

## Notas

*Lexis* XXVI. 2 (2002): 469-492.

### Más allá del texto: la novelística de Mario Benedetti

José Castro Urioste  
*Purdue University*

La novelística de Mario Benedetti constituye un proceso que evoluciona siguiendo el rastro del contexto histórico social, y en estimable y objetiva relación crítica y explicativa. De allí que sea posible distinguir –tanto en su narrativa como en el conjunto de su obra– varios momentos claramente diferenciados que se encuentran sujetos a los cambios socio-políticos del Uruguay. En tal sentido, mi propósito consiste en demostrar la dinámica existente entre los problemas del “ser” de la sociedad uruguaya como del “hacer transformativo” –que en este caso es la búsqueda de una modernidad socialista–, expresados en tres novelas: *La tregua* (1960), *Gracias por el fuego* (1965), y *Primavera con una esquina rota* (1982). El empleo de estas categorías en los textos de Benedetti se articula a las condiciones históricas en que las novelas fueron escritas, y también a una relación intertextual. De modo tal que no sólo pretendo establecer la dinámica entre texto y sociedad sino conocer el proceso del proyecto literario de Mario Benedetti.

#### Historia e intrahistoria en *La tregua*

A principios de la década del 50 el Uruguay era un país sin conflictos ni tensiones sociales: poseía cierto bienestar económico, una

legislación social que frenaba las luchas sociales y un liberalismo político que aparentemente permitía la diversidad de opiniones (Musto 1975: 84). Esta tranquilidad obedecía, en primer lugar, a un auténtico proyecto de desarrollo nacional que Batlle impuso en su gobierno.

El batllismo se perfiló como un típico movimiento de clases medias..., con sólido apoyo en el sector burocrático y militar, en la juventud pequeño burguesa radicalizada y en los núcleos patronales y asalariados de la incipiente industrialización (Real de Azua 13).

Entre los años 1939 a 1955, correspondió el último empuje civilizador del batllismo expresado no sólo en el reforzamiento de las clases medias, sino también “en una ampliación del esquema cultural que las abastece y mediante el cual ascienden... en la pirámide social” (Rama 1982: 13).

En el campo de las relaciones internacionales, el Uruguay se manifestó por una posición antifascista, apoyo a los Aliados en la segunda guerra mundial y a los organismos internacionales. Estas posiciones resultaron beneficiosas ya que permitieron una prosperidad coyuntural (Rama 1982: 22).

En 1955, sin embargo, se inició una crisis económica que posteriormente se acrecentaría y que había sido ocultada por la utilización de préstamos extranjeros que luego absorbieron las rentas nacionales, dejando claramente manifiesta la crisis. Debilitadas las bases infraestructurales, las formas de la sociabilidad liberal empezaron a deteriorarse. Los intelectuales se encargaron de denunciarlo: primero, a través de una crítica constructiva; luego, mediante diferentes propuestas renovadoras. Esta conciencia alternativa que caracterizó a los intelectuales de este período implica un claro enfrentamiento con los valores dominantes, por lo tanto, plantearon una depresión esquiva y desdeñosa que respondía al júbilo engañoso que aún sobrevivía como producto del batllismo (Rama 1982: 21-34).

Es en tal sentido que las condiciones histórico-sociales impulsaron una nueva posición ideológica de los intelectuales y, en el campo específico del proceso de la novela uruguaya, se generaron determinadas transformaciones. Durante el período de bienestar socio-económico, el novelista uruguayo tenía escasos motivos creadores no solamente por los pocos antecedentes en el género sino por el

mismo carácter de la estructura socio-económica (Musto 1975: 84). Sin embargo, con la fisura que se produjo en el sistema, la novela aparece reduciendo sus temas a las vivencias cotidianas de la clase media o derivándolas a una ciudad imaginaria, que se convertirían en expresiones de conflictos reales pero no evidentes aún. “De modo tal [como afirma Musto] que un candidato a jubilado y un astillero abandonado, sin prestigios literarios aparentes, acaban reclamando, veinte años después, una fidelidad histórica que casi nadie se animó a reconocer en su oportunidad” (Musto 1975: 84).

*La tregua*, cuya primera edición fue en 1960, refleja el grado extremo de tensión que se produce en un orden social como paso previo a su transformación. La novela se estructura a partir de dos historias entre las cuales existe el paralelismo y la confluencia. La primera de ellas tiene como eje la jubilación de Santomé. Narra la vida mediocre y aislada de un hombre viudo y cincuentón que trabaja en una oficina, cuya única aspiración —y lo que representa su último proyecto vital— es jubilarse: “Lo que deseo ahora es mucho más modesto que lo que deseaba hace treinta años... Jubilarme, por ejemplo” (37). La otra historia relata la relación amorosa entre Santomé y una joven de veinticinco años, Laura Avellaneda, que abre, sobre todo para el primero de los personajes, una nueva posibilidad existencial. Sin embargo esta relación sentimental es abruptamente interrumpida por la muerte de Avellaneda.

El paralelismo y la confluencia de las dos historias se encuentran a lo largo de la novela, y el tipo de relación entre ambos produce diversos significados. Básicamente, esta diversidad presenta tres momentos:

a) La novela en las páginas iniciales narra la realización de un proceso: el desarrollo de la vida conformista y mediocre de un hombre —Santomé— que trabaja en una oficina. Jubilarse, por tanto, posee un doble significado que podría parecer paradójico. Es la culminación de este proceso —el hombre se retira de su trabajo en una oficina—, para pasar a otra instancia en la cual el personaje no sabe a qué dedicarse: “El jardín, quizá... La guitarra, tal vez. ¿Escribir?” (9).

De otro lado, jubilarse implica continuar de la vida que ha realizado Santomé. Es tal, a pesar de su no concurrencia a la oficina, porque los días del protagonista de *La tregua* prosiguen caracterizados fundamentalmente por la mediocridad y el conformismo. Este

doble significado –culminación y continuidad– es explicable a partir de elementos de otra naturaleza. El sistema socio-económico deja de lado a aquellos sujetos que por razones físicas o mentales no considera aptos para el trabajo. En este sentido, la jubilación implica el fin de una vida para inaugurar otra. Pese a que el sujeto se retira de la oficina, permanece dentro del sistema socio-económico y por consiguiente, la defectividad de éste lo envuelve, lo agobia, lo arrastra. Es por ello que si este proceso conlleva un signo de degradación, la conformista esperanza de Santomé no lo transforma sino, muy por el contrario, lo mantiene.

b) En segundo lugar, existe un paralelismo que está conformado por el desarrollo del proceso de jubilación y, a su vez, se inaugura y realiza uno nuevo: la secuencia de amor entre Santomé y Avellaneda. En determinado momento ambas historias confluyen. Los elementos fundamentales de este tipo de confluencia son la existencia de personajes que se aman y trabajan juntos y sobre todo, las nuevas expectativas de la jubilación a partir de un incentivo vital como el amor.

El primer descubrimiento de Santomé como consecuencia de la figura de Avellaneda, consiste en reconocer que su capacidad de amar aún existe: "...yo todavía estaba disfrutando egoístamente de mi novel descubrimiento. No estoy reseco, no estoy reseco" (44). Con la conciencia de su sentimentalidad redescubierta emerge la posibilidad de un mejoramiento y más adelante, la alternativa de encontrar la plenitud de la vida en el inicio de la vejez.

Asimismo, Laura Avellaneda abre a la jubilación de Santomé dos posibilidades con signos opuestos. De un lado, en el viudo cincuentón se inaugura una verdadera esperanza, y en tal sentido jubilarse adquiere nuevo significado: la posibilidad de dedicar ese tiempo libre al amor. Se elabora así, para el futuro de Santomé, un proyecto de signo positivo donde se vislumbra el goce. Sin embargo, la existencia de esta posibilidad, en la medida en que no se produzca, trae como resultado que la jubilación signifique una degradación más profunda aún que la nombrada anteriormente. Se podría afirmar, en otros términos, que ante la imposibilidad del goce, el vacío en que cae Santomé es mucho mayor.

c) En tercer lugar, el paralelismo se expresa con la muerte intempestiva de Avellaneda, y a su vez, con el logro de la jubilación.

Definitivamente, el fallecimiento repentino de ella trae como consecuencias que desaparezcan los proyectos de Santomé y, simultáneamente, le inyecta a la secuencia paralela un signo negativo que se revela en la soledad.

Visto así, la historia que se narra en *La tregua* alude a un proceso de degradación que se agudiza aún más debido al fracaso de las posibles alternativas. Sin embargo, esta degradación se produce debido a un modo de vida representado en la oficina, la cual surge como imagen y consecuencia de un universo mayor —la sociedad uruguaya—, y revela un funcionamiento y una estructura equivalentemente deficitarias.

Creo que también es necesario mencionar que *La tregua* es una novela relatada a través del diario del protagonista y tal opción de Benedetti no es gratuita, sino que obedece a una determinada intencionalidad: reflejar simultáneamente la soledad del protagonista y sus inquietudes sobre el “ser” de la sociedad uruguaya. Es necesario, por consiguiente, señalar ciertas características de este tipo de escritura. La primera de ellas consiste en que se encuentra construida a partir de una fragmentariedad heteróclita (Gargatagli 1982: 10), que es el universo del narrador-personaje: en *La tregua* se narra la experiencia subjetiva de Martín Santomé (Ludmer 1976: 166). Al mostrarse esta experiencia subjetiva de manera fragmentaria y heteróclita, se refleja en la novela una diversidad de contenidos: recuerdos de adolescencia o de su anterior mujer, cartas, quejas, críticas a la sociedad, bromas que se hacen los empleados de la oficina, entre otros.

Asimismo, este tipo de escritura posee “dos líneas fundamentales: la confesión y la crónica, aunque es difícil deslindar, de todo el material heteróclito, lo principal de lo aleatorio” (Gargatagli 1982: 11). Sin embargo, de manera no rigurosa ambas líneas fundamentales pueden ser asociadas al predominio de determinadas funciones lingüísticas las cuales no aparecen claramente definidas, sino en una constante dinámica. En tal sentido, la confesión tiene un carácter de mayor subjetividad en la medida en que la función lingüística que predomina es la del hablante. En la crónica, en cambio, predomina la cosa nombrada o mentada y en ella se desarrollan todos los contenidos de naturaleza narrativa: la historia de una candidato a jubilado, la historia de amor, la historia de Suárez, entre otras. A diferencia de ello, la confesión abarca los contenidos de naturaleza

reflexiva: el significado de Avellaneda en su vida, la visión sobre el trabajo en la oficina.

Es muy relevante para este análisis distinguir cuál es el narratorio de un diario. En el diario el narrador se cuenta a sí mismo una historia que ha protagonizado. De modo tal, que el narratorio de este narrador es él mismo, como también es el sujeto de las acciones en el nivel del enunciado (Prada Oropeza 1985: 32-33). Se escribe, por consiguiente, para un “otro” que se halla fuera y dentro del narrador-personaje. “O para un sujeto que está escindido y roto, que busca ‘reunirse’ mediante la escritura” (Gargatagli 1982: 12). En otras palabras, Martín Santomé se convierte en narrador y al mismo tiempo narratorio de su propio discurso, que tiene la finalidad de integrar al personaje. De tal manera que Santomé busca comunicarse con “otro” que se encuentra en sí mismo. Ello revela también su soledad, su carencia de amigos, de grupo, de familia (las relaciones con sus hijos son distantes).

Las características del diario –fragmentaridad heteróclita, confesión y crónica, narratorio existente dentro del mismo narrador-personaje– hacen que este tipo de escritura sea la idónea para relatar-nos la historia de un oficinista cincuentón. Por un lado, porque Santomé es y –salvo su corta realción con Avellaneda– permanecerá siendo un sujeto solitario: “...ese mundo en que ahora estoy yo, solo como un héroe, pero sin ninguna razón para sentir coraje” (128). Sin embargo, *La tregua* como diario aparece no sólo como el discurso que corresponde a un sujeto solitario. El diario de Santomé se convierte en el registro de su propia historia y de la visión que tiene sobre ella, que, al mismo tiempo, revela “el modo esencial de la verdad social” (Fornet 1976: 167). Pero este registro, individual y social, cumple el propósito de indagar los elementos fundamentales del “ser” del narrador-personaje y de la sociedad uruguaya de aquella época. En tal sentido, es relevante la medida estéril a la que no tiene escapatoria Santomé y que resulta equivalente a la de la clase media uruguaya de esos años que tanto criticó Mario Benedetti.

Visto así, las inquietudes de Martín Santomé van más allá del orden personal porque revelan el “ser” de la sociedad uruguaya. El protagonista de *La tregua* permanece en una actitud contemplativa que se sustenta no sólo en la incomunicación sino –pese a que conoce el “ser” de su sociedad–, en la inexistencia de la posibilidad de

llevar a cabo un “hacer transformativo”. El continuará solo, sentado en una banca de parque como todo jubilado. Desde allí mirará cómo se deteriora la sociedad uruguaya pero nunca intentará levantarse de aquella banca.

### ***Gracias por el fuego: cuando “el suicidio es un homicidio tímido”***

Alrededor de la década del sesenta en el Uruguay, las estructuras del sistema se deterioran visible y progresivamente y tal resquebrajamiento obedece a respuestas de orden externo e interno. En el primer caso, se produce una nueva etapa de acumulación capitalista dependiente que presiona y exige un reordenamiento de las estructuras económicas, políticas e ideológicas. Al ser afectadas,

...las dos bases económicas interconectadas del ‘modelo’ uruguayo de desarrollo capitalista (la sobrecuota de excedente proveniente de la renta diferencial del sector agro-exportador, y la posibilidad de financiar la intensa protección a la industria local), todo el sistema político e institucional montado sobre esa base empieza a resquebrajarse... (Sierra 1979: 289).

Definitivamente, el vertiginoso proceso inflacionario y el cierre del mercado cambiario de 1957 fueron dos evidencias de la crisis. En la investigación económica de Enrique Iglesias que cita Rama se afirma que desde 1955 tanto los bienes como servicios en el Uruguay no sólo se habían estancado sino que también existía una claro decrecimiento (Rama 1982: 178-79).

Es claro que estas diversas formas de la crisis no se debieron exclusivamente a factores de orden externo. También existieron determinadas características singulares de la estructura económica, política e ideológica uruguaya. Para efectos de este análisis sólo mencionaré una de ellas. Previamente es necesario establecer que en el campo político y ante la perentoriedad de la crisis, surgieron un conjunto de propuestas: el ruralismo, los frentes populares como la Unión Popular y el Frente de Izquierda, el triunfo del partido nacional de Luis Alberto Herrera, el crecimiento de los sindicatos (Rama 1982: 178). Dentro de este cúmulo de alternativas se debe anotar que tanto el proletariado industrial, como otros sectores asalariados y la pequeña burguesía intelectual se fueron apartando de los pro-

yectos ideológicos de la burguesía y de sus partidos tradicionales. Por primera vez en el siglo XX se desarrollaron abiertamente en el Uruguay ciertos aspectos políticos-ideológicos de la lucha de clases (Sierra 1979: 291).

Asimismo, las dos revistas de mayor jerarquía, *Asir* y *Número*, sufrieron determinadas transformaciones. La primera enfatizaba el entrañavismo, es decir, lo nacional, mientras *Número* (a la que Benedetti se hallaba vinculado) era considerada como extranjerista. Sin embargo, se produjo un claro cambio en ambos proyectos. El grupo *Número* comenzó a participar con una visión nacional y progresista; *Asir*, de alguna manera, empezó a colaborar con la propuesta cultural del régimen (Ruffinelli 1976: 29).

Del mismo modo, en Benedetti emergen determinadas transformaciones: fue “una etapa [dice el autor de *La tregua*] de autoanálisis y de autocritica con respecto a las actitudes que había tenido hasta ese momento... y fruto de eso son, evidentemente, ciertos cambios que se establecen en el orden literario” (Ruffinelli, “La trinchera” 27-28).

*Gracias por el fuego* –finalista en el concurso Seix Barral, pero sin llegar a ser publicada debido a la censura española– es un ejemplo de los cambios que se operan tanto en la sociedad uruguaya como en la visión de Mario Benedetti. La novela refleja, por una parte, la crisis en la que ingresa la sociedad uruguaya, y por otro, el anhelo de transformarla que se relaciona con la existencia de nuevas posiciones políticas diferentes a la de los partidos tradicionales.

Benedetti califica a *Gracias por el fuego* como una novela más “ambiciosa” al compararla con *La tregua* (Ruffinelli 1976: 41), precisamente porque es un texto que intenta expresar la crisis que se vivía, convirtiéndose en una novela en la que existe una “representatividad sociológica... a modo de tesis” (Rama 1982: 75). Tal descomposición del sistema socio-político es representado por el fundador del clan –Edmundo Budiño o el Viejo– que condensa las características de los líderes políticos tradicionales (Guyot 1976: 144-45) y necesita de un conjunto de métodos inmorales para mantener su vigencia. Dentro de estos métodos se encuentra, por ejemplo, la entrega de armas a bandas fascistas con el propósito que realicen contra-manifestaciones: “Acto socialista, tiros al aire, provocación evidente, represión justificada, hay que actuar con energía, dos profesores que joroban dema-

siado, a la cárcel con ellos" (55); o su falta de escrúpulos para destruir a una persona: "Larralde está fundido. El Viejo tiene tres armas contra él: un hermano que en las elecciones del 58 figura en la lista del P.C., un tío materno que hace una punta de años robó cincuenta mil dólares en un Banco y fue cazado por Interpol, y una hermanita, Norma Larralde" (138), que es amante de un senador.

Asimismo, la novela refleja una sociedad ligada al capitalismo internacional. No se debe olvidar, en este sentido, que en la década del 60 Uruguay ingresa a un nuevo orden capitalista, que obliga a los gobernantes a asumir nuevas medidas de carácter socio-económico (Sierra 1979: 284). La ligazón al orden capitalista internacional se manifiesta en *Gracias...* a través de la presencia de diversos elementos. Por un lado, se da cuenta de este fenómeno a partir de la "nutrida ampliación del material episódico, de relleno o de ambientación" (Rama 1973: 75). En primer lugar, por ejemplo, la historia que narra la obligación de Ramón de tener relaciones sexuales con una clienta norteamericana porque sino puede sufrir un descuento: "Maldita la gracia que me hace esta huesuda [la clienta norteamericana], pero si no lo hago ya sé lo que sucede. Me pasó el año pasado. Quejas al marido, reclamaciones, escenas. Y, en definitiva, descuento importante. No gracias" (47). Una segunda historia narra la necesidad de atraer al turista norteamericano, para lo cual es necesario ofrecerle prostitutas de su preferencia, es decir, francesas: "La cosa es atraer al turista del norte [le dicen a Ramón] ¿no cree usted? Y al turista del norte no lo atraerá jamás si no soluciona previamente el problema de las 'call-girl'" (136). Ambas historias dan cuenta de una economía que depende fundamentalmente de la inversión del capital extranjero. Para captar estas inversiones los personajes se someten a cualquier tipo de condiciones, incluyendo la prostitución: el caso de Ramón Budiño es un claro ejemplo, y la sugerencia de importar meretrices francesas lo es aún más.

En todo caso, la dependencia es tanto económica como de orden ideológico. Los diálogos del primer capítulo "ponen en evidencia, de inmediato, el grado de encallecimiento moral y patriótico, la falta de ideales y principios definidos, la superficialidad e indiferencia de casi todos ante los problemas sociales del país con el que rehusan toda forma de identidad y lealtad" (Carrillo 128) y, a su vez los personajes expresan una admiración desmedida por el modo de vida

norteamericano: “Eso es lo que tiene de extraordinario este país [se refiere a Estados Unidos]. Es bueno hasta en lo que no tiene” (15); más adelante otro personaje agrega: “Yo pregunto (...) ¿por qué seremos tan contreras, por qué estaremos siempre buscándole defectos a los Estados Unidos, siendo como es un país maravilloso?” (16). Pero la alienación se expresa no sólo al exaltar “lo extranjero” –y básicamente “lo norteamericano”–, sino como rechazo y desprecio de “lo uruguayo”. Así, por ejemplo, Edmundo Budiño le dice a su hijo Ramón: “¿Todavía no te enteraste de que yo no tengo nada en común con este país? ¿Todavía no te enteraste de que este país me queda espantosamente chico?” (55).

La crisis del sistema socio-político, en suma, está asociada a una dependencia del capitalismo internacional y a la carencia de una identificación con lo propio. Este fenómeno es representado por Edmundo Budiño pero, simultáneamente, su hijo Ramón tiene la capacidad de analizar la descomposición de dicho proceso y a partir de ello plantea la necesidad de un “hacer transformativo” que destruya tal sistema y construya, posteriormente, una modernidad socialista.

Ramón Budiño tiene una actitud preferencial pero no exclusiva sobre un determinado espacio y un determinado escenario en los que reflexiona sobre la crisis y sobre el surgimiento de la acción transformadora. En este sentido, la rambla y el automóvil –espacio y escenario pertenecientes a lo urbano– adquieren para el personaje un significado singular. La condición periférica de la rambla en relación a la ciudad, y por otra parte, el hermetismo y el movimiento del automóvil que le otorga la posibilidad de salir del ámbito ciudadano, permiten que Ramón convierta este espacio y escenario en sus trincheras. En ellos recobra la lucidez y el sosiego para agudizar su capacidad crítica; en ellos surge como respuesta el parricidio, es decir, el “hacer transformativo”.

Asimismo, conviene anotar que *Gracias por el fuego* es una novela donde las relaciones actanciales poseen una importancia relevante. Estas se organizan a partir de dos estructuras: una, de carácter generacional, y la otra, de carácter oposicional que complementa y enriquece a la anterior.

En principio, *Gracias por el fuego* puede interpretarse como un conflicto generacional que produce en Ramón una neurosis con sus correspondientes temores, inhibiciones y sueños que lo llevan a una

ruptura con su padre (Guyot 142). Sin embargo, la relación hijo-padre va más allá de lo psicológico y pretende ser una representación del país y, por consiguiente, refleja la “lucha ideológica del burgués liberal contra el fascista, del joven marxista contra ambos” (Fornet 16), como el intento de crear una vida plena y justa no sólo en el rubro de lo social sino también en la afectividad (Rama, *La generación* 96). Es por ello que el personaje se convierte en un símbolo de un determinado sector político, y no es arbitrario que años después Benedetti afirmase que en la literatura latinoamericana contemporánea, el personaje se caracteriza por ser “...individuo y a la vez sociedad; fragmento plural que no pierde su singularidad (Benedetti 1982b: 46).

Visto así, la estructura generacional no revela posiciones contrapuestas como un proceso dialéctico en el que el hijo niega al padre, el nieto a los dos anteriores. En tal orientación debe ser interpretado el parricidio que intenta cometer Ramón. Sin embargo, el “hacer transformativo” en éste se caracteriza por ser individual y por un conjunto de dubitaciones. Es en este sentido que Gustavo —el miembro de la última generación—, lo niega: en él no existen tales dubitaciones y las acciones son ejecutadas de manera grupal.

De manera complementaria, a la estructura basada en las generaciones coexiste otra que se organiza a partir de las posiciones divergentes entre los personajes frente a hechos comunes. En efecto, tal estructura se construye por medio de un conjunto de parejas de personajes que se vinculan por una relación de contrariedad. Es decir, que reúnen determinados rasgos comunes —físicos o psicológicos— al mismo tiempo que actúan de manera opuesta a su pareja. La actuación de los personajes se establece en el marco de un eje sémico que se revela como elemento compartido en la caracterología de los personajes. Pienso, por ejemplo, en la pareja de hermanos, Ramón y Hugo, cuyo eje sémico sería la criticidad en el primero y la ausencia de aquélla en el otro; o en Susana y Dolores, esposa y amante de Ramón, que representan para éste no sólo la diferencia entre un amor “desgastado” y uno verdadero, sino que ambas mujeres expresan visiones opuestas sobre “el Viejo”; o, por citar una tercera pareja, las distintas relaciones que poseen con su familia tanto Edmundo Budiño como Ríos: éste ama y es amado por su familia, aquél ha desarrollado sentimientos opuestos.

Del análisis de los diferentes niveles narrativos de *Gracias por el fuego* se desprende que la novela refleja no sólo el problema del “ser” de la sociedad uruguaya sino también uno de carácter praxiológico, y que ambos se articulan de manera no mecánica a determinadas características del contexto social. El final del relato enfatiza que solamente a través de un “hacer transformativo” es posible la solución de una sociedad en crisis, y este “hacer transformativo” sería la semilla que elaborará una modernidad socialista.

### ***Primavera con una esquina rota: el discurso sobre y desde el exilio***

El golpe de estado en Brasil en 1964, propuso un modelo viable de respuesta militar que fue considerado por las dictaduras surgidas en el cono sur. Asimismo, el discurso de censura ejercido por el gobierno “de facto” argentino, que en los primeros años se presentó de modo acumulativo y luego en 1975 –dado que ya estaban asentados los contenidos básicos– de modo sistemático, significó un ejemplo de represión cultural para la dictadura uruguaya (Avellaneda 1986: 18).

Las características particulares que poseía el sistema político uruguayo de aquella época y, por otro lado, las nuevas relaciones político-ideológicas que fueron asumiendo las clases sociales, hacían que el caso del Uruguay tuviera rasgos particulares. En efecto, el sistema político local había otorgado un conjunto de concesiones que imposibilitaban que en un corto plazo se redujeran severamente los niveles de vida populares, tal cual lo exigía el reordenamiento acorde a las nuevas exigencias del capitalismo internacional. Simultáneamente, vastos sectores del proletariado como de la pequeña burguesía intelectual se alejaron de la subordinación política e ideológica del grupo dominante que, hasta aquel momento, había logrado articularlos en su proyecto. A ello debemos agregar otra característica: las Fuerzas Armadas eran respetuosas del orden democrático-liberal, y por lo tanto, desconocían de la labor política como de la administración de los aparatos del Estado y, al mismo tiempo, su ascenso al poder era inaceptado en un país caracterizado por su civismo.

Estas condiciones de diferente naturaleza impidieron que las fuerzas armadas impusieran un gobierno “de facto” de manera inmediata y, muy por el contrario, elaborasen un “golpe en cámara lenta”;

es decir, una intervención en forma escalonada. Tal proceso se inició con el gobierno de Jorge Pacheco Arecho (desde fines de 1967 hasta marzo de 1972) que fue el último intento de la burguesía de no delegar el control político a los militares. El segundo paso de esta escalada fue el primer golpe de febrero de 1973. Es ilustrativo de este proceso lento el discurso de los dirigentes de turno que hasta ese momento negaban que su gobierno fuera una dictadura. Sin embargo, para junio del mismo año se produjo la disolución del Parlamento, manteniendo las Fuerzas Armadas al presidente electo Juan María Bordaberry en el ejercicio de sus funciones, como un elemento constituyente de su intervención paulatina (Sierra 1979: 290-93).

La represión impuesta por el gobierno militar adquirió límites infranqueables en los diferentes campos. Los dictadores asesinaron, torturaron y miles de uruguayos fueron obligados a exiliarse. Los informes publicados por Amnistía Internacional, como el elaborado por la Comisión Internacional de Juristas en 1978, o el presentado en Venezuela ante el XII Congreso de Educadores en América (CEA), coincidían en afirmar que el gobierno uruguayo de aquel entonces era uno de los peores trasgresores de los derechos humanos y que poseía la proporción más alta "per capita" de prisioneros políticos en América Latina (Moraña 1980: 66). La represión alcanzó tal grado, que la dictadura clasificó a los ciudadanos en tres categorías:

Los que no son ningún peligro para el régimen (A), los que son dudosos por sus convicciones (B) y los que están en contra (C). La inclusión en esta última categoría prohíbe el acceso a la función pública, a la enseñanza y hace difícil que pueda ser contratado por una empresa privada (Despres 1984: 108).

La población uruguaya se vio sometida a "dos tipos de encierro: el de la cárcel política... y el de los insiliados que habitábamos [dice Mántaras Loedel] una cárcel de 177,216 kms<sup>2</sup>."; a éstos había que agregar a todos aquéllos "que disponían del mundo excepto del paísito que les pertenecía y al cual pertenecían"(9).

Este panorama general repercutió en el campo de la cultura al implantarse una política de represión: "ahogo económico, ataque a las instituciones, persecución de los trabajadores de la cultura a todos los niveles y un creciente régimen de censura para todas aquellas manifestaciones que han logrado sobrevivir a este proceso verti-

ginoso de disolución” (Moraña 1980: 66-67). Evidentemente, la cultura fue vista por los gobernantes como subversiva y por ello el genocidio cultural se hallaba incluido en su proyecto.

Bajo estas características socio-políticas se produjo un conjunto de sistemas literarios que se articulan entre sí: literatura de encarcelamiento, literatura del insilio y literatura del exilio, los cuales se generaron en distintos espacios y bajo diversos grados de represión. En efecto, existía una clara relación entre la brevedad o amplitud del espacio en el que se ubica el productor del discurso y la mayor o menor fuerza represiva.

Tales condiciones de represión forjaron determinadas particularidades en cada sistema literario. La literatura carcelaria incluyó textos breves y memorizados durante extensos períodos (Rosencof 14). En la literatura del insilio la censura impuesta por la dictadura y/o la autocensura condicionaron la selección temática, el manejo del nivel referencial y del lenguaje de tal manera que no atentara contra los principios de una comunicación restrictiva; sin embargo, “la pugna de los contenidos resistentes al sistema represivo logra orientarse —a partir de un vasto sistema de connotaciones, por las vías de un discurso político cerrado, ambiguo o simbólico— hacia formas poéticas” que comenzaron por registrar los efectos de la opresión (Moraña 1980: 82-83).

Finalmente, en la literatura de exilio se puede establecer tres vertientes: la primera de ellas caracterizada por la recreación del pasado con un tono pesimista y nostálgico, o con rasgos testimoniales vinculados a experiencias ligadas dentro del país dictatorial. En segundo lugar, una vertiente que tuvo como eje de construcción el retorno que en algunos casos se manifestó con rabia y esperanza pero siempre vinculado al pasado, y en otros, intentó ubicarse en los cambios del país como de su gente dentro y fuera del Uruguay. La tercera vertiente estuvo constituida por aquellos textos que asumían la realidad del contexto nuevo, y utilizaron elementos provenientes de esa circunstancia (Barros-Lémez 204-05).

Definitivamente, estas son sólo algunas características de estos sistemas literarios, pero no pretendo agotarlas. No obstante, es necesario presentar este panorama tanto para establecer las relaciones entre la sociedad y la literatura uruguaya de ese período, como tam-

bién con el propósito de ubicar el tercer momento de la obra de Mario Benedetti dentro del contexto social y literario.

Mario Benedetti fue dirigente del Frente Amplio y tuvo que exiliarse de Uruguay a fines de 1973: “Cuando me confiscaron la palabra/ y me quitaron hasta el horizonte/ cuando salí silbando despacito/ y hasta hice bromas con el funcionario/ de emigración o desintegración/... yo tenía estudiada una teoría/ del exilio mis pozos del exilio/ pero el cursillo no sirvió de nada” (Benedetti, *Inventario* 13). Su obra de ese periodo reflejó la crisis que sufría el Uruguay. Los textos líricos *La casa y el ladrillo* (1977), *Cotidianas* (1979), *Viento del exilio* (1981), el libro de cuentos *Geografías* (1984), los artículos periodísticos recogidos en el volumen que lleva por título *El desexilio y otras conjeturas* (1985), son algunos ejemplos de la preocupación de Benedetti por registrar un testimonio sobre los problemas que agobieron al pueblo uruguayo.

*Primavera con una esquina rota* se ubica dentro de este conjunto y refleja los antecedentes, los conflictos y los deseos que surgen en el exilio. La novela narra la historia de un núcleo familiar desintegrado por la represión de la dictadura, a partir de los relatos de cada uno de sus miembros. Asimismo, Benedetti opta por personajes que representan diversas generaciones: padre-hijo-nieta. Coexisten la historia de don Rafael —personaje, al igual que Martín Santomé y Ramón Budiño, que posee una actitud crítica—; la historia de Santiago (su hijo), Graciela y Rolando; y la historia de Beatriz (una niña). De esta manera, *Primavera...* expresa los diferentes conflictos que produce el exilio en cada generación. Sin embargo, los personajes en esta novela de Benedetti no evolucionan (salvo Rolando que deja su vida disipada por el amor de Graciela, y ésta que pasa del amor perdido a uno nuevo), sino que permanecen de principio a fin tal como son. En todo caso, existe en ellos una transformación que se produjo en algún tiempo pasado, pero de ninguna manera en el presente.

Los relatos de cada personaje se interrelacionan entre sí construyéndose una metahistoria. Ello me obliga a distinguir, en primer lugar, cómo se vinculan estas historias, y posteriormente, qué representa dicha metahistoria. El deseo de adaptación de don Rafael, la crisis de la pareja y el descubrimiento de Beatriz de un nuevo país que no es el suyo, son tres historias que se relacionan a través de la materia narrada. A su vez, los personajes poseen dos caracteres co-

munes: pertenecen al mismo núcleo familiar y todos sus conflictos surgen a raíz del exilio. Ambos rasgos son bastante “generales” y esta “generalidad” no es gratuita sino que responde a la clara intencionalidad del autor. En otras palabras, la relación de las historias surge a partir de ciertos vasos comunicantes que no dan cuenta de vínculos específicos y estrechamente ligados sino, muy por el contrario, de vínculos distantes, apenas existentes, construyéndose así una metahistoria que refleja un universo en el que los personajes se encuentran desperdigados a lo largo del mundo.

Junto a la historia de la familia coexiste un conjunto de capítulos denominados “exilios” distribuidos a lo largo de la novela. Los sucesos que en ellos se narran son experiencias reales de algunos exiliados uruguayos y, en ciertos casos, experiencias del propio Benedetti. La inclusión de estos capítulos —que contienen historias, personajes y ambientes distintos entre sí y de la historia de la familia—, obligan al lector a reformular con frecuencia su hipótesis de lectura —característica de buena parte de la narrativa contemporánea de América Latina (Lértora 1983: 63-64)— y a verificarla según las evidencias textuales.

Asimismo, por medio de estos capítulos Benedetti busca completar la historia de la familia y también trascender de ella para otorgarle al exilio una dimensión social que podría verse reducida en las páginas finales al conflicto del triángulo amoroso:

En *Primavera...* me pareció [afirma Mario Benedetti] que la historia inventada, por referirse al cerrado círculo de una familia, podía dar una visión muy limitada del exilio uruguayo. Pienso que los capítulos denominados ‘exilios’ (...) dan otra dimensión de esa colectividad dispersa. Si algunos de tales episodios son autobiográficos (...) es porque también yo soy (o fui) un personaje del exilio y de esa forma puedo narrar desde adentro experiencias vividas en esa emigración forzada y frustrante (Alfaro 1986: 152-53).

Estas historias se vinculan porque cada una refleja un aspecto de esa realidad (del exilio) y, a partir de la intertextualidad se expresa una visión global y fragmentaria de un pueblo disgregado en diferentes partes del mundo. En tal medida, la historia de la familia se convierte en un capítulo más de los “exilios” —sólo que es un capítulo ficticio y de mayor desarrollo narrativo— que contribuye a refle-

jarnos las dramáticas consecuencias que sufrieron aquellos uruguayos que fueron forzados a dejar su país.

Ahora bien, la diversidad de voces con que se construye *Primavera...* no sólo expresa una visión estereoscópica y más compleja del exilio, sino que permite la elaboración de una clara correspondencia entre el sistema enunciativo y el mundo representado. En efecto, ese conjunto de narradores y de historias que se encuentran dispersas, sin relaciones estrechas entre sí, se transforman en una homología de un universo precisamente caracterizado por personajes a quienes la prohibición de vivir en su país los obliga a distanciarse forzosamente unos de otros, a vivir en cualquier lugar del mundo, a no poder comunicarse con los suyos: “Cuando revientan a un militante (como fue el caso de Santiago) y empujan a su familia a un exilio involuntario, desgarran el tiempo, trastuecan la historia para esa rama, para ese mínimo clan” (104).

Definitivamente, el exilio como universo representado me obliga a referirme a la categoría de situación, entendiendo por ésta aquella disposición con una cierta característica en un espacio, que cobra un específico significado a partir de la diáspora. *Primavera...* refleja una situación constituida por las nociones de “no estar” y “estar en”. La primera de estas nociones implica un presente y un estado temporal. Se trata de los diversos países que acogen a los exiliados, y se trata también de un espacio sin fronteras: “...claro en apariencia nos hemos ampliado/ ya que invadimos los cuatro puntos cardinales” (Benedetti, 1980b: 24).

Esta indefinición del espacio hace que en *Primavera...* no se conozca con exactitud donde radica la familia de la historia principal. “Mi intención [comenta Benedetti] fue situar la novela en un país latinoamericano innominado” (Alfaro 1986: 150). Tal indeterminación del espacio se reafirma con la presencia de los capítulos subtítulos como “exilio”, los cuales se desarrollan en diferentes ciudades del mundo.

La situación denominada “no estar en” se relaciona tanto al pasado como al futuro. En el primer caso no sólo surge la nostalgia por haber abandonado el país, sino también la interrogante sobre el Uruguay de antes:

La pregunta que nos dirige el extranjero no es demasiado distinta de la que se ha venido formulando el hombre común uruguayo, aunque éste, obviamente, con mayor desconcierto y emoción: ¿Qué nos ha pasado? ¿Por qué hemos llegado a esto? ¿Cómo fue que se nos perdió aquel Uruguay? ¿Cómo se concluyó así tan de golpe, el bienestar, el civilismo, la democracia? (Rama, *La generación* 11).

No es casual que en *Primavera...* este tópico se desarrolle con toda pertinencia. Así, don Rafael reflexiona y recuerda: “Nuestra derrota no será total, pero es derrota” (23). Es evidente que este tipo de derrota exige la existencia previa de un “hacer transformativo”. En efecto, los personajes de *Primavera...* reflejan de una u otra manera, su participación en un “hacer transformativo”. Santiago, por ejemplo, es un preso político; Rolando ha sido torturado: en la cadera tiene “...una cicatriz profunda (...) que le hicieron en cierto cuartel que él nunca menciona...” (168); Graciela es una militante en el exilio: “...y él, acaso no seguía compartiendo la actitud política de Santiago, y ella (Graciela), por supuesto si es también la mía” (150). En tal sentido, el espacio denominado “no estar en” y vinculado al tiempo pasado, revela no sólo la nostalgia, la idealización y la desaparición de una estructura política demócrata liberal, sino que, fundamentalmente, *Primavera...* refleja la participación de sus personajes en un “hacer transformativo” que concluyó con la derrota.

El “no estar en” se constituye también por la instancia del futuro. En 1986 Benedetti escribía: “La dictadura pasó, loado sea Dios, pero vaya herencia de frustración, vaya economía en ruinas, vaya cultura en grietas las que nos ha dejado” (*Cultura entre dos fuegos* 118). Existía, por consiguiente, la tarea de reconstruir el país, de formular un nuevo “ser”. En *Primavera...* el futuro –y con ello el nuevo “ser”– se manifiesta tanto a través del deseo de retorno como por medio de la preocupación sobre quienes serían los encargados de realizar la tarea de reconstrucción. Para don Rafael, el Uruguay se edificaría no en base a exiliados como él, o jóvenes como Rolando o Graciela: “somos sobrevivientes, claro, pero también heridos y contusos” (104-05), ni por los niños como Beatriz que viven en distintas ciudades del mundo, sino por aquéllos que permanecieron: “Pero quienes forjarán el nuevo y peculiar país del mediato futuro, esa patria que es todavía un enigma, serán los púberes de hoy, los que estuvieron y están allí” (105).

## A modo de conclusión

Las tres novelas que he analizado determinan etapas significativas en la obra de Mario Benedetti. En efecto, el protagonista de *La tregua* es un personaje solitario de la clase media dependiente y a través de su historia personal expresa la intrahistoria de la sociedad uruguaya. Se revela así el “ser” de la sociedad uruguaya de aquella época caracterizado fundamentalmente por el deterioro del sistema socio-económico. Sin embargo, en Santomé existe solamente una actitud ontológica. Las posibilidades de un “hacer transformativo” no son ni siquiera remotas.

*Gracias por el fuego* refleja tanto inquietudes ontológicas como un “hacer transformativo” que consiste en la búsqueda de una modernidad socialista. La primera característica se manifiesta en la actitud crítica hacia las estructuras socio-económicas, la cual es representada fundamentalmente por el protagonista: Ramón Budiño. Sin embargo, Ramón no se limita a una actitud contemplativa, sino que existe en él la necesidad de realizar un “hacer transformativo”. En tal sentido, la muerte del padre se convierte en la destrucción del sistema: “Ramón, el hijo —dice Benedetti—, es lúcido pero no sabe sobreponerse a las inhibiciones mesocráticas de la época; matar al padre es una forma simbólica de abatir y abolir el pasado...” (Alfaro 1986: 58). Sin embargo, la acción de Ramón Budiño es exclusivamente individual. En ningún momento asoma en él la posibilidad de un quehacer grupal.

En *Primavera con una esquina rota* se refleja un “antes” en el que se intentó un “hacer transformativo” realizado en grupo en el que los personajes fueron derrotados. El exilio, la cárcel, la tortura, la separación de las familias, son ejemplos de esta derrota. A su vez, la destrucción de diversas instituciones, la violación de los derechos populares y la pauperización de la economía, exigen la necesidad futura de crear un nuevo país, un nuevo “ser”. Esta tarea la tendrían a su cargo púberes que vivían en el Uruguay de aquellos años. *Primavera con una esquina rota* revela, por tanto, la existencia de un “hacer transformativo” de carácter colectivo, como también una preocupación por el futuro: la necesidad de un nuevo “ser” para esa sociedad que fue destruida.

Asimismo, la caracterización y las relaciones entre los personajes expresan determinados simbolismos en los relatos. La presencia de las diferencias generacionales no es gratuita. Este tipo de relaciones y conflictos posee no sólo mayor jerarquía en *Gracias por el fuego* que en las otras novelas, sino que en aquélla se convierten en una alegoría sobre la lucha entre las diversas formas de concebir el mundo. Tales diferencias generacionales también aparecen en las otras dos novelas: en *Primavera con una esquina rota*, simbolizan las diversas consecuencias y problemas que produce el exilio según la ubicación generacional del personaje; en *La tregua*, existe una escasa comunicación entre padre e hijos —lo cual señala el distanciamiento—, y su vez estos últimos se espantan y critican la mediocridad y medianía en la que vive aquél.

Dentro del análisis actancial existen dos características que se presentan en las tres novelas. En primer lugar, encontramos al personaje que es consciente de los problemas de su sociedad, o, en otros términos, que posee la capacidad de “darse cuenta”. A través de ellos conocemos no sólo los sucesos sino la profundidad del universo en el que se desarrollan. Estos casos son el de Santomé en *La tregua*; el de Ramón Budiño en *Gracias por el fuego*; y el de don Rafael en *Primavera con una esquina rota*. En segundo lugar, el personaje femenino cumple una función similar en los tres relatos. Esta consiste en despertar y mantener en su compañero la esperanza y el anhelo por la vida. Es esta, por ejemplo, la tarea de Laura Avellaneda ante Martín Santomé; o de Dolores que ofrece la posibilidad de una plenitud afectiva y social. En *Primavera con una esquina rota* tal función posee un menor desarrollo; sin embargo, Santiago no pierde la cordura en la cárcel porque cree en el amor de Graciela y en su futuro reencuentro.

De otro lado, cada novela contiene determinados objetos-símbolos. La oficina, en *La tregua*, es un espacio cerrado que refleja la estructura y el funcionamiento de la sociedad uruguaya de aquel tiempo. En *Gracias por el fuego*, si bien reconocemos que el automóvil y la rambla son elementos urbanos, el significado que Ramón proyecta sobre estos los convierte en escenario y espacio (el primero semicerrado) que son el refugio y el lugar donde el personaje encuentra las revelaciones más importantes de su vida: el amor, la comunicación con su hijo, la necesidad del parricidio. En *Primavera*

*con una esquina rota* me he referido a una situación creada por el exilio cuya consecuencia es tanto la dispersión como la prohibición del territorio al que se pertenece. Por lo tanto, en este nivel de análisis se presenta un proceso a través del cual los espacios y el escenario se van transformando. Se parte del espacio cerrado (la oficina en *La tregua*) para concluir en la dispersión que refleja *Primavera...*, existiendo entre ambos un escenario que se caracteriza por ser semicerrado (el automóvil en *Gracias...*).

El proceso de la novelística de Mario Benedetti se sustenta, por tanto, a partir de la dinámica entre las inquietudes de orden ontológico y praxiológico. Las primeras se enfatizan a través de la presencia de personajes con la capacidad de “darse cuenta” (Santomé, Ramón, don Rafael) que revelan el “ser” de la sociedad uruguaya. De otro lado, las inquietudes de orden praxiológico se manifiestan en las tres novelas de diversa manera: en *La tregua* adquiere un significado “in absentia”; en *Gracias por el fuego* es un personaje solitario que destruye y construye a partir de su autodestrucción; y, finalmente, en *Primavera con una esquina rota* la tarea transformadora no surge como un hecho individual sino como un quehacer en grupo. Tal evolución no es arbitraria. Está relacionada con las transformaciones de orden socio-económico y las nuevas exigencias que surgen de éste, las cuales son aprehendidas por el autor y reelaboradas en forma novelesca. En Benedetti existe, por consiguiente, una doble preocupación: de un lado, preocupación por los cambios que se producen en su contexto; y de otro, la expresión de tales cambios en un lenguaje artístico. Es en tal sentido que Mario Benedetti, a través de su novelística, cumple la tarea de atestiguar sobre la realidad histórica que le ha tocado vivir.

## BIBLIOGRAFÍA

Alfaro, Hugo.

1986 *Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro)*. Montevideo: Trilce.

Avellaneda, Andrés.

1986 *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Tomo I. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Barros-Lémez, Alvaro.

1983 "Uruguay: una literatura sin fronteras" *Revista de crítica literaria latinoamericana* 17, 195-206.

Benedetti, Mario.

1969 *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Alfa.1980a *La tregua*. Bogotá: Nueva Imagen/La Oveja Negra.1980b *Gracias por el fuego*. Bogotá: La Oveja Negra.1980c *Inventario*. Bogotá: La Oveja Negra.1982a *Primavera con una esquina rota*. México: Nueva Imagen.1982b *El escritor y la revolución posible*. México, Nueva Imagen.1985a *Escritos políticos (1971-1973)*. Montevideo: Arca.1985b *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Nueva Imagen.1986 *Cultura entre dos fuegos*. Montevideo: Universidad de la República.

Carrillo, Germán.

1976 "La biopsia como técnica literaria en *Gracias por el fuego*". Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. Ambrosio Fornet (comp.). La Habana: Casa de las Américas, 127-39.

Despres, Jacques.

1984 "La democracia uruguaya entre paréntesis". *Encuentro*.

Fernández Retamar, Roberto.

1976 "La obra novelística de Mario Benedetti". En: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*. Ambrosio Fornet (comp.). La Habana: Casa de las Américas, 101-13.

Fornet, Ambrosio.

1976 Prólogo de *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*. Ambrosio Fornet (comp.). La Habana: Casa de las Américas.

Gargatagli, Ana

1982 "El arte de la confesión". *Quimera* 21-22, 10-13.

González Bermejo, Ernesto

1973 "El caso Mario Benedetti" *Mario Benedetti, variaciones críticas*. Jorge Ruffinelli (comp.) Montevideo: Libros del Astillero, 26-41.

Guyot, Joelle

1976 "Retrato de un caudillo en *Gracias por el fuego*". En: Ambrosio Fornet (comp.). *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*. La Habana: Casa de las Américas, 141-58.

Lértora, Juan Carlos

1983 "Procedimientos discursivos en la narrativa latinoamericana actual" *Garabato* 1, 62-68.

Ludmer, Josefina

1976 "Los nombres femeninos: asiento del trabajo ideológico". En: Ambrosio Fornet (comp.). *Recopilación de texto sobre Mario Benedetti*. La Habana: Casa de las Américas, 165-74.

Mántaras Loedel, Graciela

1987 "Uruguay: resistencia y después..." *Casa de las Américas* 161, 4-11.

Moraña, Mabel

1980 "Ideología y autocensura en la producción literaria: el caso de la lírica uruguaya, cinco años de dictadura (1973-1978)". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 11, 65-83.

Musto, Jorge

1975 "La hora cero de la narrativa uruguaya". *Casa de las Américas*. 90, 83-89.

Prada Oropeza, Renato

1985 "Los elementos 'pragmáticos' del discurso narrativo: el narrador y el narratario". *Semiosis* 14-15.

Rama, Angel

1973 "La situación del uruguayo medio". En: Jorge Ruffinelli comp. *Mario Benedetti, variaciones críticas*. Montevideo: Libros del Astillero, 74-82.

1982 *La generación crítica 1939-1969.I. Panoramas*. Montevideo: Arca.

Real de Azúa, Carlos

1968 "La historia política". En: *Enciclopedia uruguaya*. Montevideo.

Rosencof, Mauricio

1987 "Literatura carcelaria". *Casa de las Américas* 161, 25-44.

Ruffinelli, Jorge

1976 "La trinchera permanente". Ambrosio Fornet comp. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*. La Habana: Casa de las Américas, 25-44.

Sierra, Gerónimo de

1979 "Introducción al estudio de las condiciones de ascenso de las dictaduras: el caso uruguayo". *Para entender América Latina*. Lima: Tarea, 155-92.