de la disciplina carcelaria aquí se supeditó a la propuesta de Foucault en “Los medios del buen encauzamiento”. No obstante, es posible usar otros conceptos del mismo libro *Vigilar y castigar* para ampliarla puesto que todo él tiene que ver con la prisión, el cuerpo prisionero y otros puntos relacionados. Finalmente, en lo que toca a la estructura, el nivel de complejidad estilística y simbólica es mucho más profundo. Lo dicho aquí apenas es una apertura a lo mucho que hay que decir sobre la estructura. Esta disertación ha seguido algunas huellas y ha marcado las propias, pero aún hay todo un camino por andar.

Ahora bien, además de un desarrollo más profundo de los temas aquí tratados, *Primavera* está a la espera de una revaloración de su sitio dentro de la narrativa testimonial de la dictadura. Primero, ya no sólo debe vérsela como una novela del exilio, sino como una obra de exilio e insilio llena de complejidad. A tales efectos la contribución de esta disertación es seminal. Entre más voces atiendan a esta doble temática protagonista, mayor será su justa valoración. La historia de los que se fueron es tan importante como la historia de los que se quedaron.

Al margen de las discusiones sobre el género testimonial, considerando posturas abiertas, como las de Nora Strejilevich, Primo Levi o Ricardo Forster, *Primavera* necesita ser reposicionada en la literatura testimonial. Esta novela tiene el mérito de contarse entre las primeras obras testimoniales publicadas sobre los acontecimientos del Cono Sur cuando éste todavía estaba militarizado.

Al investigar cuáles textos latinoamericanos podrían haber influido a Benedetti, en la constitución del personaje de Santiago, la lista aparecida no es muy grande. Una razón posible es que cuando *Primavera* se publicó, Uruguay estaba en la transición a la democracia, pero el régimen dictatorial seguía en el poder y la mayoría de los presos políticos no habían sido liberados. En Argentina, la dictadura acabó en 1983, cuando también el grueso de los presos políticos continuaba detenido. En lo que respecta a Chile, la Junta Militar no abandonó el poder hasta 1990, de modo que tampoco existían en Chile muchos presos políticos libres escribiendo sus memorias todavía.

Al tratar la influencia de textos conosureños para Santiago, en el capítulo tres de este estudio, se mencionó la obra chilena *Tejas Verdes* (1979), de Valdez y la argentina, *Preso sin nombre, celda si número* (1981), de Timerman. En estos textos, los protagonistas son dos presos políticos reales que lograron salir con vida del calvario de la cárcel y exponer sus historias desde el exilio. Salvo estas obras, no abundan los ejemplos conocidos con el tema del preso político anteriores a *Primavera*.

Ahora bien, con el tema de la guerrilla, la represión o el exilio, destacan obras como: *Descripción de un naufragio* (1974) y *Diáspora* (1974), de Cristina Peri Rossi, *El paso de los gansos* (1975), de Fernando Alegría, *Soñé que la nieve ardía* (1975), de Antonio Skármeta, *Días y noches de amor y de guerra* (1978), de Eduardo Galeano, *El color que el infierno me escondiera* (1980), de Carlos Martínez Moreno, *Lonquén: Toda la verdad* (1980), de Máximo Pacheco y *El jardín de al lado* (1981), de José Donoso, entre otros. En este rango temático las obras producidas son más que los textos escritos sólo con el tema del preso político. Sin embargo, también dentro de este grupo *Primavera* es de las primeras obras reconocidas, publicada entre 1973 y 1982.

Una posibilidad más para estudiar *Primavera* es abordar el texto como un “lugar de memoria”. Al inicio de esta conclusión se dijo que la obra era “el lugar de la memoria” de Benedetti; pues bien, un análisis que el texto aceptaría sería bajo las nociones de la teoría de Pierre Nora. Este historiador y teórico francés creó el concepto de “Los lugares de la memoria” para hablar de aquellas entidades significantes que se convierten en motivos de memoria colectiva, es decir, espacios donde la memoria cultural se cristaliza. Estos sitios y/o momentos que demarcan un momento trascendental para una nación o una sociedad pueden ser: archivos, museos, catedrales, cementerios, memoriales, monumentos, conmemoraciones, rituales, manuales, emblemas, símbolos e incluso textos (Nora a través de <https://tspace.library.utoronto.ca>).

La propuesta de Nora ha encontrado espacio en un sinfín de contextos en los que la memoria juega un papel importante. Sin duda, la época de la dictadura en el Cono Sur dejó muchos lugares de la memoria: las cárceles, los centros clandestinos de detención, los sitios de masacres; museos y plazas; pinturas, canciones, grafitis y, por supuesto, la literatura. Como toda buena teoría, su bondad se refleja en la posibilidad que tiene el usuario de moldearla según sus necesidades. Odo Marquard expone que los sitios de la memoria son deliberadamente fabricados. Existen para ayudar a recordar el pasado y quizá hacer más significativa la existencia (A través de <https://tspace.library.utoronto.ca>). Esta es una definición muy apropiada para la literatura testimonial, y, por ende, para *Primavera*. Así pues, el estudio de esta obra como un lugar de memoria está esperando.

En virtud de que lo extenso que sería tratar de agotar aquí las posibilidades de exploración de *Primavera*, dos lecturas más que se proponen son: la aplicación de otra de las teorías de René Girard, “El triángulo del deseo”. A Benedetti siempre le interesó este

tema y varias de sus obras lo tratan, esta novela no es la excepción. La especial representación del triángulo amoroso en *Primavera* ofrece un reto para su estudio.

La otra lectura apropiada es la propuesta por Jacques Lacan sobre el espejo. Si bien su concepto de “El estadio del espejo”, se relaciona con la etapa infantil, en la que el niño se reconoce en la imagen especular, la literatura ha expandido los límites de la teoría. En *Primavera*, el preso político Santiago asimila la primavera a un espejo que tiene rota una esquina, por lo cual, el reflejo no es total. Si bien este detalle se enuncia en la presente investigación, no se desarrolla siguiendo a Lacan. Esa tarea queda para otro acercamiento a esta novela de Benedetti, que, ya se dijo, es una obra que se ofrece como terreno fértil a un sinnúmero de aproximaciones que muestren las riquezas de sus entrañas.

Aquella tarde de mayo de 2007, conversando con Benedetti, él me dijo lo que tantas veces repitió en entrevistas y conferencias, que prefería la poesía. Incluso me preguntó por qué no había elegido algo de poesía para mi disertación. Me preguntó si no me gustaba la poesía. Yo le dije que sí, pero que prefería la narrativa y que *Primavera* me había sorprendido primero y cautivado después, por todo ese universo humano representado entre sus páginas y por la manera en que lo había hecho. Al despedirnos, le pedí que me firmara mi copia de *Primavera*. Sus palabras en el texto me hacen saber que no importaba cuál fuera el género que sus lectores prefirieran, Benedetti era un autor que agradecía la lectura: “Para Carmen, con mi gratitud por el interés y el afecto con que ha encarado mi obra”.

Dije antes que *Primavera* es “el lugar de la memoria” donde Benedetti plasmó el drama que vivieron él y sus personajes a raíz de la dictadura. Pues bien, ahora *Primavera* también es “el lugar de la memoria” de aquel verano que marcó definitivamente el

destino de este trabajo, pensado en enfatizar la importancia de los presos políticos que se quedaron en el paisito cuando la crisis social estalló, en un “raro exilio”, como diría Santiago.

Bibliografía

- Adolfo Wasem, el tupamaro*. Montevideo: Ediciones Liberación Nacional, 1985.
- Alemaný, Carmen, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, eds. *Mario Benedetti: Inventario Cómplice*. Alicante: Universidad. Servicios de publicaciones, 1998.
- Alfaro, Hugo. *Mario Benedetti: detrás de un vidrio claro*. Montevideo: Trilce, 1986.
- Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Nueva York: Rayo. Una rama de HarperCollins Publishers, 2001.
- Álvarez del Real, María Eloísa, ed. *Diccionario de términos literarios y artísticos*. Panamá: Editorial América, 1990.
- Alzugarai, Alfredo. “Los testimonios de la cárcel”. *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de estado en Uruguay*. Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffé, eds. Montevideo: Trilce, 2004. 141–55.
- Ary, Zaira. *Masculino y femenino en el imaginario católico: De la acción católica a la teología de la liberación* (2000). São Paulo: Annablume editora, 2000.
- Avilés Favila, René. *Nueva utopía (y los guerrilleros)*. México, D.F.: Ediciones “El caballito”, 1973.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1978. Colección Archivos.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four essays*. Ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1992.
- . *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, D. F.: FCE, 1986.

Bal, Mieke. *Narratology. An Introduction to the Theory of Narrative*. Canadá: U of Toronto P, 1999.

Barros-Lémez , Álvaro. *Amaral, crónica de una vida*. Montevideo: Editorial Monte Sexto, 1987.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

Benedetti, Mario. *Andamios*. México, D. F.: Alfaguara, 2004.

---. *Biografía para encontrarme*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.

---. *Canciones del que no canta*. Buenos aires: Seix Barral, 2006.

---. “Ciudad en que no existo”. *Inventario 1950-1985*. México: Nueva Imagen, 1992.

---. *Defensa propia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

---. *El desexilio y otras conjeturas*. México: Nueva Imagen, 1986.

---. *El país de la cola de paja*. Montevideo: Arca, 1960.

---. *El porvenir de mi pasado*. Madrid: Alfaguara, 2003.

---. “Escuchar a Mozart”. *Con y sin nostalgia. MB. Cuentos completos* 280–84.

---. *Esta mañana. MB. Cuentos completos* 21-74.

---. “Ganas de embromar”. *La muerte y otras sorpresas. MB. Cuentos completos* 200–04.

---. *Gracias por el fuego*. México, D. F.: Alfaguara, 1999.

---. “Hombre preso que mira a su hijo desde la cárcel”. *Inventario I: 1950–1985* 269–71.

---. *Insomnios y duermevelas*. Madrid: Visor, 2002.

---. *Inventario I: 1950–1985*. México, D. F.: Nueva Imagen, 1992. 22–24.

---. *La borra del café*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

- . *La tregua*. Madrid: Cátedra, 2000.
- . *La víspera indeleble*. Montevideo: Prometeo, 1945.
- . “Los astros y vos”. *Con y sin nostalgia*. MB. *Cuentos completos* 275-79.
- . *Mario Benedetti. Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- . “Mirar desde arriba”. *El país de la cola de paja* 85-99.
- . *Montevideanos*. MB. *Cuentos completos* 77-184.
- . *Pedro y el capitán*. México: Nueva Imagen, 1979.
- . “Pequebú”. *Con y sin nostalgia*. M B. *Cuentos completos* 301-04.
- . *Poemas de la Oficina. Inventario I: 1950-1985*, 561-78.
- . *Primavera con una esquina rota*. México, D. F.: Alfaguara, 2004.
- . *¿Quién de nosotros?* México, D. F.: Nueva Imagen, 1973.
- . “Quiero creer que estoy volviendo”. *Inventario I: 1950-1985* 22-4.
- . “Rebelión de los amanuenses”. *El país de la cola de paja* 58-72.
- . *Sólo mientras tanto. Inventario I: 1950-1985* 583-92.
- . *Testigo de uno mismo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.
- . *Vivir adrede*. México, D. F.: Alfaguara, 2008.
- Benedetti, Mario. Entrevista personal. Montevideo, 25 de mayo de 2007.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- . *Diccionario de retórica y poética*. México, D. F.: Porrúa, 1988.
- Bernabé, Diego. “Mario Benedetti presenta su último libro: *La vida ese paréntesis*”. *Espectador.com. El primer sitio multimedia de Uruguay. En Perspectiva*. Dir.

Emiliano Cotelo. Uruguay. Web. 15 de marzo de 2007.

<http://www.elespectador.com/entretenimiento/libros>

Bianchi, Silvia, ed. *El Pozo (Ex servicio de Informaciones. Un centro clandestino de detención, desaparición, tortura y muerte de personas de la ciudad de Rosario, Argentina. Antropología política del pasado reciente)*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2008.

Biblia de América. Exod. Madrid: La casa de la Biblia, 1994.

Blip.tv. "Presos políticos en México". Web. 23 de noviembre de 2009.

<http://www.blip.tv/file/895871>

Bonasso, Miguel. *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Bruguera, 1984.

Brando, Óscar. *La generación del 45. Una mirada desde la literatura*. Montevideo: Editorial Técnica, 2002.

Bosch, Juan. "La mujer". *Ciudad Seva*. n.p., n.d. N. Pag. Web. 10 de noviembre de 2010.

<http://www.ciudadseva.com/bdcs/00contenidocs.htm>

Bitazzoni, Fernando. *El tigre y la nieve*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1965.

Caetano, Gerardo y José Rilla. *Breve historia de la dictadura*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998.

Calloni, Stella. *Los años del lobo. Operación Cóndor*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 1999.

- Camarasa, Jorge. Contraportada. *El verdugo. Astiz, un soldado del terrorismo de estado*. Buenos Aires: Espejo de la Argentina/Planeta, 2009.
- Campanella, Hortencia. “Mario Benedetti: A ras de sueño”, *Anthropos, Mario Benedetti. Literatura y creación social de la realidad. La utopía, empresa y revolución de la Historia*. 132 (1992): 28.
- . *Mario Benedetti. Un mito discretísimo*. México: Alfaguara, 2009.
- Carreter, Fernando Lázaro y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*. México, D. F.: Ediciones Cátedra, 1990.
- Celeberti, Lilian y Lucy Garrido. *Mi habitación, mi celda*. Uruguay: Arca, 1990.
- Cervera Salinas, Vicente. “Los cuentos ‘cruels’ de Benedetti”. Alemany, Mataix y Rovira 413-20.
- Cifo González, Manuel. “Perspectivismo y contraste en *Primavera con una esquina rota*”. Alemany, Mataix y Rovira 525–35.
- Comsa, Mihaela. “Texto, intertextualidad y personaje: *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *La Colmena* Jul. –Dic. 2006: 5. Web. 7 de noviembre de 2007. <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/>
- CONADEP. *Nunca más. Informe de la comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- Cores, Hugo. Ed. *Memorias de la resistencia*. Montevideo: ediciones de la Banda Oriental, 2002.
- Cortazar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- Cruz, Juan. “El poeta del exilio”. *juliaardon.com*. Por la boca vive el pez, n.d. Web. 3 de diciembre de 2009.

<http://www.juliaardon.com/2006/09/mario-benedetti-el-poeta-del-exilio-por-juan-cruz>

Cuzick, Suzanne G. “La música como tortura / La música como arma”. Trad. Sebastián Cruz y Rubén López Cano. *Trans-Transcultural Music Review*. Dic. 2006: n. pag. Web. 4 de mayo de 2011.

http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick_cas.htm

Denevi, Marco. “El dios de las moscas”. *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. Eds. Edward H. Friedman, L. Teresa Valdivieso y Carmelo Virgilio. New York: McGraw-Hill, 2008. 78.

Díaz Márquez, Luis. *Teoría del género literario*. Madrid: Partenón, 1984.

Diedrick, James. “Heteroglossia.” *Makarik* 551–52.

D’Lugo, Carol Clark. *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*. Austin: U of Texas P, 1997.

Donoso, José. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

---. *El obscuro pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

---. *Historia personal del boom*. España: Seix Barral, 1983.

Death and the Maiden. Dir. Roman Polanski. Capitol Films, 1994. Film.

Dorfman, Ariel. *La muerte y la doncella*. Nueva York: Siete Cuentos, 2001.

Dubón, María. “La novela epistolar”. *Cierzo.blogia.com*. Cierzo, Feb. 2004. Web. 20 de enero de 2008.

<http://cierzo.blogia.com/2004/021501-la-novela-epistolar.php>

- Echeverría, Esteban. "El matadero". *Narrativa Hispanoamericana 1816–1981. Historia y antología I: De Lizarde a la generación de 1850–1879*. Ed. Ángel Flores. México, D. F.: Siglo XXI, 1981 35–58.
- Elías Jorge. "Caso Rodolfo Fernández Condal. Subdirector del semanario Última Clave, de Buenos Aires Argentina. Desapareció el 5 de agosto de 1977".
Impunidad.com. Proyecto Impunidad. Crímenes contra periodistas, n.d. Web. 29 de marzo de 2007.
http://www.impunidad.com/cases/rodolfo_fernandezS.htm.
- Errepé*. Dir Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús. Cine testimonial y político. SBP, 2006. Film.
- Fabri, Edda. *Oblivión*. La Habana: Fondo Editorial de Casa de las Américas, 2006.
- Feinmann, José Pablo. *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Argentina: Ariel, 1999.
- Fernández Retamar, Roberto. "Benedetti: el ejercicio de la conciencia". Alemany, Mataix y Rovira 235–44.
- Firpo, José María, Ed. *El humor en la escuela*. Montevideo: Arca, 1974.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1983. 175–98.
- Fuentes, Carlos. *Cambio de piel*. Buenos Aires: Distribuidora para Sudamérica, Editorial Sudamericana, Seix Barral, 1967.
- . *La muerte de Artemio Cruz*. México, D. F.: FCE, 1983.
- Garaje Olimpo*. Dir. Marco Bechis. Manga Films L. S., 1999. Film.

- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- . *El general en su laberinto*. Bogotá, Colombia: Oveja Negra, 1989.
- Galeano, Eduardo. *Días y noches de amor y de guerra*. Barcelona: Editorial Laia, 1978.
- , et al. "En homenaje a Mario Benedetti". *Revista Casa de las Américas*, Jul. –Sept. 2009: 3–53. Web. 18 de julio de 2010.
<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/256/revistacasa256.php?pagina=revistacasa>
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1993.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1986.
- . "To double business bound." *Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1978.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso-Chile, 1972.
- Gómez Espada, Ángel Manuel. "Elementos narrativos en la poesía de Mario Benedetti". *Alemany, Mataix y Rovira* 349–55.
- Gómez, Teo. *Mario Benedetti: El poeta cotidiano y profundo*. Barcelona: Océano Ámbar, 2009.
- Góngora, Sergio. *Raúl Séndic. El primer líder tupamaro*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2007. Colección Fundadores de la Izquierda Latinoamericana.

- González Bermejo, Ernesto. *Las manos en el fuego*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1985.
- González, Rafael. “El teatro de Mario Benedetti”. Alemany, Mataix y Rovira 573–82.
- Grillo, Rosa María. “Los adioses de Mario Benedetti”. Alemany, Mataix y Rovira 183–92.
- . “Voces y personajes en *Primavera con una esquina rota*”. *En torno a Mario Benedetti, José Donoso, Daniel Moyano*. Montevideo: Signos, 1989. 145–91.
- Holtorf, Cornelius. “Sites of Memory.” “The Life–Histories of Megalithic Monuments in Mecklenburg-Vorpommern (Germany)” Diss. T-Space Repository. *The University of Toronto Libraries* 1994. Web. 20 de abril de 2011.
<https://tspace.library.utoronto.ca/citd/holtorf/2.6.html>
- “Imaginación rebelde”. *Kamina Libre. Kolectivo de prisioneros políticos*. Sept. 1999. Web. 13 de abril de 2003.
<http://www.nodo50.org/kaminalibre/imaginacionrebelde.html>
- Karlen, Arno. *Man and Microbes: Disease and Plagues in History and Modern Times*. New York: Simon and Schuster, 1996.
- Koning, Frederik. *Diccionario de ocultismo*. Barcelona: Bruguera, 1974.
- Lago, Sylvia. “Espacios reales y trasfigurados en la obra de Mario Benedetti: Los perseverantes ‘andamios’ de la memoria”. Alemany, Mataix y Rovira 85–95.
- La Lopre. *Memorias de una presa política: 1975-1979*. Eds. María Moreno y Lila Pastoriza. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.
- Larre Borges, Ana Inés. “Lector y Fábula: La opción ética-estética en la obra de Mario Benedetti”. Alemany, Mataix y Rovira 47–52.

- Las Casas, Bartolome de. *Historia de las Indias*. Ed. Agustín Millares Carlo. México, D.F.: FCE, 1965.
- La historia oficial. Dir. Luis Puenzo. KochLorber, 1985. Film.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Ed. Paul John Eakin. Trans. Katherine Leary. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- León-Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Levi, Primo. *If This Is a Man: Remembering Auschwitz*. New York: Summit, 1986.
- Los rehenes de la dictadura uruguaya*. [Montevideo]: Madres y familiares de procesados por la justicia militar, 1984.
- Los Teen Tops. “La plaga”. Columbia. 1960. LP.
- Machado Ferrer, Martha y Carlos Fagúndez Ramos. *Los años oscuros: 1973–1979. Cronología documentada*. Montevideo: Monet sexto, 1991.
- Mc Neill, William H. *Plagues and People*. Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday, 1976.
- Makarjian, Christian. “Entrevista a René Girard, pensador, antropólogo de la religión”. Trans., Juan Gabriel López Guix. *Solidaridad.net*. Solidaridad, 21 de Nov. 2003. Web. 27 de septiembre de 2010.
<http://www.solidaridad.net/vernoticia.asp?noticia=822>
- Makarik, Irena R. ed. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: U of Toronto P, 1993.
- Malary, Claude-Rhéal. “El comentario social en la narrativa posmoderna: La plaga como metáfora de la crisis hispanoamericana”. Diss. Brown University, 1998.

- Martin, Sean. *The Black Death*. New Jersey: Chartwell Books Inc., 2007.
- Martínez, Ezequiel. “Benedetti, el escritor”. *La Jiribilla. Revista digital de cultura cubana* Sept. 2006: n. pag. Web. 16 de julio de 2010.
http://www.lajiribilla.cu/2006/n280_09/280_16.html
- Martínez Moreno, Carlos. *El color que el infierno me escondiera*. México, D.F.: Nueva Imagen, 1981.
- Martínez, Virginia. *Tiempos de dictadura, 1973-1985. Hechos, voces, documentos. La represión y la resistencia día a día*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.
- Mathieu, Corina S. “Andamios: En busca del desexilio”. Alemany, Mataix y Rovira 553–59.
- Montoneros*. Dir. Andres Di Tella. Cine testimonial y político. SBP, 2006. Film.
- Moore, Peter. *The Little Book of Pandemics. 50 of the world's most virulent plagues and infectious diseases*. London: Key Porter Books, 2007.
- Morson, Gary Saul and Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaic*. Stanford: Stanford UP, 1990.
- Moyano, Daniel. *Libro de navíos y borrascas*. Buenos Aires: Legasa, 1983.
- Myers, Scott L. *Los años oscuros. Uruguay 1967–1987*. Montevideo: Latina, 1997.
- Navarro Albaladejo, Natalia. “Mario Benedetti en la primavera rota de su exilio”. *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura* Dic. 2003: n. pag. Web. 15 de noviembre de 2009.
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/navarroalbaladejo.html>
- Navia Velasco, Carmiña. *Mario Benedetti, una aproximación crítica*. Cali: Otra vuelta de tuerca. 1983.

- Neier, Aryeh. "Confining Dissent. The Political Prison." *Oxford History Prison. The Practice of Punishment in Western Society*. Ed. Normal Morris and David J. Rothman. New York: Oxford UP, 1995. 391–425.
- Nogareda, Eduardo. Introducción. *La tregua*. Mario Benedetti. Madrid: Cátedra, 2000. 11–75.
- Noguerol, Francisca. Ed. *Mario Benedetti. Los espejos y las sombras*. Salamanca: Universidad de Salamanca y Patrimonio Universal, 1999.
- Olivera–Williams, María Rosa. "La literatura uruguaya del proceso. Exilio e insilio, continuismo e invención". *Nuevo Texto Crítico*. 5 (1990): 67–83.
- Ortega, Julio. *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- Paoletti, Mario. *El aguafiestas: la biografía de Mario Benedetti*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.
- Paredes, Luis. *Mario Benedetti. Literatura e ideología*. Montevideo: Arca, 1998.
- Payras, Phyllis Margaret. "Monologism." *Makarik* 596.
- Peris Llorca, Jesús. "'Troperos y gauchos nos recorren' La tradición según Mario Benedetti". *Alemany, Mataix y Rovira* 65–73.
- Peri Rossi, Cristina. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, Ediciones Universal, 2000.
- "Peste" y "Plaga". *Diccionario de la Lengua española. Real Academia Española*. 19^a ed. 1981.
- Pituelli, Daniel Esteban. *Ni olvido ni perdón. Diario de un prisionero político*. Córdoba, Arg.: Narvaja Editor, 2004.

- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México, D. F.: Ediciones Era, 1971.
- Portocarrero, Melvi. *Mario Benedetti: Una narrativa del exilio*. Iowa: U de Iowa, 1993.
- “Preso político”. *Wikipedia.com*. Wikipedia. Web. 15 de septiembre de 2009.
http://es.wikipedia.org/wiki/Preso_politico
- Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Nebraska: U of Nebraska P, 2003.
- Reati, Fernando. “Exilio tras exilios en Argentina: vivir en los noventa después de la cárcel y el destierro.” *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación 1970–2002*. Ed. Erna Pfeiffer. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 185–96.
- Rial, Juan. *El imaginario social. Los mitos políticos y utopías en el Uruguay. Cambios y permanencias durante y después del autoritarismo*. Montevideo: CIESU, 1987.
- Ripoll, Carlos. “‘A látigo y destierro’. Reflexiones sobre la emigración cubana”. *Cuba en obras de Carlos Ripoll*. N.p. n.d. Web. 16 de julio de 2010.
<http://eddosrios.org/obras/historia/latigo.htm>
- Rojas G., Emilio. *Mis primeros tres minutos*. Santiago, Chile: Editora seminario, 1989.
- Rodríguez, Blanca. *El correo del General: Correspondencia del General Líber Seregni a su esposa, Lily Lerena, escrita en su primer prisión (9/7/73 –2/11/74)*. Montevideo: Ediciones Santillana, 2004.
- Rodríguez Molas, Ricardo. *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1985.
- Rosencof, Mauricio. “Literatura del calabozo”. *Represión, exilio, y democracia*. Ed. Raúl Sosnoski. Montevideo: U. De Maryland/Ediciones de la Banda Oriental, 1987. 127-40.

- . Las cartas que no llegaron. Montevideo: Alfaguara, 2000.
- y Eleuterio Fernández Huidobro. *Memorias del calabozo. Tomos I, II y III*. Montevideo: TAE, 1988.
- Ruffinelli, Jorge. *Palabras en orden*. Buenos Aires: Ediciones de crisis, 1974. 147–69.
- . “Mario Benedetti y mi generación”. Alemany, Mataix y Rovira 25–35.
- . “Uruguay: dictadura y re-democratización. Un informe sobre la literatura 1973–1989”. *Nuevo Texto Crítico*. 5 (1990): 37–66.
- . Ed. *Mario Benedetti, variaciones críticas*. Montevideo: Libros del Astillero, 1973.
- Rulfo, Juan. “Nos ha dado la tierra”. *El llano en llamas*. México D. F.: FCE, 1982.
- . *Pedro Páramo*. México D. F.: FCE, 1983.
- Skármeta, Antonio. *Ardiente paciencia*. Hanover: Ediciones del Norte, 1985.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985.
- Séndic, Raúl. *Cartas desde la prisión*. Montevideo: Ediciones de Mario Zancocchi, 1984.
- “Solimán”. *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*. 19ª ed. 1981.
- Sontag, Susan. *Illness as a Metaphor and Aids and Its Metaphor*. New York: Picador USA, 2001.
- Soriano Acosta, Rodolfo Antonio. “El delito político”. *Psicología científica.com*. Psicología científica Dic. 2004: n pag. Web. 10 de octubre de 2006.
<http://www.psicologiacientifica.com/bv/psicologiapdf-92-el-delito-politico.pdf>
- Souza, Sandra E. “Mario Benedetti y la novela del exilio”. Diss. Edmonton, Alberta, 1994.

- “Star Chamber.” *WordIQ.com*. Word IQ, n.d.Web. 25 de marzo de 2011.
http://www.wordiq.com/definition/Star_Chamber
- Stevens, Evelyn P. “Marianismo: La otra cara del machismo en Latinoamérica”.
Hembra y macho en Latinoamérica. Ensayos. Ed. Ann Pescatello. México,
D.F.: Editorial Diana, 1977.
- Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogo, 2006.
- . *Una sola muerte numerosa*. Miami: North.South Center Press, University of Miami,
1997.
- Taibo II, Paco Ignacio, 68. México, D.F.: Planeta, 2004.
- Taller, testimonio y memoria de ex presas políticas uruguayas. *Los ovillos de la memoria*. Montevideo: Editorial Senda. 2007.
- The Exodus Decoded*. Dir. Simcha Jacobovici. A&E Television Networks; New Video,
2006. Film
- Timerman, Jacobo. *Preso sin nombre, celda sin número*. Madison, Wisconsin: U of Wisconsin P, 2000.
- Torres, Jorge. *Fuerzas Armadas. Una patología consentida*. Montevideo: Fin de Siglo,
2005.
- “Torturar fue ‘lamentable pero necesario’ ex represor uruguayo”. Mundo. *La Jornada*.
La Jornada, 1 de febrero de 2011. Web. 18 de marzo de 2011.
<http://www.jornada.unam.mx/2011/02/01/index.php?section=mundo&article=029n2mun>

- Trobo, Claudio. *Asesinato de Estado. ¿Quién mató a Michelini y Gutiérrez Ruiz?*
Buenos aires: Ediciones Teoría y Práctica, 1986.
- Uchmany, Eva Alexandra. *La vida entre el judaísmo y el cristianismo en la Nueva España: 1580–1606*. México, D. F.: Archivo General de la Nación y Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Valcárcel, Eva. “La borra del café: La escritura y la memoria”. *Mario Benedetti: Inventario Cómplice*. Alemany, Mataix y Rovira 515–23.
- Valdez, Hernán. *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*.
Barcelona: Ariel, 1974.
- Valenzuela, Luisa. “Cambio de armas”. *Cambio de armas*. Hanover: Ediciones del Norte, 1998. 11–46.
- Vargas Machuca, Bernardo de. “Lo mejor y más seguro es cortar toda la carne”. *De milicia y otras descripciones de las Indias*. Madrid, 1599. *SIISalud.com*.
Sociedad Iberoamericana de Información científica. Web. 8 de noviembre de 2010.
<http://www.siicsalud.com/saludalmargen/historia/01710015.php>
- Vargas Llosa, Mario. *La casa verde*. Buenos Aires: Seix Barral, 1966.
- Verbitsky, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004.
- Viglietti, Daniel y Mario Benedetti. *A dos voces*. Orfeo, 1985. CD.
- Volpe, Miriam L. *Geografías de exilio: Mario Benedetti*. Montevideo: La Gotera, 2004.
- Weinstein, Martín. “Decadencia y caída de la democracia en Uruguay. Lecciones para el futuro”. *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya*. Ed. Saúl

Sosnowski. Montevideo: Universidad de Maryland/Ediciones de la Banda Oriental, 1987. 91–103.

Williams, William Carlos. *Paterson*. New York: New Directions, 1995.

Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Tres, 1987.

Zubillaga, Carlos y Romeo Pérez. “La democracia atacada”. *El Uruguay de la dictadura (1973–1985)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2004. 45–76.