



## ***Primavera con una esquina rota* de Mario Benedetti**

### **De la novela del exilio a la representación comprometida**

Flora González

*Emerson College (Boston, MA)*

Roberto Parada, *in memoriam*.

En 1982 Mario Benedetti publica *Primavera con una esquina rota*, novela del exilio basada en la opresión militar en el Uruguay. Esta obra se suma al subgénero literario de la novela testimonial que responde a los abusos de los gobiernos militares en el Cono Sur con la transposición de la experiencia casi indecible de la detención forzada, la tortura y la desaparición al nivel simbólico<sup>30</sup>.

*Primavera con una esquina rota* será analizada al nivel temático de la experiencia del exilio y la detención política para luego pasar al nivel lingüístico que introduce el sentido de burla y denuncia con una variedad de juegos de palabras. El análisis comenzará con las cartas del protagonista que se postulan como ejercicio en la supervivencia para el preso político desde un exilio interior. La segunda parte del trabajo consistirá en el análisis de la escritura de Benedetti como un garabato enigmático a ser interpretado. Este signo del garabato transparenta el significado doloroso de la tortura y el exilio pero al mismo tiempo sirve de significante burlón mediante el sarcasmo, la ironía y el juego de palabras; mecanismos lingüísticos todos que funcionan como válvula de escape para un significado censurado. El juego de palabras proporciona al autor mismo un modo de supervivencia en el exilio exterior. Para terminar, pasaremos al estudio de la representación de la obra de Benedetti por el grupo ICTUS en Santiago de Chile.

**La novela del exilio**

La novela se divide en cuarenta y cinco fragmentos cada uno de los cuales corresponde a monólogos, cartas e introspecciones de los personajes. Ocho fragmentos pertenecen a Santiago, uruguayo de mediana edad detenido en una cárcel de Montevideo durante el régimen militar. Sus intervenciones incluyen seis cartas a Graciela su mujer, ahora exiliada en México con su hija y su padre, y dos monólogos después de estar en libertad. Los fragmentos apropiadamente llamados «Intramuros» y «Extramuros» están narrados en primera persona. Las secciones atribuidas a don Rafael, padre de Santiago, son siete, también en primera persona. La voz del padre define consistentemente el exilio exterior, mientras que la voz de su hijo se concentra en la del exilio interior. Otros fragmentos pertenecen a Beatriz, hija pequeña de Santiago, y a «el otro», Rolando Asuero, antiguo compañero y amigo de Santiago ahora amante de Graciela. Los monólogos de Beatriz son principalmente juegos con palabras como «preso político», «libertad», «patria» y «amnistía» en tanto que la hija de Santiago trata de percibir su realidad en un mundo fragmentado y confuso. Hay siete secciones tituladas «Heridos y contusos» que establecen las relaciones entre los personajes en el exilio mediante una narración en tercera persona y una abundancia de diálogo, algo completamente ausente en las otras secciones. Hay finalmente ocho fragmentos llamados «Exilios» con una tipografía distinta en el texto que definen los varios exilios de Mario Benedetti, el autor, en tercera y primera persona.

La novela bien podría denominarse «Variaciones sobre el tema del exilio», con las cartas de Santiago desde un exilio interior y las vivencias del resto de la familia en el exilio exterior. La familia en el exilio se estructura a partir de la desintegración, la comunicación inconclusa, y la imposibilidad de programar un futuro íntegro por la falta del padre que se encuentra preso y por la presencia de un gobierno militar en el Uruguay. Cada uno de los fragmentos que compone la novela representa un trozo de la memoria de la familia, una imagen parcial de un país durante los años de represión política. El golpe militar de

1973 destrozó la unidad familiar y nacional y el novelista nos ofrece un espejo roto para ser reconstruido. Los mensajes que nos llegan mediante las cartas de Santiago están desvinculados, son fragmentos escritos desde un momento cuando reinan la censura oficial y la censura que se impone el personaje mismo reaccionando al miedo que lo rodea. La imagen del país reflejado ha de ser interpretada rescatando las entrelíneas. Las entrelíneas representan la realidad vivida que la novela no describe: las torturas en la cárcel, las culpas sentidas por los familiares, el hecho histórico que sumió a Uruguay en años de violencia y silencio<sup>31</sup>. En la introducción a su libro de canciones, Benedetti afirma que: «Hace algunas semanas, hablando en un acto cultural realizado en la Plaza de los Olímpicos, yo les decía a los compañeros que muchas veces, en las canciones, el autor ponía las líneas y la realidad las entrelíneas» (*Letras de emergencia*, 19). En *Primavera con una esquina rota* Benedetti nos ha proporcionado las líneas de un preso político y de su familia exiliada. Para empezar, armemos la imagen que Benedetti sugiere entrelíneas a partir de las cartas de Santiago en la novela.

Mediante las cartas de su protagonista, Benedetti traza la realidad psicológica del preso político. Justo después de haber recibido una carta de su hijo, don Rafael expresa sus temores: «Santiago me escribió y está bien. He aprendido a leer sus entrelíneas y

por ellas sé que sigue estando cuerdo... Pienso que, más aún que afiliarse a una esperanza, allí lo que cuenta es aferrarse a la cordura... Y está dosificando prudente y sagazmente sus odios, eso es decisivo... El resto es respeto a sí mismo, fidelidad a los demás, y sobre todo mucho empecinamiento, mucha terquedad en bruto, y también, se me ocurre ahora, una progresiva desmitificación de la muerte» (93-94). Estas líneas describen el proceso psicológico de supervivencia que llevan a cabo los presos políticos para no perder la cordura. Son pasos básicos para mantener el juicio: dosificar los odios para proyectarlos hacia el torturador y no hacia sí mismo, mantener los principios, las ideas políticas que justifican el martirio presente, y desmitificar la muerte para que el terror hacia ella no borre los límites entre la realidad insoportable y una fantasía liberadora. En estudios psicológicos llevados a cabo en Chile basados en psicoterapia con sobrevivientes de la tortura, Elizabeth Lira y Eugenia Weinstein concluyen que «el objetivo del opresor es, en último término, aniquilar al sujeto en su existencia, en sus vínculos, en su proyecto vital, en su futuro, en su proyecto social, en su condición histórica» («Prefacio» 14). Completamente aislado de su contexto familiar, social y político, el torturado ha de recrear una nueva concepción de su yo, no basada en la realidad que en el presente se convierte más en muerte que en vida, sino en una nueva concepción histórica de su vida, partiendo de hechos concretos de su biografía y la internalización subjetiva y personal de los mismos. Ya que el torturado ha perdido su identidad histórica hasta ahora conocida, tiene que hacer un viaje hacia el pasado, la única realidad tolerable, y así reestructurarla para modificarse a sí mismo creando un nuevo presente y un nuevo futuro<sup>32</sup>. Para destruir a su víctima, el opresor trata de desvirtuarla ideología que propició la detención del preso político, mientras que el torturado ha de mantener el compromiso ideológico para continuar calificando al torturador de opresor y así controlar el odio y el terror productos de la tortura. En la novela de Benedetti vemos que las cartas de Santiago a Graciela y a su padre se concentran precisamente en mantener un control organizativo de su pasado para así poder mantener la cordura ante un presente insoportable.

Enfrentado ante la disyuntiva de si desahogarse y llorar ante la pérdida de familia y vida o controlar las emociones, Santiago opta por «la vía del razonamiento» (34). Para combatir los miedos, la soledad, el dolor y la locura, Santiago se arma de un nuevo sistema: «Hace unas semanas que descubrí el 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 ese dominio. Y a partir de entonces, soy yo quien dirijo mis recuerdos» (53). Con el encarcelamiento, Santiago ha perdido todos sus vínculos familiares, sociales y políticos, ha perdido control de toda actividad corporal en su vida. Sus cartas revalorizan esos lazos perdidos, pero mucho más importante aún, definen al preso en términos de su realidad imaginativa y le proporcionan cierto sentido de control al menos con respecto a ella. Desprovisto de todo contexto histórico en la cárcel, las cartas le sirven al detenido como proyecto para rescatar una nueva historia basada en límites, así creando una vida propia en términos narrativos: «Si bien no puedo hacer un plan quinquenal de mis pesadillas, sí puedo soñar despierto y por capítulos» (77). Su vida se convierte en una narración, cada carta siendo un breve capítulo de un proyecto imaginativo. La escritura ocupa un espacio mínimo en la vida del preso, por consiguiente, la

estructura novelística de Benedetti se compone de fragmentos breves para reflejar esa realidad. Dada la naturaleza tergiversada de «la historia oficial» entorno al preso político, el autor se sirve de la ficción para suplir el vacío creado por la retórica falsa de los pronunciamientos dictatoriales. Basada en la tradición literaria decimonónica a partir de *Facundo* de Sarmiento, la novela de Benedetti suple la falta de Historia con la historia íntima y fragmentaria del personaje literario. La existencia del preso se rige por límites que son más definitivos de la literatura que de una vida «extramuros». Y como en la literatura, el escritor de cartas se dirige a un público múltiple.

La narrativa de Santiago está muy consciente de su público, que no sólo incluye al familiar, sino también al censor. Sus cartas tienen entonces un doble propósito, el de estructurar su vida «intramuros», y el de constituir una denuncia. Teniendo en cuenta al censor con cada una de sus líneas, el preso se convierte en un tejedor de alegorías al escribir cartas que proporcionan entrelíneas a ser descifradas por la persona que conoce el contexto de lo no dicho. Al mismo tiempo, el escritor dirige sus comentarios al censor, expresando ira, o desprecio, o simplemente indiferencia: «Nosotros también organizamos nuestra campaña anticlausura, y escribimos cartas, considerando simultáneamente al destinatario y al censor, o proyectos de cartas donde por costumbre seguimos auto-censurándonos pero somos un poquito más osados, o masticamos libres monólogos como éste, que ni siquiera llegará al papelucho y sus límites» (79). El nuevo proyecto de vida del personaje queda centrado en torno a la denuncia de la opresión que lo limita y a la revisión de su memoria, y así crea una narrativa simbólica de su vida en el encierro.

Entrelíneas es también Benedetti el que habla como escritor en el exilio<sup>33</sup>. Irónicamente, él también sufre de una interdicción al no poder residir en Uruguay precisamente porque sus palabras no han sido censuradas fuera de su país. La palabra que más abunda en esta novela es la palabra exilio: Benedetti la repite a gritos para acusar al régimen que al exiliarlo lo puso en una clausura simbólica. Pensemos que aquí habla Benedetti en vez de Santiago: «Después de todo, yo también quedé fuera del país. Yo también añoro lo que vos añorás. 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» (35). Las cartas de Santiago definen la vida intramuros en términos de una lucha postulada en el campo de la palabra y así coinciden con el mensaje novelístico de Benedetti que denuncia la censura en el Uruguay. El espacio de la cárcel con su violencia y su silencio simboliza el país bajo un estado de sitio. Al conversar con el censor indirectamente, Santiago da voz a la protesta ideológica proscrita en la cárcel y de esa manera recupera esa actividad de denuncia que lo definió antes de ser detenido. Cada carta que sale de la cárcel constituye una evasión de la censura y una liberación: «Cuando uno tiene que estar irremediamente fijo, es impresionante la movilidad mental que es posible adquirir» (76). La subversión de la censura lo salva de su encierro; si su vida no tiene futuro inmediato, sus palabras sí.

Pero las palabras no pueden liberarse a rienda suelta, tienen que ser estrictamente controladas por el escritor de cartas para que no sean censuradas. En uno de los fragmentos titulados «Exilios», el narrador describe a Benedetti con los ojos vendados después de haber sufrido una operación a raíz de un desprendimiento de la retina: «El juego era estimulante. Pensar por ejemplo: ahora voy a crear un caballo verde bajo la lluvia, y que apareciera en el envés de sus párpados inmóviles. No se atrevía a ordenar

que el caballo trotara o galopara, porque la instrucción del médico era que las pupilas no se movieran, y no tenía bien claro en su reciente descubrimiento si la pupila clausurada iba a sentir o no la tentación de seguir el galope del caballo verde. Pero en cambio se tomaba todas las libertades para concebir cuadros inmóviles» (26). Es imprescindible notar que la actividad de «concebir cuadros inmóviles» se postula como un juego estimulante, o sea el juego de la imaginación literaria con límites bien prescritos. La imagen del enfermo con los ojos vendados creada por Benedetti, simboliza la situación permanente de Santiago, preso político con los ojos vendados y las manos atadas, y también al escritor de cartas que se ve obligado a crear bajo «la instrucción del médico», o sea de la censura. Santiago participa de un juego epistolar donde existe un caballo verde de la poesía cuyo jinete limita la posibilidad del desenfreno lingüístico. Las cartas de Santiago no son más ni menos que un caballo verde, del color de la esperanza, como la poesía impura de Neruda, pero un caballo inmóvil, usando la imagen estática para sugerir una imaginación censurada capaz de trascender los límites impuestos por el gobierno militar.

La fijeza de las palabras, con su capacidad de sugerir múltiples significados, le sirve a Santiago para definir su proyecto de vida, para denunciar la censura, y para aclarar sus dudas en cuanto a su propia moralidad en el contexto de la actividad política. En una carta dirigida a Graciela, Santiago usa la imagen del río para describir su toma de conciencia en el pasado comprometido. Recuerda la imagen de sí mismo de niño cuando iba al río y se sentaba en una canoa en el centro del río, estático, no decidiéndose por ninguna de las dos orillas. Desde el centro, podía disfrutar de las diferencias de los dos extremos sin tener que optar por ninguna. Luego la madurez le hizo escoger una de ellas porque él sólo pertenecía a esa orilla y porque ya le era imposible mantenerse estático en el centro del río (55). Este fragmento de carta le sirve de eje a Santiago para escaparse de la inmovilidad en que se encuentra. Como escritor, Santiago se encuentra fijo sobre el fluir del lenguaje y del tiempo. El escritor, consciente de haber creado una impresión ficticia del movimiento y la libertad con la imagen del río, en efecto duplica esa impresión en la realidad cuando el uso de la imágen transciende la censura al comunicar el momento de toma de conciencia a un nivel simbólico.

Como el caballo verde, la imagen del río, a la vez estática y dinámica por sus poderes de sugerir más de lo que dice, lo transporta a otra realidad. El fluir del lenguaje hace coincidir dos momentos en la historia personal de Santiago. Las imágenes del hombre en la cárcel y del niño inmóvil en el río coinciden para definir una realidad pasada y para sobrellevarla ausencia de todo movimiento en la actualidad. Mediante esta imagen del río, Santiago revaloriza su decisión y la asume de nuevo. Al reincorporar la imagen del río en su historia personal, él vuelve a participar en el fluir de la historia, participación que le ha sido negada en términos reales desde que fue detenido. En el espacio de la carta, pasado y presente coinciden en una imagen virtual que hace posible la vivencia «intramuros».

Hay una carta escrita al padre, que sale de la prisión por medios clandestinos, que remite a aquélla del río. En la carta al padre no hay censura que valga y en ella se

describe un momento secreto, pero clave para la vida «intramuros» de Santiago. El preso le escribe a su padre porque le acecha la culpa de haber matado a su primo Emilio, el primo que compartió el río con él, y el mismo primo que luego se convirtió en uno de los torturadores más temibles. Santiago fue descubierto en unos de los «enterraderos» de la labor clandestina por su primo. Con la muerte de Emilio, Santiago pudo comprar su propia libertad. Con la carta que escribe a don Rafael, el preso asume su tranquilidad mental, su cordura. Él sabe que el hecho de que su primo se haya convertido en verdugo en sí podría justificar su muerte, pero en vez de tener pesadillas sobre el momento del asesinato, Santiago sueña con los bellos momentos compartidos en la infancia. Esos momentos de despreocupación cuando todavía no había que escoger entre una orilla y la otra de repente se convierten en una pesadilla porque el recuerdo del primo de la infancia está ahora contaminado por el futuro de ambos cuando ya los dos habían optado por orillas diferentes. El pasado inmediato ha destruido el pasado lejano: «De modo que no es exactamente un sentido de culpa esto que a veces me desasosiega, sino pensar que esa madrugada [en que mató a su primo] de alguna manera acogoté mi infancia» (130). La decisión de haber escogido la orilla del compromiso social también dictó la muerte de su primo y la muerte de un recuerdo infantil. Si la carta de la imagen del río representa el pasado idílico, infantil, la carta a su padre está consciente de que ese pasado idílico ya no puede existir en vista a acontecimientos más actuales. Lo curioso de esta carta es que, aunque el preso reasume su toma de conciencia política, todavía se rige por una moralidad burguesa que requiere que el padre «entienda» su justificación para el homicidio. El hijo le escribe al padre como si le pidiera perdón; Santiago todavía está preso a la moralidad burguesa consciente de la problemática de escoger entre moralidad política y familiar. Al ser una mediación no censurada, esta carta adquiere la tonalidad de una confesión; el hombre político se atiene a valores burgueses, pero sólo en secreto. En última instancia es el compromiso político el que prevalece en la escritura de la carta. A partir del golpe militar en su país y estas dos cartas, a Santiago ya no le pertenece su pasado, tiene que reescribirlo. El acto de la escritura hace coincidir la muerte cometida con la conciencia de que el recuerdo de la infancia nunca más podrá ser ingenuo.

Las cartas que empiezan siendo para Santiago un vehículo de escape (un caballo verde) se convierten en la revaluación de su «yo» mediante una narrativa en capítulos. Esa narrativa le ofrece la oportunidad de rehacer su «verdadera» historia, de reescribir el pasado para que la existencia de dos primos contradictorios (el que comparte la infancia inocente, y el que se convierte en verdugo) no escinda su propia personalidad y lo

suma en la locura. La cárcel y la tortura no sólo han despojado a Santiago del presente y el futuro, sino de su propio pasado. El proyecto de las cartas lo salvan de esa gran pérdida y de alguna manera, al trascender la censura, le ayudan a recobrar la integridad perdida. Vida y narrativa se confunden en el proyecto de las cartas. Santiago sobrevive cinco años de tortura y cárcel porque es capaz de reescribir su vida, no sólo con imágenes idílicas del pasado (la carta a Graciela 53-55), sino también con la imagen de una primavera con una esquina rota (la carta a don Rafael 124-32).

Al salir de la cárcel, después del triunfo del plebiscito y la amnistía en el ochenta, Santiago sale con el presentimiento de que su primavera, su nueva vida, empieza con

una esquina rota. En las respuestas de Graciela, Santiago nota el enfriamiento de su mujer y al ver a su amigo en el aeropuerto teme que su matrimonio ya no funciona. Si en las cartas Santiago pudo revisar su pasado substituyendo la imagen del primo inocente por el otro culpable, en la realidad tendrá que aceptar que el pasado idílico con su mujer no coincidirá con el futuro. La sección «Extramuros» sigue una sintaxis más bien poética, de verso libre, en la que se abandona el control sintáctico y gramático de las cartas por un caos poético: «la primavera es como un espejo pero el mío tiene una esquina rota / era inevitable no iba a conservarse enterito después de este quinquenio más bien nutrido / pero aún con una esquina rota el espejo sirve la primavera sirve» (196). Ya fuera del encierro, Santiago puede pensar libremente, sus palabras ya no tienen que seguir una sintaxis precisa, su pensamiento deja de reflejar su vida excesivamente limitada y ordenada. El caos deja de constituir una amenaza y se convierte en celebración de la libertad.

Si las cartas de Santiago constituyen el espejo quebrado de su vida, la novela de Benedetti es también un espejo compuesto de fragmentos que el lector va componiendo. Tal como la carta de Santiago exige la respuesta de su padre, la novela exige el entendimiento de su lector para recrear una imagen íntegra, con más realidad. *Primavera con una esquina rota* es como una canción donde el autor ha puesto las líneas y la realidad ha de poner las entrelíneas. Los fragmentos llamados «Exilios» aportan la realidad del escritor uruguayo; estos fragmentos en bastardilla bien pueden convertir al autor en un mero personaje de novela, convertir su vida en una ficción, pero también le ofrecen al autor la oportunidad de rehacer su propio espejo del pasado. «Intramuros» (las cartas de Santiago) coexisten con «Exilios» (la vida de Benedetti). Al existir uno al lado del otro, se llega a borrar la distinción entre vida y literatura. Estos fragmentos de «exilios» que inyectan de realidad a la novela, también disminuyen la irrealidad de los personajes «ficticios» y los eleva a un nivel más humano. El común denominador de Santiago y Benedetti en la novela es el exilio, los dos escriben desde un exilio, por extensión, los dos habitan el interior y el exterior de la novela. Tal como un Pirandello o un Unamuno que participan del mundo ficticio de sus personajes, Benedetti entra en el campo novelístico; pero no tanto para cuestionar la autoridad del que crea, sino para convertirse en uno de esos personajes y así asumir la problemática del exilio como participante y no como mero observador.

La *persona* de Benedetti, y más específicamente, su alter ego, proyecta su voz mediante el personaje de don Rafael, el padre de Santiago. Es este personaje el que, como Benedetti, siente la culpa de los que se fueron y sólo pueden escribir sobre la tortura no habiéndola sufrido en carne propia. Don Rafael se siente culpable de tener una amante joven mientras que a su hijo lo están torturando: «el sobreviviente de un genocidio experimenta una rara culpa de estar vivo» (51). El viejo se consuela con «cierto proyecto de volver a escribir» (52). Mediante don Rafael, Benedetti nos anuncia que: «Hace quince años que no escribo nada. Al menos, nada literario. Y durante quince años no tuve ganas de hacerlo. Ahora sí. ¿Será esto una señal? ¿Algo que debo interpretar? ¿Será esto un síntoma? Pero ¿de qué?» (52)<sup>34</sup>. Tal como en el caso de Santiago que se ve obligado a escribir su vida «intramuros» para sobrevivirla, el escritor uruguayo ensaya de nuevo el género de la novela para sobrevivir sus múltiples exilios (en Argentina, Perú, España y Cuba) y de alguna manera trascender la experiencia del proceso militar en su país.

Es precisamente mediante el género de la novela con sus posibilidades de plurivalencia lingüística que el narrador se embarca en la definición de las palabras patria, exilio, proceso militar y libertad. Muy temprano en la obra, el narrador asienta un tono ambivalente que incorpora lo serio y lo humorístico en la figura de un garabato en la pared de la celda. El compañero de celda de Santiago interpreta la mancha como el perfil de De Gaulle, mientras que Santiago sugiere que él ve un paraguas. El compañero se echa a reír sin control (33). La mancha en la pared, el

signo arbitrario a ser interpretado, contiene en sí dos imágenes, dos posibilidades de significado: la primera connota el hecho de que en la celda «no abundan los motivos de la risa» (33), mientras que la segunda, el paraguas, recuerda el encuentro inusitado del paraguas y la tijera en la mesa de disección del surrealismo de Lautréamont. Benedetti usa el lenguaje como una máscara seria y militarista detrás de la cual acecha la risa incontrolada<sup>35</sup>. La novela representa una situación inaguantable y ofrece el juego de palabras y la risa «como un tratamiento de profilaxis psicológica» (33), no sólo para los personajes dentro de los límites del texto sino también para el autor que también sufre la experiencia del exilio.

Los fragmentos dedicados a don Rafael y a «el otro», Rolando Asuero, expresan las múltiples nostalgias del exilio. Con los parlamentos de don Rafael, presenciamos la adaptación dolorosa y paulatina del exiliado que rehace su vida en la vejez. Don Rafael oscila entre el pesimismo y el optimismo, entre una retórica seria y el juego de palabras para definir su vida presente y la posibilidad de un futuro regreso a su país. Don Rafael se describe a sí mismo así: «Decididamente, cuando me pongo serio puedo volverme insoportable. Pero también cabe la posibilidad de que el verdadero Rafael Aguirre sea éste, el insoportable, el pesado, el retórico, y que en cambio el otro Rafael Aguirre, el que disfruta haciendo juegos de palabras y se burla un poco de los demás y bastante de sí mismo, sea en realidad una máscara del otro» (168-69). En efecto, los parlamentos de don Rafael se definen por esa tonalidad seria, no es frecuente el uso del humor en él. El juego de palabras propuesto por don Rafael se convierte en la máscara, en la persona de Benedetti que propone la risa como antídoto a la «retórica» del exilio. Rolando, el personaje que le sirve de máscara irónica a Benedetti, habla de las nostalgias del lenguaje uruguayo, del lenguaje compartido entre amigos que disertaban sobre la política, los deportes, las mujeres (36-39). Rolando habla de esa nostalgia de palabras conocidas sólo por los compatriotas, de «sobrentendidos, de significados implícitos, de imágenes en común, de pretéritos compartidos» (39). El tono mantenido por Rolando es mucho más sarcástico que el de don Rafael, sus juegos de palabras encierran el odio a los «milicos» por ejemplo: «Oratungán, pronunció lentamente y tuvo que sonreírse... Así llamaba *in illo tempore* Silvio a los milicos, cuando se reunían en el ranchito del Balneario Solís, un poco antes de que el futuro se pusiera decididamente malsano. Ni siquiera son gorilas, diagnosticaba. Apenitas orangutanes, y además orates. Resumiendo: oratunganes» (36). Si bien el personaje de don Rafael habla de su capacidad de jugar con las palabras, es Rolando quien mediante el uso sarcástico de ellas pone en práctica lo que el otro sólo anuncia.

Aunque el personaje de Santiago juega más bien con imágenes que con palabras, hay momentos cuando él también pone en juego el uso metafórico y/o literal de ciertas



palabras. La palabra puerta en específico se presta a múltiples significados, porque como dice Santiago, una puerta es muy diferente a los barrotes porque ellos sólo apuntan a la realidad del encierro mientras que una puerta cambia de significado en tanto su posibilidad de estar abierta o cerrada. Cerrada significa la clausura, la prohibición, el silencio, mientras que abierta «sería la recuperación de la realidad» perdida con sus múltiples connotaciones (78). Pero Santiago juega más bien con la palabra y no con sus significados; la palabra como signo lingüístico lo transporta al más allá de la censura y transforma la clausura en apertura: «Pero lo cierto es que la palabra puerta es de las que aquí más se barajan, más aún que todas las otras palabras que esperan detrás de esa puerta, porque todos sabemos que para llegar a ellas, para llegar a las palabras hijo, mujer, amigo, calle, cama, café, biblioteca, plaza, estadio, playa, puerto, teléfono, es imprescindible traspasar la palabra puerta» (78-79). Con este juego metonímico Santiago va mucho más allá del uso metafórico de la palabra, y como antes había hecho con la yuxtaposición de la imagen de De Gaulle y del paraguas, reproduce los juegos lingüísticos de un vanguardista como Huidobro que con *Altazor* liberó el lenguaje latinoamericano a principios de siglo de sus usos estrictamente metafóricos. Al jugar con el significante, y no con el significado, Benedetti repite ahora este mecanismo metonímico para crear la ilusión de la libertad (al menos lingüística) ante una palabra que «intramuros» persiste en mostrar su significado de clausura. Así, Santiago se escapa de su encierro mediante el humor y convierte la celda de seis por seis en escenario lingüístico: «O sea que cuando levanto el telón, soy, como habrás podido apreciar, interesantísimo, y yo mismo me aplaudo y me exijo otra, otra, otra, otra» (81). La pequeña disertación sobre la palabra puerta dentro de una celda aislada, se transforma en la comunicación de un personaje cómico ante un público múltiple.

Las introspecciones de Orlando Asuero también adquieren un tono dramático cuando el mejor amigo de Santiago lucha con el hecho de que ha traicionado a su compañero de compromiso político al enamorarse de su mujer<sup>36</sup>. En el monólogo que sigue, Orlando recuerda el momento en que él y Graciela se declaran el amor:

Turulato y todo, había logrado articular gragraciela no jugués con fufuego y hasta había intentado llevar el diálogo a un territorio frivolón, algo así como de carne somos y no codiciar a la mujer del prójimo... ah pero ella mantuvo su expresión de austeridad sobrecogedora, mirá que no estoy bromeando esto es demasiado grave para mí, y él, perdón Graciela es la sorpresa sabés, y a partir de esa frase de *segundo acto de sainete porteño* ya no tartamudeó y dejó de sentirse turulato para estar definitivamente apabullado y no obstante poder murmurar es una lástima que no pueda contestar que no digas locuras porque en los ojos te veo que hablas terriblemente en serio y también es una lástima que no pueda decirte mira conmigo no va la cosa porque conmigo va (137, el subrayado es mío).

En este fragmento vemos como Benedetti ha convertido la prosa en un parlamento dramático burlesco con el uso del tartamudeo y el ir y venir de un diálogo pretérito. Orlando ahora se apodera de ese diálogo para ofrecer su propia interpretación del momento. La escena sumamente fatídica para los tres personajes, en que Graciela le comunica a Orlando que sueña despierta con él, adquiere ahora una tonalidad «de sainete porteño» con el «ella...» y «él...» que se extiende por más de cinco páginas (132-39). Orlando comienza hablando consigo mismo y luego transforma ese monólogo en diálogo para sobrellevar mejor la culpabilidad que siente. El sentido de culpa de Orlando pasa de ser un sentimiento aislado a un sentimiento compartido. Benedetti logra esa transición con la mezcla de un recurso novelístico (con Orlando que funciona como narrador de una escena pretérita) y un recurso dramático (con Orlando y Graciela como personajes en un sainete). Con el uso del humor y el intercambio dramático popular el narrador disipa la tensión de un momento cardinal en el desenvolvimiento de la trama. Como con el juego de palabras de Orlando y Santiago que llevan lo serio a un nivel cómico, esta reducción de un momento trágico (para Santiago al menos) a lo burlesco sirve de válvula de escape para una situación irremisible. Tanto al nivel lingüístico como al discursivo, la novela utiliza el humor para contrarrestar lo trágico del significado que se desplaza.

Benedetti contrasta el lenguaje plurivalente de su novela al uso «críptico» del lenguaje que «usan todas las represiones del mundo» (40). En uno de los fragmentos llamados «Exilios» donde el personaje hablante es Benedetti mismo, el narrador en primera persona relata como el gobierno peruano lo calificó de «persona non grata» y trató de hacer que se fuera del país por medios burocráticos. Como Benedetti insistía en que sus papeles estaban todos en orden y que no había razón para que se fuera del Perú, los funcionarios tuvieron que admitir que el gobierno simplemente quería que se fuera. Con preguntas supuestamente ingenuas, Benedetti forzó al burócrata a hablar directamente: «¡El gobierno peruano quiere que se vaya!» (41) Haciendo preguntas básicas Benedetti despoja a la burocracia de esa máscara lingüística de «no decir las cosas como son» y de la cortesía fingida. En última instancia, la diferencia entre el lenguaje plurivalente de la novela y el de la burocracia es que el último esconde sólo un significado y por lo tanto carece de valor irónico. El intercambio entre Benedetti y el inspector se asemeja a un diálogo entre los cómicos norteamericanos Abbott y Costello en el que un personaje habla en términos literales mientras que el otro usa un lenguaje figurado:

«¡El gobierno peruano quiere que se vaya!» Mi pregunta lógica: ‘¿Se puede saber por qué?’ ‘¡No!’ ‘Tampoco nosotros sabemos la razón. El ministro nos manda la orden y nosotros cumplimos.’ ‘¿Qué tiempo tengo?’ ‘Si fuera posible, diez minutos. Como no va a ser posible, porque no hay medio de que se vaya tan pronto, le diré que se irá en la primera oportunidad en que ello sea posible: una, dos horas.’ ‘¿Puedo elegir a dónde voy?’ ‘¿A dónde quisiera ir? Tenga en cuenta que nosotros no le vamos a pagar el pasaje...’» (41).

Este juego del lenguaje en que se yuxtaponen lo literal con lo figurado para evadir un significado que se desplaza continuamente subraya la frustración del personaje de Benedetti que nunca consigue averiguar por qué se tiene que ir del país ni quién es el responsable de tal dictamen. Lo que Benedetti no quiere hacer explícito, pero que es algo que el lector ciertamente intuye, es que este llamado «lenguaje críptico de todas las represiones del mundo» también funciona de maravilla en interrogaciones acompañadas por la tortura, y en los medios de comunicación masiva que tratan de convencer a toda una nación que los rumores de opresión política no son más que un complot por parte de las izquierdas del país para subvertir el orden establecido por los gobiernos militares. Si en la «realidad» del autor Benedetti, el lenguaje duplícito de la burocracia trae consigo la frustración, esas mismas palabras están cargadas de la ironía que informa el lenguaje novelístico y que desenmascara el supuesto lenguaje figurado de la represión.

El mejor desarrollo de este juego entre lo literal y lo figurado para evitar o esclarecer un significado, se consigue con el personaje de Beatriz, la hija de Santiago que pregunta interminablemente cuando no entiende el sentido de las palabras y las cosas. En el caso de Beatriz, este juego siempre produce la risa aunque también conlleva consigo la conciencia que si los mayores no le explican bien las cosas es porque no quieren o porque no pueden. En una conversación con Rolando la niña pregunta cuál es su patria, Uruguay o México. Rolando resuelve el problema con las palabras titular y suplente, Uruguay siendo la patria titular y México la suplente. La niña no queda satisfecha y desarma a Rolando con el «por qué entonces no me acuerdo nada de mi patria titular y en cambio sé muchas cosas de mi patria suplente» (104). Para cada generación en el exilio la palabra patria tiene un significado diferente, para la niña, el vacío en la memoria nunca podrá suplir el contexto que aún para los mayores es difícil de mantener vivo. Tal como para Rolando, para Beatriz uno de los contextos para esa patria es el lenguaje: «Este país no es el mío pero me gusta bastante. No sé si me gusta más o menos que mi país. Vine muy chiquita y no me acuerdo de cómo era. Una de las diferencias es que en mi país hay cabayos y aquí en cambio hay cabaños» (84). En otra sección llamada «Exilios» Benedetti comenta cómo los niños uruguayos refugiados en Cuba manejaban dos idiomas, el cubano entre sus amigos y el uruguayo entre familiares: «Cuando juegan y corretean en las calles con sus compinches locales, hablan con un crudo acento cubano. Pero cuando entran en sus hogares, donde los padres siguen hablando tozuda y conscientemente de vos y che, entonces los fiñes pasan a ser nuevamente botijas» (185). De modo que no se trata sólo de pronunciación ni de semántica, sino que para el escritor en el exilio el lenguaje se convierte en la más concreta conciencia de lo que significa la palabra patria.

Por eso es que con Beatriz, el personaje para quien la palabra patria consiste en una tabla rasa, que Benedetti puede abrirse abiertamente al juego de palabras. Con la inocencia de la niña el autor capaz de entretener al lector con el juego de palabras en tanto que formula preguntas esenciales. Con el razonamiento elemental infantil, Benedetti juega con el significado que el diccionario, la retórica militar y la imaginación de Beatriz puedan atribuirles a palabras como libertad y amnistía. La niña necesita

reconciliar el hecho de que libertad quiere decir no estar preso, al mismo tiempo que es el nombre de la cárcel donde se encuentra su padre. Así lo resuelve ella:

O sea que la libertad es una palabra enorme. Graciela dice que ser un preso político como mi papá no es ninguna vergüenza. Que es casi un orgullo. ¿Porqué casi? Es orgullo o es vergüenza. ¿Le gustaría que yo dijera que es casi vergüenza? Yo estoy orgullosa, no casi orgullosa, de mi papá, porque tuvo muchísimas ideas, tanta y tantísimas que lo metieron preso por ellas. Yo creo que ahora mi papá seguirá teniendo ideas, tremendas 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. ¿Ven como es enorme? (111).

La enormidad de la palabra yace en los significados contradictorios que encierra para un uruguayo; para Beatriz es también enorme porque la niña no es capaz de comprender la ambigüedad de la madre ante la situación del padre. La lealtad de la niña es incondicional mientras que la de la madre no lo es. Su entendimiento de lo que significa ser preso político se reduce a las explicaciones de los mayores que nunca satisfacen su curiosidad. Con la palabra amnistía Beatriz juega con la definición del diccionario y de allí inventa situaciones en su vida diaria en que ella sería la recipiente o la impartidora de la amnistía. Finalmente, da rienda suelta a la imaginación y crea la escenografía del momento en que su padre es puesto en libertad. La ingenuidad de la niña ante la situación del preso político presenta un contraste humorístico (por inocente) en tanto que espeluznante:

El diccionario dice que amnistía es el olvido de los delitos políticos y yo estaba pensando que a lo mejor a mi papá le dan la amnistía, pero también siento miedo de que el general que puso preso político a mi papá tenga buena memoria y no se olvide de los delitos. Claro que como mi papá es muy pero muy bueno y sabe hasta barrer los calabozos, a lo mejor el general que lo puso preso político hace la vista gorda igual que mi abuelo hace conmigo, como si se olvidara de los delitos aunque verdaderamente no los olvide y a lo mejor una noche el general que lo puso preso político le da la amnistía... (174-75).

La palabra clave en el fragmento no es amnistía, sino olvido, el olvido en que se encuentra su padre y el silencio sin el cual ninguno de los regímenes militares podría existir. El texto pone en juego el desplazamiento de palabras para crear una pluralidad. Más tarde en el monólogo sin sintaxis, la niña equivale la palabra amnistía a las palabras felicidad, irresponsabilidad, carnaval, en tanto que describe una realidad donde reina la amnistía. Finalmente decide que: «Cuando venga la amnistía se

acabará la amnesia» (176). La palabra olvido, que en el monólogo se relaciona al olvido de los delitos, cobra otro significado

-el del olvido de los derechos humanos de los presos- al ser colocada entre las palabras amnistía y amnesia. Estos signos casi homófonos se prestan al juego lingüístico para esclarecer significados contradictorios. La contigüidad de las palabras en la sintaxis, más que sus relaciones metafóricas, establecen los nuevos significados y admiten la posibilidad que una palabra encierre dos significados contradictorios: uno para el preso político, otro para el gobierno militar. Con el supuesto razonamiento inocente de la niña (que ignora la tortura a la que es sometido su padre) y el juego metonímico de palabras, Benedetti desenmascara el gesto benevolente de la amnistía por parte del general y descubre su cara siniestra.

Son las palabras inocentes de Beatriz que también nos ofrecen una metáfora propiamente ambivalente para la novela: «Cuando venga la amnistía vamos a bailar tangos. Los tangos son unas músicas tristes que se bailan cuando uno está alegre y así vuelva a ponerse triste» (175-76). En los peores momentos de su encierro, Santiago cantaba tangos calladito, sin hacer ningún ruido. La capacidad del tango de connotar la alegría y la tristeza sirve de medida adecuada para el equilibrio que ha mantenido Benedetti en toda la novela. Al nivel temático la novela propone un estilo de supervivencia ante la opresión con una dosis de razonamiento y conocimiento de los límites impuestos por la censura. Santiago/ Benedetti sobrevive el exilio (interior, exterior) porque piensa mesuradamente y por capítulos. A los niveles lingüístico y discursivo, la novela ofrece el escape de la risa mediante el juego de palabras y el intercambio burlesco. Santiago, Rolando y Beatriz son personajes que como el tango, experimentan la coincidencia de emociones contradictorias para sobrellevar una situación inexplicable. Mediante la máscara burlona de estos personajes Benedetti traza la imagen de su país en términos de una primavera con una esquina rota.

### **La representación comprometida**

Los personajes de la novela adquieren «realidad» de la forma más literal en el momento en que el actor asume el «papel» del personaje en la representación del teatro ICTUS en Santiago de Chile en los años 84 y 85. Para entonces, la dictadura en Uruguay ya había pasado a ser historia. La representación del teatro ICTUS actualiza de forma muy concreta los acontecimientos novelados por Benedetti y ahora representados por los actores chilenos en un momento de clara represión en ese país. Los actores vivieron en carne propia las amenazas que el uruguayo describe en los «exilios» de su novela. Las palabras de Santiago, dichas por un chileno en los años ochenta no representan una realidad vivida por entes limitados a la ficción, sino que hablan del exilio interior vivido por los actores que la representan.

Si en *Primavera con una esquina rota* el exilio interior de Santiago y el exterior de su padre quedan vinculados por la subversión de la censura, si las realidades de

Santiago y Benedetti se confunden por la repetición constante de la palabra exilio; en la obra teatral de ICTUS la presencia contigua de la cárcel de Santiago y el salón de estar de su padre en el mismo espacio del escenario neutralizan la distancia entre encierro y libertad para proyectar una visión esperanzadora, aunque perpleja, de la situación chilena. El espectador se pregunta: ¿cómo es posible esta expresión teatral en un país donde reina la opresión militar? La contigüidad de los dos espacios en un escenario constituyen una literalización de los juegos de palabras en la novela de Benedetti donde libertad puede significar cárcel y no estar preso. Sólo el juego de luces, como la censura, separa las dos realidades.

La novela presenta los términos de un diálogo epistolar en forma separada, mediante monólogos. Los fragmentos están unidos sólo por la cronología de la lectura, por la interpretación al reintegrar el espejo roto, pero esos vínculos establecidos por la lectura existen sólo en el mundo abstracto de un funcionamiento mental del lector. En la representación teatral la unión abstracta se concretiza en el espacio del escenario. Las palabras pierden lo estático de su posición fija en la página y se convierten en un caballo verde que ahora sí puede galopar a su gusto. Si en la novela la retórica sería del tema del exilio y la tortura quedan neutralizadas por el sentido del humor al nivel lingüístico, en la obra de teatro el diálogo tiende los puentes necesarios entre la tristeza y la alegría. A partir de la adaptación a la obra de teatro se van haciendo las escenas con diálogos existentes en la novela (*Heridos y contusos*) y con fragmentos de cartas y narrativa que de repente adquieren voz. Aquello que no tuvo realidad en la novela, el diálogo (la posibilidad de comunicación), define la obra de teatro. La experiencia de sentirse vendido que en la novela le pertenece al personaje «Benedetti», se convierte en vivencia de don Rafael, las cartas que le escribe la niña a su padre adquieren vida en una

conversación entre Beatriz y su abuelo, la muerte del primo Emilio comunicada en la novela mediante una carta de Santiago, se actualiza cuando es puesta en escena. La fragmentación, lo estático de las imágenes y el monólogo que predominan en la novela quedan disueltos en el diálogo de la obra de teatro.

La obra dramática neutraliza con el diálogo el sentido de aislamiento de la vida de Santiago. Quizás por eso el teatro deja de expresar de una manera consistente el sentido de pérdida y separación prevalente en la novela. Los 45 fragmentos novelísticos insisten con tenacidad que la palabra exilio significa aislamiento, discontinuidad y desarraigo. Sin embargo, hay una escena hacia el final de la obra, que expresa el sentido de incomunicación que resulta del exilio y de la opresión política. Santiago está vistiéndose en la cárcel antes de salir y piensa en el reencuentro con su familia. Al otro extremo del escenario está su padre anticipando su llegada. Aunque están en dos espacios distintos, Santiago en la cárcel, y su padre en México, los dos comparten un cigarrillo porque comparten el escenario en el teatro. Pero cuando «conversan», no conversan, porque en realidad el uno no puede escuchar lo que dice el otro, el padre sabe una verdad más completa que el hijo y por el momento todavía no pueden compartir esa verdad. Los dos actores dicen sus parlamentos, que son fragmentos aislados en diferentes secciones de la novela. Al decirlos, los dos hombres se enfrentan, pero existe una muralla invisible que los separa al enunciar las palabras<sup>37</sup>. En la puesta en escena, los dos fragmentos coexisten en un diálogo paradójicamente inconcluso porque Santiago todavía no puede

saber que su mujer ya no lo quiere, y su padre proyecta que el futuro en Uruguay no les pertenece a ninguno de ellos sino a la juventud que se encuentra actualmente en el país. Don Rafael posee una sabiduría del que habla desde afuera, una sabiduría que Santiago no comparte y que le permite disfrutar de expectativas que no llegarán a cumplirse. Esta escena, hábilmente realizada en la obra, comunica el sentido de impotencia y desconcierto que experimentan los personajes de la novela.

La incomunicación de los familiares y la incompreensión de la realidad vivida por el preso quedan reflejados en el discurso de la novela con la fragmentación estilística, lo estático de las imágenes prevalentes y el juego de palabras. En la obra de teatro la incomunicación queda simbólicamente representada en la escena entre Santiago y don Rafael. Pero en general, la puesta en escena suple las entrelíneas con el diálogo y con la mera presencia de los actores que ahora dan voz y cuerpo a un vacío antes habitado por la palabra escrita. La obra de teatro también suple de una manera muy concreta el contexto histórico-político de Uruguay y Chile.

En *Primavera con una esquina rota*, los fragmentos titulados «Exilios» constituyen el contexto histórico-político, en la obra de teatro representada por ICTUS existen escenas que actualizan la interacción entre los presos y sus verdugos. Hay también intervenciones de altoparlantes que enuncian diálogos fuera de escena y hacen pronunciamientos oficiales anunciando la revocación de derechos a los ciudadanos y la disolución del gobierno constitucional. Estos momentos en la obra aumentan la tensión dramática y también contribuyen a difundir el miedo a un público chileno que sufre de las limitaciones impuestas por el gobierno. No son sólo los actores que corren el riesgo de la persecución y la tortura sino el público que presencia una obra de teatro que, como las cartas de Santiago, acusan al gobierno opresor de Pinochet. La obra de teatro, como las cartas, expone un doble mensaje y consigue seguir expresando ese mensaje sólo porque se mantiene en la línea de expresión artística y con un público extremadamente reducido. Como las cartas, la obra puede representar una realidad histórica actual y servir de denuncia de esa realidad precisamente porque se atreve a jugar con la censura.

La novela de Benedetti y la obra del teatro experimental ICTUS reflejan la vivencia de los pueblos que han vivido y viven en opresión y representan las estrategias de la supervivencia, con todas sus implicaciones subjetivas y políticas. Las palabras de Benedetti y la producción de ICTUS manejan la posibilidad del lenguaje de evadir la censura y de acusar mediante estrategias lúdicas, también juegan con la posibilidad de una primavera con una esquina rota, de una realidad «extramuros». Quisiera terminar con las palabras de uno de los actores de la obra en Chile, Carlos Genovese que bien expresan el vínculo entre realidad y representación, entre actores y público: «Entonces, cada tarde, cuando representemos para ustedes, esta ‘Primavera con una esquina rota’ para nosotros será Verano con el corazón caliente, será Otoño con la melancolía del tiempo que sufrimos, será Primavera cuando florezcan nuestros amores y será también Invierno, como para ustedes, pero no un Invierno

cualquiera, sino el de la cabeza fría y el sentimiento ardiente para saber qué hacer, qué decir y dónde poner las manos, cuando llegue la estación de la Libertad» (Programa-«Primavera con una esquina rota»).

## OBRAS CITADAS

- Benedetti, Mario. *Primavera con una esquina rota*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Letras de emergencia*. México: Nueva Imagen, 1977.
- Beverly, John. «Anatomía del testimonio». En *Del Lazarillo al sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987. 153-68.
- Carrillo, Germán D. «La 'Biopsia' como técnica literaria de Mario Benedetti en *Gracias por el fuego*». Cuadernos Americanos 3.4 (julio-agosto 1971): 217-33.
- Castro, Nils. «Benedetti: La moral de los hechos aclara su palabra». Casa de las Américas (marzo-abril 1975): 78-96.
- Concha, Jaime. «Testimonios de la lucha antifascista». *Araucaria* 4 (1978): 129-46.
- Curuchet, Juan Carlos. «Los Montevideanos de Mario Benedetti». *Cuadernos Americanos* (Madrid) 232 (abril 1969): 141-48.
- Dorfman, Ariel. «Código político literario: El género testimonio en Chile Hoy». En *Testimonio y Literatura*. Eds. René Jara y Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986. 170-234.
- Fernández, O. «Mario Benedetti: Four Stories, Four Styles». *Studies in Short Fiction* 11.3 (1974): 283-90.
- 49 —————
- Genovese, Carlos. «Ficción y realidad: Crónica de un caso chileno». *Latin American Theatre Review* 23.2 (Spring 1988): 99-104.
- ICTUS y Mario Benedetti. «Programa». «Primavera con una esquina rota». Santiago de Chile: ICTUS, 1984.
- Lewis, Bart L. «Mario Benedetti and the Literature of Crisis». *Chasqui* 9.2-3 (1982): 3-12.
- \_\_\_\_\_. «The Political Act in Mario Benedetti's *Con y sin nostalgia* [With and Without Nostalgia]». *Latin American Literary Review* 9.17 (Fall-Winter 1980): 28-36.



- Lira, Elizabeth, y Eugenia Weinstein. «El testimonio de experiencias políticas traumáticas como instrumento terapéutico». En *Psicoterapia y represión política*. México: Siglo Veintiuno, 1984. 17-36.
- Morelo-Frosch, Marta. «El diálogo de la violencia en *Pedro y el capitán* de Mario Bendetti». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 9.18 (1983): 87-96.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Sobre un testigo implicado». *Temas* 2 (septiembre-octubre 1964): 144.
- Skłodowska, Elzbieta. «Aproximaciones a la forma testimonial: La novelística de Miguel Barnet». *Hispanamérica* 14.40 (1985): 23-33.
- \_\_\_\_\_. «Miguel Barnet y la novela-testimonio». *Revista Iberoamericana* 56.152-53 (julio-diciembre 1990): 1069-78.
- Weinstein, Eugenia. «Reflexiones sobre psicoterapia a hijos de detenidos-desaparecidos». En Elizabeth Lira y Eugenia Weinstein, et al., *Psicoterapia y represión política*. México: Siglo XXI, 1984. 81-92.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**