

EL DEVENIR LECTOR Y EL DEVENIR SUBJETIVIDAD
ESTUDIO DE LA NOVELA *PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA* DE MARIO
BENEDETTI

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE MAGÍSTER EN
LITERATURA

RUBÉN DARÍO ESTUPIÑÁN PÉREZ

ID 000009703

ASESOR

EDWIN CARVAJAL CÓRDOBA

DOCTOR EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

MEDELLÍN, 2015

DECLARACIÓN ORIGINALIDAD

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad”. Art. 82 Régimen Discente de Formación Avanzada, Universidad Pontificia Bolivariana.

FIRMA AUTOR Rubén Darío Estayzú Pérez

AGRADECIMIENTOS

Al doctor Edwin Carvajal: por mostrarme nuevos escenarios de lectura, por ayudarme a descubrir la experiencia estética que habita y configura una obra y por la sencillez y profundidad de sus consejos.

Al doctor Memo Ángel: sus comentarios y asesorías generaron espacios de formación de un estilo propio de escritura.

A la Fundación Mario Benedetti: por su contribución en material de lectura sobre el autor y textos complementarios. Por sus recomendaciones.

A la librería GRAMMATA, por atender mis solicitudes y ayudarme a conseguir el material de lectura.

A los profesores de la maestría en literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana: por la confrontación de saberes que ocasionaron en mi experiencia de estudio y por generar nuevos trazados estéticos e ideológicos.

Para mis hijos: Sebastián - Valentina - Daniel. Testigos de mi amor por la literatura, de mis aprendizajes y de mis encuentros con la escritura.

DEVENIR LECTOR Y EL DEVENIR SUBJETIVIDAD

ESTUDIO DE LA NOVELA *PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA* DE MARIO BENEDETTI

RESUMEN

Este texto se une a la discusión en torno a la forma como deviene el sujeto social y el sujeto lector. Tomadas aquí ya no como instancias o momentos de un proceso, con predominancia de la una sobre la otra, sino como una realidad concomitante. Los argumentos surgen de la lectura de la novela *Primavera con una esquina rota* del escritor uruguayo Mario Benedetti, apoyados, a su vez, en los conceptos de ideologema y sujeto cultural de Edmond Cros y en el concepto de identificación estética de Hans-Robert Jauss. Para ello, se propone el diálogo entre hermenéutica del autor y hermenéutica del texto; se analiza la estructuración de las voces narrativas y se reconoce el diálogo entre texto y mundo. Al finalizar se exponen consideraciones, a modo de conclusión, sobre la idea de *texto huésped, lector huésped*.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	10
MARIO BENEDETTI, UN ESCRITOR CON AUREOLA LEGENDARIA	18
Abriendo paréntesis	20
Identidad en adverbios de lugar.....	20
Voces que configuraron su estilo.....	24
Ecos de una leyenda	28
Difracciones.....	29
Montevideo antes del exilio.....	30
Montevideo desde el exilio.....	32
Montevideo desde el desexilio	36
Desexilio en <i>Andamios</i>	39
Monólogos de su mismidad.....	41
Cerrando paréntesis	44
Legados.....	45
Bibliografía sobre el autor	48
Referencias	54
ESTUDIO NARRATOLÓGICO DE LA NOVELA PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA	55
Preámbulo.....	56
Elementos paratextuales	59
Referencias al título y a los epígrafes	59
A propósito de los intertítulos	68
Voces Narrativas.....	75
Voces homodiegéticas presentes en la novela.....	77
Voces heterodiegéticas presentes en la novela	79
Voz autodiegética - metadiegética presente en la novela	81
Formas narrativas	84
<i>Ordenamiento</i> temporal de la novela.....	96
Acotación final	104

Referencias	105
UNA MIRADA SOCIOCRTICA A LA NOVELA <i>PRIMAVERA CON UNA ESQUINA</i>	
<i>ROTA</i>	106
El devenir <i>sujeto</i> como condici3n de posibilidad del devenir <i>lector</i>	108
Sobre el devenir	109
Mscaras del sujeto cultural	115
Consideraciones sobre el personaje Beatriz	124
Beatriz, intertextualidad literaria	133
Nova vita, nova lettura.....	140
Beatriz, un estilo nuevo	148
Sobre el ideologema: de lo personal a lo esttico.....	160
Formando desde la ficci3n.....	168
Referencias	179

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de la presente investigación es la novela *Primavera con una esquina rota* de Mario Benedetti. Como consta en la última página del mismo texto, la novela fue escrita en Palma de Mallorca entre los años 1980 – 1981. Su mayor impacto fue y ha sido el mundo de la política internacional: su resignificación de los semas exilio y amnistía motivó que la obra fuese catalogada como memoria de aquellos tiempos de dictadura que vivió Uruguay entre 1973 y 1980, con *rezagos* administrativos y constitucionales hasta 1985. En razón de su *contenido* es premiada en 1987 por Amnistía Internacional. De este modo, texto y autor alcanzan reconocimiento de parte de aquellas organizaciones que defienden los derechos humanos. Aunque resulta extremadamente curioso que un universo ficcional tenga algo que decirle a un universo “real”.

Pero, la novela es mucho más que contenido. Es más que una invitación a pensar en el derecho internacional.

En primer lugar, cabe decir que el punto de partida de lectura de la novela y de la propuesta de trabajo para la maestría en literatura lo constituyó el texto “Beatriz o la polución”. Un escrito breve, hallado en la red por simple casualidad. Se tomó originalmente como un cuento en el que se notaban ciertos elementos de interés para el lector, específicamente, la construcción tanto del personaje Beatriz como de su imaginario mental. Así fue trazando rutas de búsqueda y motivando reflexiones en torno a su configuración literaria. Su autor, ya conocido por otras referencias, llamó aún más la atención.

En la idea de realizar el estado del arte se descubre otro texto que lleva el mismo nombre, pero con un acompañante distinto, “Beatriz, Una palabra enorme”. Lo cual llama mucho más la

atención y define una ruta de búsqueda diferente. ¿Por qué razón dos textos con el mismo nombre y del mismo autor? ¿Existe alguna intencionalidad literaria o es simplemente un juego del escritor?

El resultado condujo a una novela llamada *Primavera con una esquina rota*, su autor, Mario Benedetti. El paso siguiente fue buscar esta obra. Hubo una sorpresa inicial, ni en las librerías de la ciudad ni del país se encontraba este título, decían quienes atendieron a la búsqueda: “hace mucho rato no la editan”; “los derechos son de una editorial de España y las librerías no la traen”; “esa obra no se puede editar en el país”. Se indagó en bibliotecas, fue poco lo que se logró: un único número hacía parte de los muebles de la Biblioteca Pública Piloto, Medellín. Sin embargo, como la idea era conseguir el texto para la biblioteca personal, ese material fue consultado pero no abordado en profundidad.

Dadas estas eventualidades, se procedió a buscarla en la red, segunda sorpresa, grata se diría: allí aparece en formato PDF, de la Editorial Sudamericana. Empezó un proceso de acercamiento inicial. Se subrayaron los apartes de interés acompañados de comentarios a la luz de las pre-comprensiones del lector. El estilo, las referencias y los textos activaron motores de análisis que ayudaban a entender lo que se estaba leyendo.

Los avances de lectura confirmaron la idea inicial, tanto la obra como el autor provocaron acciones para seguir indagando y consolidar la propuesta de la maestría. Mirando su contenido desde el índice se hallaron especificaciones nuevas enfocadas en Beatriz, así: “Beatriz (Las estaciones)”, “Beatriz (Los rascacielos)”, “Beatriz (Este país)”, “Beatriz (La amnistía)”, “Beatriz (Los aeropuertos)”. Esta vez, los acompañantes aparecían entre paréntesis, lo cual daba la idea de una estructura intencionada del autor.

Quizá ello justifique el por qué la atención y la fuerza de las meditaciones recaen en Beatriz. Personaje – narrador. Es ella quien trae a escena la novela. Son sus prácticas discursivas las que despiertan el interés y determinan la intencionalidad de este trabajo. Es Beatriz, no Benedetti. A partir de esto puede decirse que la lectura de un texto es jalonada, en muchos casos, por la referencia que se tiene del personaje y no tanto del autor. El lector lleva en la memoria y se ve confrontado por el personaje, su psicología, sus modelos de comportamiento y su lenguaje. No se puede ignorar, sin embargo, que un personaje no es más que un constructo estético. Es ficción. Suele decirse que un lector se adentra en el mundo de la obra, pero no se oye decir que un personaje se adentra en el mundo extratextual.

La tercera sorpresa apareció cuando en una feria del libro, realizada en la Universidad Pontificia Bolivariana, se estableció contacto con personal de la librería GRAMMATA. Gracias a las comunicaciones sostenidas con ella surgió la idea de traer el texto de España, una edición de Punto de lectura. La idea se concretó unas semanas después. Este contacto ha sido importante en el desarrollo tanto del planteamiento inicial como de ciertas prácticas de lectura. Por ello se cita y se expresan los debidos agradecimientos. Nuevas búsquedas y adquisiciones alrededor de asuntos que competen a teoría literaria y fuentes anexas sobre el autor han sido posibles por su iniciativa y por su amable disposición.

La tarea, entonces, era leer el texto en modo físico. Así se hizo. A partir de esto se propuso un trabajo comparativo entre las dos ediciones: la Sudamericana y la de Punto de lectura. La primera, respecto de la segunda, tiene unas inconsistencias en cuanto a redacción. Expresamente un lugar donde la voz que narra no hace claridad sobre el pronombre que refiere, importante a la hora de entender quién es el que habla. Tener los dos textos permitió espacios de relectura, re-escritura, confirmar algunas conclusiones, reconsiderar otras. Se amplió el abanico

de posibilidades, datos no percibidos en una primera lectura fueron descubriéndose poco a poco. Se encontró, además, una tercera edición en la red, el trabajo de Ediciones la Cueva. Ello impulsó una nueva lectura.

Ahora bien, los cursos correspondientes a la maestría en literatura, en la Universidad Pontificia Bolivariana, facilitaron la comprensión del texto desde el punto de vista de la teoría literaria. Gracias a ello la novela se aparecía de otra forma al lector. Las diferentes rutas esbozadas desde esas teorías han posibilitado reflexiones y han potenciado indagaciones complementarias. En ese orden de ideas, apareció en el escenario de consultas la página de la Fundación Mario Benedetti. El panorama que ofrece tal sitio web generó avances en el conocimiento del autor, de la obra reseñada y de su obra en general. Esa página facilitó material bibliográfico anexo, ensayo, perfiles y crítica literaria. Aquí se da la cuarta sorpresa, pues se establece contacto con ella y se logra comunicación: se expresa el interés de compartir información e inquietudes de ambas partes, se solicita material que permita nuevos hallazgos y se recibe un poema del autor que habla específicamente del lector, asunto esencial en el objetivo planteado.

La casualidad permitió encontrar el texto *Crítica cómplice* (1971), también de Mario Benedetti. Su lectura abrió el abanico de consideraciones en torno a la escritura y la lectura de algunos textos y autores seleccionados por el autor. Gracias a las orientaciones que allí se dan se fue generando una nueva manera de abordar los textos: ¿qué se lee cuando se lee a un autor?, ¿es el mismo autor en todos sus textos?, ¿qué importancia tiene el lector en la recepción de la obra?, ¿el autor debe pensar en el lector? El hecho de que fuera del mismo autor de la novela que se tiene como referente de trabajo despertó aún más el interés. Sus planteamientos perfilaron un hilo conductor que generó expectativas en torno a la idea que nos convoca. Así llegó a convertirse en

un punto fundamental en el andamiaje de la comprensión de la novela y en el enfoque de la propuesta.

La obra de base no fue descuidada para dar paso al abordaje de material anexo. Por el contrario, nuevas lecturas fueron esbozando otros pliegues y repliegues desde la novela. Se entiende que el autor fue creando la necesidad de esas búsquedas, fue construyendo un tipo de lector, poco a poco, dejando huellas, dejando pistas para ser seguidas, para optimizar la recepción de su obra. Los cambios inesperados en la voz narrativa, los estilos narrativos, la construcción de los escenarios, la configuración de las subjetividades, exigieron un punto alto de atención, relectura y análisis que llevaron al lector a un proceso de transformación, sólo evidenciado al final de la lectura cuando fueron apareciendo nuevas preguntas problematizadoras.

Valioso aporte el que ha brindado el encuentro con textos audiovisuales en la plataforma de YouTube: unas entrevistas realizadas al autor, en diferente tiempo y lugar; a propósito de un premio, congreso o construcción del perfil literario. Los datos, las expresiones de viva voz del escritor, las fuentes y comentarios anexos han ayudado a ampliar el horizonte de expectativas. En ellos se señalaron apartes donde se habla de su proceso lector y de creación literaria, de su proceso de transformación como escritor, de las perspectivas que deben llenar los intereses del lector, de la escogencia de sus personajes y de sus filiaciones ético políticas. Todo lo referente a la vida y obra de este importante escritor latinoamericano será objeto de estudio del primer capítulo de la presente investigación, el cual lleva por título “Mario Benedetti, un escritor con aureola legendaria”.

De otra parte, cabe decir que fue la lectura de dos textos de Gérard Genette, *Palimpsestos* (1989) y *Figuras III* (1989), quien proporcionó elementos de juicio para comprender y clarificar esas intuiciones iniciales: apuntes al margen sobre la estructura de la obra; los asuntos de las

voces y de las formas narrativas; las funciones del narrador. Gracias a este autor se logran espacios de confrontación: se confronta una experiencia de lectura personal y una experiencia estética. Es curioso cómo se puede llegar a creer y enseñar por muchos años que existen sólo dos tipos de narradores, el intra y el extradiegético. Aprender que esa es una manera limitada de abordar los textos ocasionó transformaciones en el lector y, obviamente, en sus prácticas pedagógicas. Genette, da luces para ampliar y reconocer los aportes que tiene una obra cuando se entiende el papel de cada voz narrativa.

Lo mismo sucedió con las formas narrativas. De un lado, se observan las diferentes versiones en que se pueden encontrar en la conversación uno o dos personajes. La variedad de monólogos y diálogos determina las funciones de los personajes y su lugar en el universo de la novela. De otro lado, es interesante ver cómo el autor pone en un único escenario una multiplicidad de géneros. Por cuánto tiempo el modelo de enseñanza exigió identificar el género en el cual se ubicaba un texto. Se acostumbraba pensar que el género definía la estructura y la función del narrador. Sin embargo, en la novela de Benedetti y a la luz de las categorías de análisis de Genette es posible entender que en un mismo texto pueden cohabitar diversidad de géneros. Saber, además, que la intencionalidad del texto es quien jalona el género y el escenario discursivo. Se rompe así con las normas tradicionales de leer y de escribir. El género no es tan importante cuando la fuerza psicológica del personaje no se deja encasillar. De esta manera, se visualiza una nueva forma de motivar el devenir lector. Todas estas discusiones sobre la estructura interna de la obra se abordan en el segundo capítulo de la presente investigación, el cual lleva por título “Estudio narratológico de la novela *Primavera con una esquina rota*”.

A propósito del concepto devenir es preciso nombrar a Gilles Deleuze. Su texto *Crítica y clínica* (1993), promovió la configuración del título de este texto y la intención de la propuesta de

trabajo. Con Deleuze se concibe la comunión entre la experiencia estética - la ética – la ontología. Tomado en relación con la literatura, el concepto devenir define el modo en que las selecciones de textos y las decisiones que se derivan de ellos inciden en la configuración de un perfil ético. Los mapas mentales de un sujeto no son absolutos ni estáticos. Por el contrario, están en permanente movimiento hacia sí mismo y hacia afuera: en cada selección que hace el sujeto da paso a un despliegue y a la conformación de un nuevo pliegue. Deleuze piensa la subjetividad en gerundio. El ser deviene, deviniendo.

En la obra de Benedetti son evidentes esos trayectos que perfilan el devenir narrador, devenir personaje, devenir discurso. En efecto, el texto muestra cómo se crea un universo psicológico que resulta clave para comprender la experiencia del exilio: los personajes lo viven, lo sufren, lo superan. En tiempo de exilio, según la novela, no se habla simplemente de expulsión de la tierra. No. Se habla de múltiples exilios: se exilia la esposa, la hija, el padre, los amigos; se exilia el lenguaje; se exilian los lugares; se exilian los sentimientos, las relaciones; se exilian los textos, las canciones; se exilian algunos géneros literarios; se exilian las ideologías, las formas de pensar y de decir. La disputa ya no es contra la estructura de poder, sino contra el olvido, la pérdida de identidad. Es la guerra en la que los recuerdos son semiotizados para ganarle la batalla al tiempo. Y, en ese escenario juega un papel importante la propuesta de Deleuze.

Se entiende que la novela *Primavera con una esquina rota* es una metáfora del exilio y del desexilio. Reconstruye escenarios de dolor, nostalgia, amor, esperanza, angustia, censura, tortura. Contrapone, semánticamente, la primavera al invierno: La primera dibuja el momento de la claridad, la libertad, la tranquilidad. La segunda, alude a la experiencia de dictadura, representa los procedimientos y estilos usados por los “milicos” para torturar, y los momentos de exilio y desexilio. Trastoca el sentido de tortura existente en la época, ya no son las máquinas, los

submarinos, entre otros, los agentes del dolor, ahora son el desarraigo, la separación, la nostalgia, la tristeza, los motores de la tortura. Una tortura que no es física, sino psicológica. Semiotiza la angustia, la tortura y la esperanza.

Es interesante la asociación que se plantea en el texto: el devenir del sujeto motiva el devenir de la experiencia estética. Al final de la novela el personaje narrador Santiago queda en libertad, y es a partir de ello desde donde se generan posibilidades estéticas desde la escritura. Esa libertad del personaje se ve explícitamente trabajada en su manera de escribir. El personaje se siente libre y así escribe: sin reglas para las mayúsculas, sin puntuación, sin estructuras definidas. Cuando se acaba la censura, el exilio... se libera la palabra. Es la aparición de una nueva sintaxis, de un nuevo modo de leer, de un nuevo modo de ser.

Llama la atención la manera como relaciona la libertad (salida de la cárcel – fin del exilio) con la libertad para escribir, para pensar. El fin de la novela en cuestión y el texto de poemas *Biografía para encontrarme* (2012), particularmente, está libre de estructuras, de cadenas, de artificios academicistas que suelen castrar la libertad de expresión.

El análisis de las estructuras y estilos se deja de lado para dar paso al estudio de los asuntos y temas que configuran las prácticas discursivas. En este respecto son valiosos los aportes de Edmond Cros en dos conceptos específicos, Sujeto cultural e Ideograma. De la mano de esas categorías descubriremos las huellas que Benedetti dejó implícitas en esta novela. Acudir a la transformación del sujeto y a la identificación de las microsemióticas textuales. Este tópico es el punto central del tercer y último capítulo de la presente investigación, el cual lleva por título “Una mirada sociocrítica a la novela *Primavera con una esquina rota*”

Gracias a los planteamientos de Cros es posible identificar el mapa social, mental y discursivo de una época. Para ello solo es menester habitar el texto. Aquello que Cros llama trazado semiótico - intratextual; Deleuze, composición; Tinianov, construcción, se ve aparecer en el devenir del texto, el devenir lector. Dicho de otro modo, cuando la morfología de un texto sale a escena, gracias a los desplazamientos del lector, puede decirse que hay complicidad entre texto – autor – lector, según lo define Benedetti. Hay complicidad cuando hay identificación. Y, ambos despliegues son de naturaleza estética. Ahora bien, para entender el concepto de identificación estética fueron de mucha utilidad los planteamientos de Jauss.

En cada texto hay unas huellas que son susceptibles de ser encontradas, definidas, descifradas. A esas huellas Cros las llama ideosemas, ideologemas. El lenguaje que presenta el texto delimita el mapa social – ideológico – estético. Las huellas están inscritas en el lenguaje del texto. Según Cros, la sintaxis se describe en términos ideológicos y no lingüísticos, como pensaba Ferdinand de Saussure.

Se remite a las palabras de Benedetti con ocasión del recibimiento de uno de los premios que hace parte de la larga lista de reconocimientos: “Los poetas no nombraban demasiado la realidad, pero ahora sí la nombran. El notorio desarrollo de la poesía conversacional ha tenido una consecuencia sorprendente: los poetas se han acercado peligrosamente a su contorno, su palabra se ha contagiado de realidad, y esa relación ha establecido un inesperado puente entre autor y lector”¹.

En este orden de ideas, lo que se lee en este trabajo es el diálogo entre estética de la producción y estética de la recepción. En el primer caso está la experiencia del autor, en el

¹ Discurso completo en “Poesía, alma del mundo”, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/mariobenedetti/include/pbenedetidiscurso.html

segundo aparece la experiencia del lector. Para este segundo caso hay que contemplar el papel de un elemento que tiene pretensiones absolutistas: el canon literario. El cual se toma como estandarte de lo que debe ser leído, de lo que debe ser desechado. Usado como principio de autoridad por quienes modelan prácticas de lectura. ¿Qué sucede cuando se intenta jalonar el devenir de un sujeto a partir de lecturas que no son de su propia selección? ¿Cómo puede devenir un sujeto con algo que no aumenta su potencia de existir, de ser? El solo hecho de hablarse de canon genera conmoción a la hora de movilizar espacios de lectura. La estética de la recepción no obedece a una normatividad, ella está del lado del gusto estético.

La película *2012* de Roland Emmerich en uno de sus fragmentos de su texto dice: “¿Qué posibilidades tiene un autor desconocido de pasar a la historia de la humanidad? Llámelo suerte o como quiera. Este libro hace parte del legado de la humanidad, porque yo lo estoy leyendo”. En un contexto intratextual en donde la extinción humana es el mayor de los riesgos y en donde sólo unos pocos logran salvarse bien vale la pena preguntarse por el rol de ese libro. En las manos de un sobreviviente reposa un texto que nunca llegó a convertirse en un elemento del canon literario y, sin embargo, ha logrado sobrevivir. Autor desconocido, texto desconocido, pero ahora hace parte de una nueva civilización.

Ahora bien, cuando el lector sólo puede leer lo que está a su alcance de nada sirve el canon literario. De nada sirven los comentarios absolutistas de quienes dicen “¿usted está leyendo eso?, no pierda su tiempo lea algo mejor” o “no lea eso, eso es basura”. Es curioso ver cómo un sujeto se pasa la vida leyendo lo que otros dicen que es sano leer. Sus gustos, sus listas. Se contagian paranoias tratando de evadir o exigir textos. Es interesante reconocer el alcance de un posible lector: familia de lectores; biblioteca familiar o personal; biblioteca escolar con ediciones obsequiadas o con intereses más políticos que formativos; fotocopias, ediciones pirata, libros de

segunda mano o de promoción; librerías de divulgación académica; lenguaje del texto. Otro tanto sucede con las traducciones: elegidas por el renombre de la editorial o por la suficiencia del bolsillo.

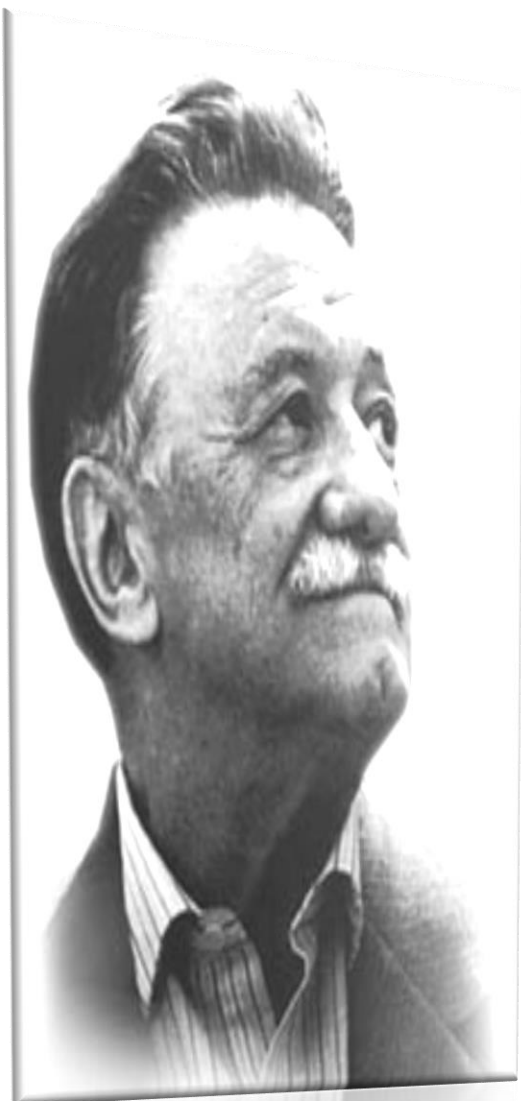
La noción de lector huésped nace de una asociación muy simple. Así como existen lugares que proporcionan sensaciones paradisíacas y que con su característica hospitalidad seducen, persuaden y enamoran a un visitante, también existen textos que, gracias a su construcción, persuaden, seducen y enamoran a una subjetividad. Sentirse a gusto en un lugar es un indicador que permite reconocer qué tanta identificación hay entre lugar y su visitante. Del mismo modo puede decirse de un lector y un texto. Vale decir que la expresión sentirse a gusto no tiene ninguna naturaleza académica, pero sí ética y estética. Según sea la hospitalidad el huésped toma la decisión de quedarse o cambiar de lugar, cambiar de texto.

Es el lugar, el texto quien atrae al huésped. Y, éste siempre lleva en su maleta los elementos de juicio para habitar el lugar, el texto. No existe un huésped en estado cero. En la maleta lleva sus modos de ser y de ver el mundo. Son esos elementos los que le van a permitir adaptarse al texto.

Para finalizar es importante decir que la relación nueva vida – nueva lectura nace de los desplazamientos que realiza el personaje – narrador Beatriz en la novela de Benedetti. Beatriz deviene desambiguando. La necesidad de tener los asuntos claros la lleva a definir una práctica social – lingüística e ideológica. En un mundo extratextual en donde las definiciones y las precisiones conceptuales poco o nada importan es conveniente escuchar y prestar atención al mundo intratextual que despliega Beatriz. El devenir del sujeto, el devenir lector adviene desde la práctica del desambiguar.

La primavera vendrá y lo hará de la mano de Beatriz.

MARIO BENEDETTI, UN ESCRITOR CON AUREOLA LEGENDARIA²



Se puede pensar con alegría en Mario, más que premios, reconocimientos oficiales, la gran alegría de un poeta es pertenecer a la educación sentimental de su pueblo, que alguien haya aprendido a vivir con sus versos, a relacionarse con los otros con sus versos, y un ejemplo claro es Mario. Yo lo destaco mucho, porque a veces su poesía sencilla invita a que la gente diga que está falta de complejidad y no es verdad, era una persona cultísima que había trabajado en la gran literatura de tradición occidental, tanto de la novela como de la poesía, pero que había descubierto que la calidad no tenía que ver necesariamente con la dificultad, y que vivíamos en una sociedad que le daba mucho prestigio a lo raro y, sin embargo, estaba apartando la literatura, sobre todo la poesía, de la vida de la gente, porque no se le puede pedir a la gente que se preocupe por la poesía si la poesía no se preocupa de la gente, y él ha servido para reivindicar la poesía, la poesía está en contacto con la piel de la gente.

Luis García Montero³

² Tomo prestada esta expresión de Luis Mateo Díez, 21 de septiembre de 1942, reconocido escritor español, miembro de la Real Academia Española, cuando se refirió al lugar de Mario Benedetti en el mundo de la literatura.

³ Luis García Montero, diciembre 4 de 1958, es un poeta, crítico literario español y ensayista.

“Paréntesis”

Acompañenme a entrar en el paréntesis
que alguien abrió cuando parió mi madre
y permanece aún en los otroras
y en los horas y en los puede ser
lo llaman vida si no tiene herrumbre
yo manejo el deseo con mis riendas
mientras trato de construir un cielo
en sus nubes los pájaros se esconden
no es posible viajar bajo sus alas
lo mejor es abrir el corazón
y llenar el paréntesis con sueños
los pájaros escapan como amores
y como amores vuelven a encontrarnos
son sencillos como las soledades
y repetidos como los insomnios
busco mis cómplices en la frontera
que media entre tu piel y mi pellejo
me oriento hacia el amor sin heroísmo
sin esperanzas pero con memoria
por ahora el paréntesis prosigue

abierto y taciturno como un túnel.

Mario Benedetti

Abriendo paréntesis

¿Por qué paréntesis? “Porque creo que la vida es un paréntesis entre dos nada. Yo soy ateo, no creo en Dios ni nada por el estilo. Hay gente que tiene sus creencias religiosas y tiende a sentir que después de la muerte está el Paraíso, o el Infierno, porque muchos han hecho mérito para ir al Infierno. Yo creo en un dios personal, que es la conciencia: a ella es a la que le debemos rendir cuentas cada día” (Martínez, 1996 - 2000).

Identidad en adverbios de lugar

Allá donde la palabra se deja habitar, *allí* donde cada página conquista su autonomía, *acá* donde el espíritu de las letras comulga con el espíritu humano, *aquí* donde la inspiración se vuelve trabajo cotidiano, *ahí* donde *lo propio* logra ganar un espacio en el mundo de la estética, en todos esos *lugares* se hace visible la figura de Mario Benedetti.

Más que un nombre social bien podríamos hablar de un seudónimo. Quizá por una razón coloquial, por conveniencia de las editoriales o por economía del lenguaje nos identificamos con esa forma común que aparece en las portadas de sus libros y en todas aquellas referencias de terceros, sea a través de la crítica, sea en avances publicitarios. Una identidad que fue

desplazando poco a poco a esa otra que heredó en su sangre italiana: Mario Orlando Hardy Hamlet Brenno Benedetti Farrugia. Un Paréntesis que se abre al mundo el 14 de septiembre de 1920, en Paso de los Toros, cerrándose en Montevideo, el 17 de mayo de 2009.

Distinguía a su abuelo y a su padre un ambiente de rigor académico. De ahí su temprano amor por la lectura y la escritura. Su padre buscó el modo de acercarle al arte de la disciplina, por ello lo inscribió en un colegio de cultura alemana que había en la ciudad, el Deutsche Schule. Rápidamente mostró competencia y fue promovido a segundo grado. Aprendió el idioma alemán, aprendió a traducir y a escribir sus primeros versos, años más tarde ese aprendizaje le serviría para ser el primer traductor de Kafka en Uruguay. Sus escritos de colegio generaban inquietud entre sus docentes, quienes no daban crédito a su capacidad creadora. Para certificar la autoría de tan elevadas composiciones su padre tuvo que asistir, en repetidas ocasiones, donde ellos, confirmando su producción literaria y sacándoles de la duda.

Descubrió que había nacido para ser escritor desde muy niño. A la edad de ocho o nueve años, con humor y decisión, escribió un diario en el que contaba su vida, repartiéndolo entre sus vecinos y compañeros por unas cuantas monedas y gracias al cual se adiestró en el uso de su máquina de escribir, aquella Olivetti que fue testigo de sus producciones y de su tiempo. *Aparece* también en esta época la novela *El trono y la vida* (1930), de la cual el autor habla en sus entrevistas, pero poco o nada se comenta en el mundo editorial: “No, no... cuidadosamente cuando llegué a una edad ya más consciente la destruí para que ningún enemigo la fuera a publicar” (Ginebra, 2009).

A ello se le suman las consideraciones que hace a propósito de su primer libro de poemas que dio a conocer a un reducido público, titulado *La víspera indeleble* (1945), de esa obra solía

decir que era “un libro de poemas horroroso, muy malo, de cuyo nombre y tema no quería ni acordarse” (Guerrero, 2013).

De su condición de autodidacta pasó a la autofinanciación de sus obras. Escribir y publicar fueron dos verbos que acompañaron su vida, constituyendo para él un ejercicio existencial. Su estilo, sus ideas y sus temas, al principio, no fueron bien recibidos por el público lector, probablemente porque sus detractores estaban del lado de la crítica, defensores del canon de su tiempo y, no en menor detalle, representantes del poder y dueños del emporio editorial. Sus textos eran calificados de *extraños* y *novedosos*: hablaban, por un lado, un lenguaje *vulgar* que no correspondía al mundo literario oficial de la Europa conocida, y, por otro, ficcionaban los asuntos cotidianos del habitante de una Montevideo desconocida. Esos asuntos resultaban de poca trascendencia para la crítica literaria. Los nuevos escritos, sus escritos, se alejaban de esa estructura narrativa proveniente de Europa, de sus esquemas y sus temáticas.

En ese contexto nace primeramente *Poemas de la oficina* (1956), luego *Montevideanos* (1959), en cuento, y la novela *La tregua* (1960), unos textos que irrumpieron con una nueva voz, introduciendo unas prácticas discursivas cercanas a sus coterráneos, y que, al decir de algunos lectores, “por fin se escribía algo que hablaba de nosotros”.

Benedetti describe ese estado de este modo,

una vocación tan firme en mí desde niño sabía que iba a ser escritor. Pero, a pesar de todo me costó muchísimo encontrar un editor, hoy hay muchos editores que quieren publicar mis cosas, pero yo recién conseguí un editor con el octavo libro. Mis siete primeros libros me los tuve que financiar yo con un crédito bastante generoso que daba el Banco República en Uruguay para los intelectuales y cobraba nada más que un tres por ciento de interés y se pagaba en cuotas muy suaves. Entonces yo sacaba ese crédito y publicaba un libro, cuando terminaba de pagar el crédito publicaba otro libro. Casi todos mis primeros libros fueron ignorados, por la crítica y por el lector. El primer libro mío que verdaderamente encontró lectores fue *Los Poemas de la oficina* (Guerrero, 2013).

Su interés por el oficio de la taquigrafía contribuyó en la consolidación de su perfil de escritor. La competencia para la toma de notas, la clasificación de los datos mezclado con sus maneras de pensar le abrieron paso en el mundo del periodismo. Dirigió, promovió y coordinó medios informativos de diversa índole, siempre permitiendo el *matrimonio entre su sociedad y la letra escrita*. Cuando habla de su Montevideo, de la clase media que tanto destaca no lo hace para reducir su estilo a una zona del mundo, por el contrario, lo hace para pregonar que el mundo *también* es Montevideo y es así como hace que esas realidades del hombre de a pie se configuren en el escenario mundial. La subjetividad que afloraba en sus textos empezaba a comulgar con esas subjetividades del montevideano.

Por esta razón, la historia de la literatura lo ubica en el marco de la Generación del 45 o Generación Crítica, un grupo de escritores nacidos en el seno de la cultura uruguaya. En sus escritos se reconoce, entre otros elementos de juicio, la clara intención de repensar el papel del intelectual, poner en escena de la discusión la realidad nacional, promoviendo el respeto y el amor por *lo propio*. La misión de los intelectuales, según Benedetti, es la transformación de la sociedad. Para lograrlo, era necesario que las letras pusieran en escena personajes con usos lingüísticos reconocidos, prácticas discursivas al uso, rescatar la voz del lector del olvido, sacarlo del silencio y del anonimato, de la censura establecida por el lenguaje estándar. Esa era, según él, la tarea esencial del escritor. Su sólida convicción vio surgir numerosas producciones y lo llevaría tiempo después al exilio.

En la óptica de Benedetti es clave el lugar que merece el escritor en la sociedad: se escribe para formar subjetividades, para transformar sociedades. Este pensamiento se declaraba abiertamente opositor a aquella denominación histórica de la década del sesenta: el Boom

latinoamericano. Un grupo de cuatro escritores que, según su opinión, había sido bautizado más por fines editoriales y comerciales que literarios. De ese Boom solía decir que “gracias a esos escritores la literatura latinoamericana se dio a conocer en el mundo”, sin embargo, cuestionaba el hecho de que sólo fueran nominados cuatro escritores “como si no hubiesen más”; cuestionaba, además, a aquellos escritores que tenían en su oficio un afán por conquistas personales, ganar concursos y obtener premios. Alertaba sobre la presencia del éxito en la vida de un escritor, a propósito de ello decía que “la fama es algo que puede pervertirlo”. Por eso aseguraba que “se escribe lo que sale de las pelotas y no para buscar el éxito” (Guerrero, 2013).

Este modo de pensar sobre los intelectuales le mereció el calificativo de “dinosaurio” por parte de un ministro de cultura uruguayo: “Cuando el Ministro de Cultura, en un reportaje, insulta a toda una generación – a mí fue al que más insultó, me trató de "dinosaurio" – pero si el Ministro de Cultura tiene esa falta de respeto por toda una generación que fue muy importante en la evolución de la cultura uruguaya – no digo que sea decisiva ni general - sino que fue importante como removedores de la cultura, y si el Ministro de Cultura está en esa actitud, eso ya es un síntoma de cuál es la actitud gubernamental de la cultura uruguaya” (La Onda digital de Uruguay , 2008).

Voces que configuraron su estilo

Mario Benedetti ideó su propio camino para leer, su proceso fue el de un autodidacta. En su lista de autores leídos figuraban, a su corta edad, Julio Verne y Salgari. *Más tarde*, expresaría que los textos y las voces que había conocido se configuraron en sus elementos inspiradores, definiendo su vocación de escritor. Admiraba de Hemingway su rigor para pensar sus diálogos;

de Antonio Machado, retomó siempre la sencillez, la claridad y la sensibilidad. En sus conversaciones con el poeta César Vallejo entendió una tarea: si no encuentras palabras en el diccionario hay que inventarlas. Baldomero Fernández Moreno, poeta argentino, le favoreció con una estrategia contundente: se puede ser auténticamente poeta y ser claro y sencillo. Esta última voz le daría la fórmula para crear su estilo: ser sencillo y claro (Guerrero, 2013).

Esa sencillez le traería nuevos inconvenientes ante los críticos. La poesía no puede ser sencilla, debe ser profunda y con grados de dificultad. Así lo decían los grandes maestros de la literatura, así lo dictaban los manuales de estilo. Tuvo que enfrentar ese sistema literario, su convicción lo llevó a salir adelante. La calidad de los textos no tiene que ver con la dificultad de los mismos. La sencillez no quita profundidad y de eso dan fe sus numerosas obras. Estableció con ello una línea de comunicación con el lector, pues le hablaba a su subjetividad en su propia lengua... Ese lector fue reconociendo las bondades de sus textos y se fue convirtiendo en la huella de la leyenda que vendría a constituir el autor:

Sí, y para mí es un misterio. Pienso que por un lado puede ser porque mis poemas son bastante sencillos, bastante claros, y eso es algo que se convirtió en una obsesión para mí: la sencillez. Hacia el fin de mi adolescencia, cuando yo sabía que iba a ser poeta, leía a los de más prestigio, y aunque los entendía y los disfrutaba, me parecían muy enigmáticos, con toda una retórica que me parece espantaba a los lectores. Me gustaban, pero me dije que yo así no iba a escribir nunca. Otra de las razones por las que creo que a la gente le gustan mis poemas es porque he escrito mucho sobre el amor. Pero así y todo, no me explico demasiado el éxito que han tenido (Martínez, 1996 - 2000).

A la sombra de un escritor se encuentran todas esas sombras que salieron a su encuentro y que designaban su propio plan de lectura. Sombras cultivadas por el lector. En la lectura se vislumbran y se escogen las influencias. Benedetti nos cuenta su canon como autor, su canon como lector. Nos da detalles de su proceso y de sus elecciones. A partir de ello se descubren los

intereses y elementos estructurales de su discurso. Se configura el estilo. Hace su descripción cuando dice que

hay toda una etapa en la que uno sufre alguna influencia. El escritor que diga que no tuvo ninguna influencia miente. Pero después hay otra etapa en la que uno va adquiriendo su propio lenguaje, su propia identidad y entonces ya las influencias son menores. Pero, bueno, yo creo que en prosa, por ejemplo, sobre todo en el cuento Quiroga fue un tipo que me influyó mucho, también Maupassant, también Chejov, por distintas razones, por ejemplo, Chejov yo creo que por la atmósfera que crea en un cuento, Maupassant por esa sabiduría que tenía para los finales y Quiroga por el rigor con que escribía sus cuentos, que el cuento es un género que especialmente reclama rigor, mucho más que la novela por cierto... ¿Novelistas? Bueno, hay un novelista que yo siempre digo que lástima que no lo leí antes porque me hubiera influido mucho y que es Italo Svevo, porque escribe una literatura muy afín con los temas que a mí me preocuparon siempre y escribe una prosa clara, sencilla y con humor. Siempre me ha preocupado bastante el humor como ingrediente, sobre todo en la novela. (...) El humor a veces me parece un fijador de ideas serias (Guerrero, 2013).

Las Perplejidades de su momento y la lectura de textos propios de la época del imperialismo británico le educaron en el arte de la ironía, un elemento que acompañó y consolidó su discurso. Como él mismo lo dirá “la ironía fue el único elemento positivo que nos dejó el colonialismo británico, la literatura inglesa es muy irónica, pero es irónica con delicadeza... En esa época los escritores ingleses que yo leía eran irónicos, suavemente irónicos, y eso influyó bastante” (TV_RTVE], 2013).

En su voz periodística y de ensayo crítico compartió ideas con Idea Vilariño, Sarandy Cabrera, Martínez Moreno, Emir Rodríguez Monegal, y Manuel Antonio Claps, como resultado de ello la *Revista Número* de Montevideo alcanzó grandes logros. Esta revista contribuiría en la configuración de lo que luego habría de llamarse Generación del 45. También trabajó en el Semanario *Marcha*, fundó y dirigió la revista *Marginalia*, se desempeñó como periodista en *El Diario* y *La Mañana*, hizo parte del Semanario *Brecha*, colaboró con *El País* de Madrid, con la

revista *Punto Final* de Santiago de Chile y con la revista *Crisis* de Buenos Aires. Trabajó en Casa de las Américas, Cuba, entre los años sesenta y ocho y setenta y uno, organizando, dirigiendo su centro de investigación literario. Desde allí pudo expresar su pensamiento reaccionario frente a determinaciones tomadas por el gobierno norteamericano. Pudo, además, exponer sus ideas ante prácticas políticas que acaecían en la América Latina de ese momento.

En este *contexto* de funciones le dio vida al seudónimo Damocles, un *Otro* que nunca más volvería a aparecer, sin razones abiertamente declaradas que justificaran su desaparición. Gracias a él se dio a la tarea de publicar en *Marcha* y después en *Peloduro* diversidad de crónicas, todas ellas en tono humorístico.

De otra parte, los sucesos que rodearon a Cuba a partir de 1959, las lecturas asociadas al *marxismo* junto a las conversaciones con Fidel Castro confirmaron sus ideas y le hicieron pensar que “si un país tan pequeño y tan cerca de ellos (USA) pudo enfrentarlos, porqué los otros pueblos no habrían de hacerlo. Cuba fue un ejemplo para los demás países. Era la primera vez que el comunismo hablaba en español” (TV_RTVE], 2013). Todo ello influyó para hablar ya no de lo que todos llamaban, de manera abstracta, “el pueblo” y de “obreros”, sino de la clase media. Personificó los intereses de esta clase, porque era su clase, su lengua, su fuente de inspiración, su causa.

Sus obras ahondan en los imaginarios psicológicos y sociales de las personas que hacen parte de esta clase. Personajes que ven sus destinos girar en torno a los ritmos del poder. Personajes condicionados por el Afuera y que buscan descifrar los soliloquios que intentan ahogar el Adentro. Esta filiación hizo caer sobre él el estigma de la censura y lo desarraigó de su tierra, sus amores, su lengua, su Montevideo. Un desarraigo que sólo pudo ser vencido por la memoria, por la pluma y el papel.

Respondiendo a una invitación visita a los Estados Unidos. Los días en ese país le hicieron sentir en carne propia los tentáculos del poder, la discriminación y el rechazo hacia todo aquello que no fuese *americano*. El trato inhumano hacia los negros y hacia los latinos le hizo pensar que “Estados Unidos no es sólo un país desarrollado, también es un país subdesarrollante” (TV_RTVE], 2013). Como consecuencia de esa visita nace el texto *El país de la cola de paja* (1960), una serie de ensayos que le permitirían interpretar la realidad de Uruguay de los años sesenta.

Sus ideas toman otra voz, en recitales y conciertos. El texto que lo posibilita es *Canciones del Más Acá* (1988), un compendio de sesenta textos. De allí nacen cuarenta voces, cuarenta reinenciones. Además de recibir influencias se convirtió en influyente. Sus letras hacen parte del repertorio musical de Soledad Bravo, Amparo Ochoa, Laura Canoura, Rosa León, Adriana Varela, Numa Moraes, Tania Libertad, Marilina Ross, Joan Manuel Serrat, Nacha Guevara, Los Olimareños, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Pablo Milanés, los Gambino, Eduardo Darnauchans. Cabe destacar el recital a dos voces, de canto interpretado por Daniel Viglietti y poesía representada por el autor.

Ecós de una leyenda

Muchos de mis poemas son producto de ser hombre de pueblo, y estar cerca del pueblo siempre ha sido una máxima para mí. Lo mejor que me pudo haber pasado en la vida es que lo que escribo le haya tocado el corazón a esa gente, a ese pueblo, a ese hombre de a pie. Mario Benedetti

Su inspiración legendaria le hizo merecedor de numerosos reconocimientos, los cuales traemos a cuento para especular sobre el impacto de sus obras en los lectores de distintas generaciones⁴. Su marcada repercusión en el mundo de la literatura le abrió un espacio en el mundo de las ideas académicas, culturales y políticas. Sus letras despertaron el interés de centros universitarios de distintas latitudes, desde los cuales se expidieron títulos honoríficos.

⁴ Para ello nos apoyamos en los archivos de la Fundación Mario Benedetti.

Así, el Consejo de Estado de Cuba le otorgó en 1982 la Orden Félix Varela y en 1989 la medalla Haydée Santamaría. En 1987, Amnistía Internacional confirió en Bruselas el Premio Llama de Oro a su novela *Primavera con una esquina rota*. En 1995 le fue otorgada en Chile la medalla Gabriela Mistral, así como en 2005 la medalla Pablo Neruda. En 1996 obtuvo en Uruguay el Premio Especial Bartolomé Hidalgo a su obra ensayística. En 1993 la Universidad de Buenos Aires lo designó Profesor Honorario. En 1996 en Uruguay le fue otorgado el título de Profesor Emérito en la Facultad de Humanidades y Ciencias. En 1997 fue nombrado Doctor Honoris Causa por las Universidades de Alicante, Valladolid y La Habana. En 2004 recibió igual distinción de la Universidad de la República en Montevideo.

En 1999 le fue otorgado en España el VIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. En 1999 en Uruguay el Ministerio de Educación y Cultura le otorgó (conjuntamente con el narrador Julio da Rosa) el Gran Premio Nacional a la Actividad Intelectual. En 1999 la Cámara de Representantes de Colombia le otorgó la Orden de la Democracia en el grado Gran Cruz. En el año 2005 le fue otorgado en Santander, España, el Premio Internacional Menéndez Pelayo. En 2007 recibió el Premio Alba en la categoría Letras y la Orden Francisco de Miranda Primera Clase por parte del Gobierno Bolivariano de Venezuela. En 2008 el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Córdoba, Argentina.

Difracciones

Su producción literaria es muy fecunda. Sus obras, además de traducidas a más de 25 lenguas ponen al descubierto un inventario de facetas, rostros y máscaras. Juega con la ficción, la

metaficción y la metametaficción. No inventa la realidad, inventa los modos de expresarla. Por ello aparece como un escritor versátil y multifacético. Sus obras hablan los diferentes géneros, a saber, poesía, siendo éste su género preferido, cuento, teatro, novela, ensayo y crítica literaria.

Su gran personaje es la ciudad de Montevideo. A partir de las descripciones que realiza de él es posible comprender su vida y obra en tres versiones: Montevideo antes del exilio; Montevideo en y desde el exilio y Montevideo en el desexilio. Al referirse a estos momentos suele usar adverbios de lugar: Allí, Allá, Acá, Aquí son expresiones que le permiten situarse en el mundo, situarse en la narración y situar tanto al personaje como al lector.

Es que ésa es mi limitación. Me siento muy inseguro si me salgo del montevideano de clase media. Ese es el territorio que yo conozco. Alguna vez dije, medio en broma medio en serio, que el Uruguay es la única oficina en el mundo que ha alcanzado la categoría de República. Y es así, y yo conozco bien a esta clase media. Muchas veces incluso me reprocharon que no trate a la clase obrera. Pero las veces que lo intenté, me sonaron falsos. Mis obreros nunca hablan como los obreros; entonces no insistí más, ¿para qué? Es una limitación y me atengo a esa limitación (Martínez, 1996 - 2000).

Montevideo antes del exilio

Mario Benedetti es un hijo adoptivo de Montevideo, un hijo agradecido. Exaltó en ella sus virtudes, cuestionó sus debilidades, vislumbró su destino, escenificó el espíritu del montevideano, contribuyó en la consolidación de su memoria histórica, vivió su invierno y esperó con ansiedad su primavera. Quien se acerca a sus obras, se adentra en el museo que él mismo pensó para ella: un universo real inmortalizado en un universo ficcional. Hizo de Montevideo una experiencia estética.

Su país gozaba de buen nombre económico en la zona, y esa estabilidad permitía que los ciudadanos vivieran tranquilamente, inspirando confianza y siendo solidarios. El deporte, expresamente, el fútbol logró que su país conquistara escenarios mundiales. De ahí nació la comunión de amores entre su patria y el fútbol. Pues, gracias a este último su tierra se dio a conocer al mundo, creando una atmósfera de respeto, importancia y personalidad. En ese contexto escribió textos como “Puntero izquierdo y Césped” (*Montevideanos*: 1959). Con satisfacción nos cuenta que, por esa época,

nos hizo mucho bien el fútbol. Fuimos campeones olímpicos de fútbol en los años veinte, en 1924 y en 1928, y en 1950 le ganamos a Brasil la final de la Copa del Mundo en Maracaná. Gracias al fútbol nos conocieron en el mundo. ¡Cuando ganamos las olimpiadas, en París, la gente no podía creer que un país tan chiquito, que casi no estaba en los mapas, saliera campeón! Cuando ganamos en 1924, me acuerdo que estábamos en Tacuarembó, y mi padre escuchaba una radio española con unos auriculares que no sé de dónde se sacó. En 1928, ya en Montevideo, seguíamos los resultados en la plaza Libertad, a través de unas pizarras. Uruguay jugaba la final, con Italia, y bajaban los cartelones: "Uruguay cede córner, Italia cobra *off side*" ¡Uruguay ganó 3-2! (La Onda digital de Uruguay, 2008).

Citamos las obras que hicieron parte de este momento, con el año de publicación y su género⁵: *La víspera indeleble* (1945), poesía. *Peripecia y novela* (1948), crítica literaria. *Esta mañana* (1949), cuentos. *Sólo mientras tanto* (1950), poesía. *Marcel Proust y otros ensayos* (1951), crítica literaria. *Quién de nosotros* (1953), novela. *Ustedes por ejemplo* (1953), cuento. *Poemas de la oficina* (1956), poesía. *El reportaje* (1958), cuentos. *Montevideanos* (1959), cuentos. *La tregua* (1960), novela. *El país de la cola de paja* (1960), ensayo. *Poemas de hoyporhoy* (1961), poesía. *Mejor es meneallo* (1961), periodismo. *Noción de patria* (1963), poesía. *Inventario uno* (1963), poesía. *Literatura uruguaya siglo XX* (1963), crítica literaria. *Gracias por el fuego* (1965), novela. *Próximo prójimo* (1965), poesía. *Contra los puentes*

⁵ Nos apoyamos en la línea del tiempo que propone la Fundación Mario Benedetti.

levadizos (1966), poesía. *Genio y figura de José Enrique Yodó* (1966), crítica literaria. *Datos para el viudo* (1967), cuento. *A ras de sueño* (1967), poesía. *Letras del continente mestizo* (1963), crítica literaria. *La muerte y otras sorpresas* (1968), cuento. *Quemar las naves* (1968), poesía. *Sobre artes y oficios* (1968), crítica literaria. *África 69*, (1969), periodismo. *Cuaderno cubano* (1969), periodismo. *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971), novela en verso. *Crítica cómplice* (1971), crítica literaria. *Los poetas comunicantes*, (1972), periodismo. *Letras de emergencia* (1973), poesía. *Terremoto y después* (1973), periodismo.

Este periodo lo caracteriza, como ya se ha dicho, el afán de poner en escena su contexto: las historias de su patria chica en las palabras de la gente de su patria chica. Los nombres y datos que causaban impacto en la formación de un nuevo lector. Sus letras generaron un sentimiento de amor por lo propio, trastocando los modelos de ciudad y sociedad creados para la Montevideo de este momento.

Montevideo desde el exilio

Me demostré a mí mismo tener buena capacidad de adaptación. Y descubrí que en todos los países hay hijos de puta y gente macanuda. Me vinculé con la buena gente, no con los hijos de puta, así que tuve muy buenos amigos, en España, en Cuba, en México, en Argentina. Sé que otros uruguayos no abrían la valija, por si se volvían pronto, pero yo colocaba la ropa en los placares, porque sabía que la cosa iba a ser larga. La gente me ayudó mucho (Cruz, 2006).

Exilio. Se lee como generalidad, se vive como pluralidad. El significante trae consigo un sinnúmero de salidas. Es la voluntad doblegada ante una orden incuestionable. Es la pérdida del contacto corporal. Es la despedida. Es la lejanía. Es el miedo que recorre pasillos, calles, la psicología de un país. Es una expresión del poder que adquiere tentáculos en otras esferas. Es la persecución. Es el cuestionamiento de lo que se lee, se dice, se escribe. Es hacer parte de un

listado, un índice de autores y libros prohibidos. Es tener la capacidad de adaptarse. Es sentirse adoptado. Es vivir en el extrañamiento:

Yo no me quería ir. "¡Te tienes que ir!", me decían, "¡te van a torturar!". Hicimos un acto por la libertad de Daniel Viglietti, y después me marché a Buenos Aires. En Buenos Aires estuve poco; era la época de López Rega. Y López Rega sacó una lista de personas que debían dejar el país, porque si no, las mataban. Entre esas personas estaba yo, el único extranjero. Me fui a Perú. Allí me dieron trabajo en un diario, con la condición de que no dijera ni media palabra de política: ni de Uruguay, ni de Perú, ni de Estados Unidos. Mis artículos versaban sobre literatura. Un día tocaron el timbre abajo. Era la policía, me querían deportar. Me dieron a elegir: Cuba, Ecuador o Uruguay. Mientras lo iba pensando, el tipo que me fue a avisar de la deportación se fue durmiendo, y yo aproveché para deshacerme de los papeles comprometidos. Cuando se despertó me rogó: "Por favor, no les diga a mis superiores que me quedé dormido" (Cruz, 2006).

Sus obras fueron objeto de censura, un rumor de cárcel y de tortura rodeaba su nombre. Salió de su país, dirigiéndose a otros muchos de dónde fue expulsado, censurado y perseguido. Sin embargo, su personaje iba con él. Nunca dejó de pensar en su Montevideo. Benedetti lo recuerda de esta manera,

en los primeros años de mi exilio pensaba: y bueno, cuando se me borren los recuerdos, que me quede ya sin recuerdos, que haya usado todos los recuerdos – mis novelas no son autobiográficas pero sí se basan en contextos de tipo psicológico - ¿qué va a pasar? Voy a tener que ponerme a inventar otras cosas y no estoy seguro cómo va a salir. Pero resulta que la dictadura desparramó montevidianos por todo el mundo. Y yo viajé mucho, en eso del exilio, por invitaciones tuve que viajar mucho y en todos lados me encontraba con los montevidianos exiliados y, entonces, siguieron siendo mis personajes, los montevidianos de clase media, siguieron siendo mis personajes, ubicados en otros países. Hay cuentos míos, por ejemplo que pasan en Barcelona, que es un exiliado argentino y una chica, una hija de otro exiliado uruguayo que viven en Alemania, y cosas así... De modo que la dictadura tiene esa especie de "intimidad trágica" para mí, que no me dejó sin mis personajes (La Onda digital de Uruguay , 2008).

Los textos que reconstruyen esas realidades fueron tituladas del modo que sigue. *Poemas de otros* (1974), poesía. *Daniel Viglietti* (1974), ensayo. *Con y sin nostalgia* (1977), cuentos. *La*

casa y el ladrillo (1977), poesía. *Cotidianas* (1979), poesía. *El recurso del supremo patriarca* (1979), crítica literaria. *Viento del exilio* (1981), poesía. *Primavera con una esquina rota* (1982), novela. *Cuentos antología* (1982), cuentos. *Geografías* (1984), cuentos. *Antología poética* (1984), poesía.

El significativo Exilio genera transformaciones en la sicología de los sujetos, ellas se construyen estéticamente en sus letras. Las prácticas discursivas se ven enfrentadas a las prácticas discursivas de los diferentes lugares que le sirven de *albergue* temporal. Sentimientos de nostalgia, espíritus en procesos de adaptación, adoptando costumbres, significantes, significados, modos de ser y de vivir:

Bueno, y después del golpe militar viene el exilio que empieza en el 73. Llevo 6 años exiliado y en esos seis años he publicado 8 libros en donde ha estado muy presente yo diría no sólo la política sino todas estas etapas tan dramáticas que ha vivido mi país y que ha afectado tanto a la comunidad de Uruguay. Nosotros éramos un país que estábamos tan acostumbrados a recibir exiliados y a ser solidarios con los exiliados de los países vecinos y ahora, de pronto, nos hemos convertido nosotros en los exiliados y tener que apelar a la solidaridad de otros pueblos latinoamericanos que, por supuesto, han dado una respuesta muy humana y buena en todos los sentidos. Pero por ejemplo, hay libros como *Con y sin nostalgia*, mi último libro de cuentos en donde la política está presente, pero yo diría como un telón de fondo ¿no? Ese libro para mí es una forma de decir que la política penetró en las relaciones humanas hasta capas muy profundas en el Uruguay. Hay cuentos que pasan en la época de las luchas últimas, hay cuentos que pasan en el exilio, pero digo, la política está como un telón de fondo porque a veces lo que pasa es que el cuento no tiene aparentemente que ver con la política, sin embargo, sí tiene que ver... La política modificó las relaciones entre padres e hijos, las relaciones entre generaciones, entre obreros y estudiantes, entre las distintas clases sociales, las relaciones internas entre las clases medias, las relaciones entre la pareja humana y hasta las relaciones eróticas... La política se metió en todas partes y un poco ese libro de cuentos trata de decir eso. También en mis cuentos se nota la relación subjetiva de un escritor en el exilio. De modo que todo eso ha invadido las obras de otros escritores uruguayos, no soy un caso excepcional (Ginebra, 2009)

Vivir en el exilio implicaba hacerle frente a la censura, escapar a la picana, alejarse de su familia y de su tierra. El problema no es literario, es de carácter político. Es la voz de un ser humano que reclama libertad, una vida mejor para él y para su prójimo. Muchas voces fueron silenciadas, desaparecidas, torturadas. La palabra exilio encontró familia en la palabra asilo. Pies, voces, ideas, libros deambulando por el mundo de las letras y por fronteras amigas. Benedetti, testigo de estos fenómenos. Aprendió a sobrevivir en medio de cuestionamientos, requisas e interrogatorios de oficio militar y civil. Su voz se hizo presente en libros, conferencias, entrevistas, artículos y conversaciones privadas. Nada era como antes, pero la cicatriz de su tiempo le permitió aferrarse a su primavera:

Por suerte, el exilio al que debió someterse a mediados de la década del 70, no laceró ese afán productivo. Doce libros, uno por cada año lejos de Uruguay lo prueban. De esa época data Poesía trunca, antología que reúne la obra de los escritores que no corrieron su suerte, la de sobrevivir al genocidio cometido por las dictaduras latinoamericanas de turno. Hace poco Roberto Fernández Retamar, presidente de la Casa de las Américas, reflexionaba sobre cuánto Benedetti arriesgó su vida y cómo sus amigos y familiares recibieron aliviados la noticia de que Cuba lo ponía a buen recaudo. "Me dicen que está con ustedes, cosa que deseo de todo corazón ", le escribió Julio Cortázar a Retamar el 6 de octubre de 1975". Mario es uno de los hombres más valiosos de nuestro continente y por tanto siempre en peligro" (Resik , 2010)⁶.

Momento difícil en la vida del autor. Pero fundamental en la consolidación de su pensamiento. Época de prueba para el *espíritu*. Voces que se despiden, se encuentran, se solidarizan. Experiencias que constituyeron la fuente de muchas historias. Caldo de cultivo de nuevas creaciones. Anhelos de patria. Erotismo en la piel de la poesía. Es la estética de la soledad, la usencia y la esperanza.

⁶ El dato que ofrece esta entrevista no coincide, en cuanto al número de obras, con el que presenta la de Freddy Ginebra. En esta último, Benedetti habla de ocho y quien presenta la primera entrevista habla de doce libros. Lo mismo para los años que refieren a ese periodo. Se citan los dos textos por la pertinencia de los datos y no tanto para destacar esa no correspondencia.

Montevideo desde el desexilio

Su capacidad para adaptarse y su célebre memoria le ayudaron a soportar y a sobrellevar el exilio. España, Cuba, México, Perú, Argentina fueron testigos de su transformación y de su amor de patria. Muchas personas participaron en su *duelo* y contribuyeron en la consolidación de su ideología y estilo, entre ellos destacan Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Juan Rulfo.

Una vez libre y siguiendo el texto de César Vallejo, “Cuando uno no encuentra palabras en el diccionario hay que inventarlas”, creó la palabra “Desexilio”. Con ella quería describir el escenario psicológico y social que acompañaba la noticia del regreso a su patria. Uruguay vivía un gobierno de transición, Benedetti un proceso de desadaptación y de adaptación. Sentimientos encontrados rodearon su ilusión del regreso, el fin del exilio: ser adoptado por la patria que lo vio nacer. Pues, algo había pasado en ese personaje compañero de camino, “a la gente la encontré distinta, más desconfiada. Como la dictadura había metido espías de un lado y de otro las relaciones internas de los habitantes de Montevideo se habían deteriorado un poco. Yo era otro, además; la experiencia del exilio me había convertido en otra persona, con todo lo que de bueno y de malo me había dado la vida fuera de mi país. Yo era otra persona” (La Onda digital de Uruguay , 2008).

En el poema “Mis calles” (Benedetti, 2012), se retoman esas experiencias de vida que fueron apareciendo con las noticias de su patria. Los cambios inesperados en la política de

Uruguay causaron un nuevo enfoque en su producción literaria y en su modo de ver el mundo.

Hacemos memoria de ese poema,

“Mis calles”

Si voy por avenidas de Madrid
 Por glorietas de Roma o de Ginebra
 Por las vías higiénicas de Helsinki
 Solo o acompañado
 Por cúmulos de gente
 Pienso en las calles mías
 Océano por medio
 Con árboles estáticos
 O tan sobresaltados
 Que si miran al cielo
 Les llueven como lágrimas

Mi ciudad me hace sitio
 Me acoge en los zaguanes
 Y nos reconocemos
 Este aroma proviene
 De las moradas quietas
 De las veredas lisas
 Y de los adoquines
 Yo transito mis calles
 Con el pulso jocundo
 Y el fiel de la memoria
 Que es todo remembranza
 Por fin después de tanto
 Desfilan por el mundo
 Mis pies se reconcilian
 Con su Montevideo.

En Biografía para encontrarme, Benedetti

Benedetti decía que “el que alguna vez ha sido exiliado, nunca deja de serlo”. Exilio, fuera de su patria, nostalgia de su tierra. Desexilio, fuera de los países donde estuvo exiliado, nostalgia de esas tierras. Desexilio: En el exilio extrañaba a su país, a su Montevideo, en el desexilio empezó a extrañar a aquellos lugares que vivieron con él el exilio.

En su voz,

La pasé muy mal, me amenazaron de muerte, me separaron de mi ciudad, de mi mujer, y sólo por algún azar me fui salvando, pero no por hacer concesiones. Yo hubiera preferido no tener que recurrir al exilio, y sin embargo, en cierta forma el exilio me ayudó. Por un lado, empezaron a interesarse por mis libros, me hizo ser más conocido y eso hasta me permitió un alivio económico. Además, he aprendido mucho de la gente que fui conociendo en los diferentes países donde tuve que vivir. No de los gobiernos, porque de ellos no se aprende nunca nada, pero de la gente sí. Es como un fenómeno de ósmosis: uno le da a ese pueblo que lo recibe lo mejor que tiene y ese pueblo le devuelve cosas a uno. Esa proximidad, ese intercambio enriquecedor y evidente, me ha cambiado para bien, me ha hecho madurar, me ha quitado cierta tentación de hacer juicios demasiado apresurados sin que las cosas se asienten (Martínez, 1996 - 2000).

En este periodo hay abundancia de textos, fueron ellos quienes le ayudaron a madurar su memoria: *Cuentos completos* (1986), cuentos. *Preguntas al azar* (1986), poesía. *Yesterday y mañana* (1987), poesía. *Subdesarrollo y letras de osadía* (1987), ensayo. *Recuerdos olvidados* (1988), cuento. *Canciones del más acá* (1988), canciones. *Despistes y franquezas* (1989), cuentos. *La cultura, ese blanco móvil* (1989), ensayo. *Las soledades de Babel* (1991), poesía. *La realidad y la palabra* (1991), ensayo. *La borra del café* (1992), novela. *El césped y otros relatos* (1993), cuentos. *Perplejidades de fin de siglo* (1993), periodismo. *Inventario dos* (1994), poesía. *Poetas de cercanía* (1994), crítica literaria. *El olvido está lleno de memoria* (1995), poesía. *El amor, las mujeres y la vida*, (1995), poesía. *Andamios* (1996), novela. *Corazón coraza* (1997), poesía. *La vida ese paréntesis* (1998), poesía. *La sirena viuda* (1999), cuentos. *Buzón de tiempo* (1999), cuentos. *Acordes cotidianos* (2000), poesía. *El mundo que respiro* (2000), poesía. *Insomnios y duermevelas* (2002), poesía. *Inventario tres* (2002), poesía. *El porvenir de mi pasado* (2003), cuentos. *Existir todavía* (2003), poesía. *50 sonetos* (2004), poesía. *Defensa propia* (2004), poesía. *Adioses y bienvenidas* (2005), poesía. *Canciones del que no canta* (2006), poesía. *Nuevo rincón de Haikus* (2006), poesía. *Historias de París* (2007), cuentos. *Vivir adrede* (2007),

poesía breve. *Testigo de uno mismo* (2008), poesía. *A imagen y semejanza* (2010), cuentos. *Biografía para encontrarme* (2010), poesía. *Itinerario: Antología poética* (2012), poesía.

Se ha hecho referencia a tres lugares o estados del autor. Aunque siempre se vea el mismo nombre y, quizá, la misma firma en las portadas de sus libros, es clara la metamorfosis que debió enfrentar Mario Benedetti. Su desbordante inclinación literaria, la situación política de su país, el amor por su patria no le dejó otra opción. Por ello se habla de tres momentos en la vida de un personaje histórico. Tres maneras distintas de habitar el mismo significante. Tres psicologías, tres identidades. Tres experiencias del lenguaje, tres encuentros y desencuentros con prácticas discursivas. Tres voces en busca de personajes que pudieran hablarle a sus tiempos. Tres formas distintas de vivir la tríada: poeta, mano, papel. Tres búsquedas incesantes. Tres herencias literarias.

Desexilio en *Andamios*⁷

Hasta ahora mis novelas habían nacido sin introito, pero ocurre que no estoy muy seguro de que este libro sea una novela propiamente dicha (o propiamente escrita). Más bien lo veo como un sistema o colección de andamios. El Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española, Madrid, 1992), incluye entre otras la siguiente definición de andamio: “Armazón de tablonos o vigas puestos horizontalmente y sostenidos en pies derechos o puentes, o de otra manera, que sirve para colocarse encima de ella y trabajar en la construcción o

⁷ *Andamios*. Novela publicada en 1996. Me pareció interesante traerlo a cuento en su literalidad para efectos de sugerir su lectura. Es la voz del autor, no se toma en comillas para dejarlo hablar libremente. Se toma como referencia el introito de la edición de la Editorial Sudamericana, hallada en la red. Como elemento intertextual es de gran valor para recorrer el momento del autor en tiempo de desexilio. Las difracciones y anécdotas vividas constituyen el marco de la narración.

reparación de edificios, pintar paredes o techos, subir o bajar estatuas u otras cosas, etc. U. t. en sent. Fig.” (Me gustó sobre todo eso de las estatuas).

Como podrá comprobar el lector, si se anima a emprender su lectura, este libro trata de los sucesivos encuentros y desencuentros de un desexiliado que, tras doce años de obligada ausencia, retorna a su Montevideo de origen con un fardo de nostalgias, prejuicios, esperanzas y soledades. A pesar de ser yo mismo un desexiliado, advierto que no se trata de una autobiografía sino de un puzzle de ficción, compaginado merced a la mutación de realidades varias, casi todas ajenas o inventadas, y alguna que otra propia. Por otra parte, de ningún modo pretende ser una interpretación psicológica, sociológica ni mucho menos antropológica, de una repatriación más o menos colectiva, sino algo más lúdico y flexible: la restauración imaginaria de un regreso individual. El desexiliado de marras no se enfrenta a un conglomerado social ni a un país oficial u oficioso, sino a su país personal, ese que llevaba dentro de sí y lo aguardaba fuera de sí. De ahí el inevitable cotejo del país propio de antes con el país propio de ahora, del presente que fue con el presente que vendrá, visto y entrevisto desde el presente que es. El desexiliado, aunque a veces recurra a menciones tangenciales, no se detiene en variaciones políticas o meteorológicas, cotizaciones de Bolsa o resultados futbolísticos, inflaciones o deflaciones, ni siquiera en esperanzas o frustraciones de un electorado fluctuante y todavía inseguro; más bien busca sus privados puntos y pautas de referencia y aquí y allá va comprobando la validez o invalidez de sus añoranzas, como una forma rudimentaria de verificar hasta dónde y desde cuándo su país personal ha cambiado y comprobar que tampoco él es el mismo de doce años atrás. Como bien ha intuido Haro Tecglen, “el estado actual de la democracia es la imperfección. A veces - muy pocas - alcanza la gracia; cuando los ciudadanos adictos la aceptan como imperfecta y asumen que es

un régimen en construcción continua cuyo edificio jamás estará terminado: un sistema sin final posible”. Conforme. Todo “régimen en construcción continua” precisa de andamios, y más aún si “jamás estará terminado”.

En ese contexto, cada capítulo de este libro puede o quiere ser un andamio, o sea un elemento restaurador, a veces distante de los otros andamios. Algunos de éstos se sostienen (Academia dixit) “en pies derechos [¿por qué no izquierdos?] y puentes” del pasado, mientras que otros inauguran nuevas apoyaturas. Todo ello anotado con la irregularidad y el picoteo de temas y criaturas que convoca la explicable curiosidad o la tímida emoción del regresado.

No piense el lector que aquí le endilgo de contrabando una reseña (auto) crítica, ni mucho menos una parrafada de autopromoción. Todo lo contrario. Se trata simplemente de avisarle, francamente y desde el vamos, que aquí no va a encontrar una novela *comm'il faut* sino, a lo sumo, una novela en 75 andamios. (Como por desgracia suele ocurrir en los soportes de madera y hierro, desde estos otros, más o menos metafóricos, puede suceder que algún personaje se precipite en un vacío espiritual.) Ahora bien, si los andamios, reales o metafóricos, no le interesan, le aconsejo al lector que cierre el libro y salga en busca de una novela de veras, vale decir de tomo y lomo.

Monólogos de su mismidad

Que un viejo como yo pueda comunicarse con los jóvenes me parece lindo. La musicalización de algunos poemas pudo haber influido porque de esa manera llegan siempre a más gente. Y a veces quienes entraron a mi obra por la zona de la canción terminan invadiendo la de la poesía. Sucede también como hace poco, en la Casa de las Américas: leí unos cuantos poemas inéditos que el público no conocía y, sin embargo, fueron recibidos con calor. Lo hice a propósito. Quería probarlos, ver cómo caían, y cayeron bien a un auditorio en extremo joven.

Explicarme totalmente ese fenómeno es imposible porque a veces supera las causas evidentes (Resik , 2010).

Escuchar a Benedetti. Sí, escucharlo, ser testigos de su voz, de su forma de comprender el mundo, de su sensibilidad, pero ya no en su presencia física desde los escenarios, salones de clase, teatros, entrevistas, concursos y charlas coloquiales. No, la idea es escucharlo con ojos y oídos, hallarlo habitando una hoja de papel o un espacio en la virtualidad que nos ofrece la red. Descubrirlo en un *meme*, palabra, pensamiento o frase de circulación masiva. Evocar su presencia desde un pocillo, un separador de libro, una camiseta, un llavero, una maleta. Acudir a su imaginario mental a través de un recital, una obra de teatro, una canción.

Una de las bondades de nuestro tiempo es hacer posible que la materialidad se perpetúe y adquiera tintes de eternidad. En ello contribuye en mayor medida la ficción y la esfera virtual. La leyenda llamada Benedetti sigue ahí, en medio de nosotros, gracias a la diversidad de dispositivos y formatos que a bien ha tenido difundir el mundo comercial y literario. Liderando, de este modo, una nueva batalla contra el olvido, un olvido que, como asunto, se declaró interlocutor en muchas de las páginas de nuestro autor. Hay que enfrentar al olvido, sólo la memoria puede vencerlo y, nuestra época, ha creado variedad de memorias para no permitir que el olvido logre su fin.

Una biblioteca puede llegar a convertirse en el exilio de un escritor. Cuando no en su asilo o en su cementerio. Registrado en una clasificación, huésped no voluntario en una estantería, compañero de otros muchos huéspedes, prisionero de las nuevas cárceles del siglo: los códigos de barra, protagonistas de temporales homenajes y planes de lectura, objetos de visitas importunas, oportunas e inoportunas. Exiliado de su sociedad, de su legado, de su voz, de la memoria de los lectores así reposan muchas palabras, muchos personajes, escenificaciones que constituyeron la vida de un escritor.

La leyenda logra su impacto cuando recorre las calles con la gente, cuando ha modelado y transformado imaginarios colectivos, cuando ha dejado huella en el lector. Escuchar a Benedetti, dejarlo hablar: de su tiempo, su ciudad, sus angustias, sus amores, sus alegrías, sus miedos, sus influencias, sus estilos, sus voces, es el certificado de permanencia con nosotros, es la condición de que sus líneas continúan reinventándose de lector en lector.

Su memoria recobra vida en la vida de las sociedades. Para darle cuerpo a esa memoria traemos a escena uno de sus poemas que habita la obra *Biografía para encontrarme* (2010). Asistamos a esos instantes de fuga en los que el autor intentaba encontrarse trazando una línea que habría de servirnos para encontrarnos a nosotros mismos y hacernos una idea de él. El poema se titula “Resumen” (Benedetti, 2012). Escuchémosle,

Resumiendo
 digamos que oscilamos
 entre dicha y desdicha
 casi como decir
 entre el cielo y la tierra
 aunque el cielo de ahora y el de siempre
 se ausente sin aviso

las ideas se van volviendo sólidas
 sensaciones primarias
 palabras todavía en borrador
 corazones que laten como máquinas
 ¿serán nuestros o de otros?
 este llanto de invierno no es lo mismo
 que el sudor de verano

el dolor es un precio / no sabemos
 el costo inalcanzable de la sabiduría

pensamos y pensamos duramente
 y una pasión extraña nos invade
 cada vez más tenaz
 pero más triste

resumiendo

no somos los que somos
 ni menos los que fuimos
 tenemos un desorden en el alma
 pero vale la pena sostenerla
 con las manos / los ojos / la memoria

tratemos por lo menos de engañarnos
 como si el buen humor
 fuera la vida

En *Biografía para encontrarme*, Benedetti

Cerrando paréntesis

"Cuando me entierren / por favor no se olviden / de mi bolígrafo"

Mario Benedetti, Rincón de Haikus.

Resulta curioso que un autor como Benedetti, que no hace parte de esos *cánones establecidos en la historia de la literatura universal*, haya logrado conquistar el espíritu de una época, configurando estilos de vida y pronosticando un nuevo modelo de lector. Quizá pueda decirse que inauguró una nueva forma de ver el canon literario o que creó una línea distinta de habitarlo a través de sus obras.

La primavera llegó. El lector cómplice⁸⁸ emergió de ese invierno que parecía interminable. Aunque el mercado editorial constituye un impedimento para la adquisición de sus obras, pocas bibliotecas y la red sirven de consuelo en algunos casos. En ciertas ocasiones, una visión sesgada del canon, una determinada línea de producción comercial y un desconocimiento de las diferentes comunidades de aprendizaje pueden llevar a un autor y a sus textos ya no al exilio, sino, a algo más nocivo para los lectores, el olvido, su desconocimiento.

⁸⁸ Para la comprensión de esta idea remito al texto *Crítica cómplice* de Mario Benedetti.

A Benedetti hay que buscarlo en sus libros, pues en ellos quiso quedarse. En ellos construyó una morada para él y sus posibles lectores. La complicidad de la que él habla se logra cuando se vive la experiencia dialógica entre texto, autor y lector. Imposible decir que se ha leído un libro sin *navegar en ese mar donde naufragó el autor*, un mar que vio nacer la obra que el mismo lector tiene en sus manos y que, en esencia, le configuró una identidad al autor.

En su poema titulado “Libros”, en el texto *Biografía para encontrarme*, Benedetti se declara habitante de los textos de determinados autores, expresa su deseo de diálogo sempiterno con el lector y mantiene abierto el horizonte de expectativa de sus obras. En él leemos,

Quiero quedarme en medio de los libros
vibrar con Roque Dalton con Vallejo y Quiroga
ser una de sus páginas
la más inolvidable
y desde allí juzgar al pobre mundo

no pretendo que nadie me encuaderne
quiero pensar en rústica
con las pupilas verdes de la memoria franca
en el breviario de la noche en vilo

mi abecedario de los sentimientos
sabe posarse en mis queridos nombres
me siento cómodo entre tantas hojas
con adverbios que son revelaciones
sílabas que me piden un socorro
adjetivos que parecen juguetes

quiero quedarme en medio de los libros
en ellos he aprendido a dar mis pasos
a convivir con mañas soplidos vitales
a comprender lo que crearon otros
ya ser por fin
este poco que soy.

Legados

¿Por qué es importante abrir un espacio en la historia de la literatura y de la humanidad a Mario Benedetti? Su obra puso en escena el quehacer de un literato y descubrió para la historia un nuevo escenario. Sus letras llevan impresas las huellas de un presente-pasado. Quien se acerca a sus libros encuentra no sólo una experiencia estética definida, sino también una forma de comprender la historia, su historia, la historia de una América desconocida.

Por ello su diálogo incesante fue con la tradición literaria y con la tradición social establecida. Así es claro como

Benedetti fue el primero en resquebrajar seriamente los muros del canon literario al hacer ingresar a él, firme y de su mano, a un personaje que, por su prosaica vida silenciosa y gris, había permanecido marginado hasta ese momento. Este personaje pertenecía a la clase media, clase formada por individuos de distintas procedencias amalgamados en las ciudades nuestras pero forjados en culturas y tradiciones desarraigadas, las de padres y abuelos. Recién al promediar el siglo, esta clase ubicada entre los extremos propios de la región, la pobreza y la riqueza, va adquiriendo uniformidad con las generaciones nacidas en Hispanoamérica, aunque no así poder político ni económico, y sin despertar el interés de los escritores debido a su insignificancia existencial. Estos, durante esta primera mitad del XX, continuaban una tradición literaria cansada y estéril que, más que captar la crisis social y política que se gestaba lenta en las entrañas del contexto, retardaba su reconocimiento (Da Cunha-Giabbai, 2000).

De otra parte, el pensamiento de Benedetti, trae implícito, en el significante montevideano un proceso de encuentro y, por decirlo de algún modo, una amalgama cultural que recorre las venas de su país por aquellos tiempos. Su sangre, así como la de muchos de sus contemporáneas es extranjera. Europeos en tierra americana, específicamente uruguaya. Europeos que fueron viendo cómo sus costumbres interactuaban con la de los habitantes locales hasta el punto de vivir en una tierra ajena, pero llena de experiencias propias. Ese diálogo cultural dio como fruto la reconstrucción de las subjetividades, los imaginarios mentales, los nuevos procesos de sociedad,

una nueva forma de entender el mundo. La herencia y el acento son europeos, las vivencias son uruguayas.

Acercarse a la obra de Benedetti es entrar en ese fenómeno cultural emergente, por ello se le atribuye “la categoría de un descubridor que percibió que los hijos de esos europeos ya no se sentían inmigrantes, sino «montevideanos» e hispanoamericanos porque pensaban, vivían y sufrían, en criollo y al margen, la diaria crisis de su comarca y el mundo. Al ser descubiertos, entran a la literatura con un bagaje social, político e ideológico particular pero representativo de lo universal, favoreciendo la comprensión, difusión y éxito del autor (Da Cunha-Giabbai, 2000).

Su mayor legado es la búsqueda de un cómplice, de un lector:

El porvenir de ese presente pasado de Benedetti también está asegurado por los lectores, personajes ellos mismos, que han completado un triángulo de amorosa identidad. A diferencia de los personajes y lectores de otros escritores, que a veces existen sólo en un microcosmos, real o literario, los de Benedetti surgieron de otra suerte de «boom», de una explosión silenciosa en la ficción paralela a la realidad y que mantuvo sus creaciones literarias estrechamente unidas a la sociedad de la que son productos. El cambio que han ido experimentando los personajes es el mismo del autor y de los lectores, explicándose así la relación tan especial y única que une a Benedetti con los lectores-sus-prójimos pues se apoya en amor por quien le ha sido fiel en la defensa literaria de una mediocridad mal entendida. Esta lealtad siempre en aumento ha logrado acercar, en complicidad e identificación, las naciones de Hispanoamérica a España y al mundo, al mostrarles que no es sólo cuna de lo exótico sino también de la simplicidad, la rutina y la soledad de seres urbanos descendientes de estructuras sociales y políticas similares (Da Cunha-Giabbai, 2000).

Finalmente, la complicidad que pregonaba en su teoría la convierte en vivencia en la memoria de sus lectores. Benedetti logra una comunión interesante con el lector. Construye una tríada: convierte en un elemento estético su experiencia de vida, las experiencias de su contexto

social y la experiencia del lector. Todo ello enmarcado dentro del ámbito de poner en renglones, versos y guiones la experiencia humana de ese ser que se pierde y se encuentra en el *hoyporhoy*.

Bibliografía sobre el autor⁹

Libros, revistas y artículos

Los textos que surgieron y surgen a partir de la obra de Mario Benedetti tienen una multiplicidad de enfoques. En efecto, algunos se centran en su narrativa, las formas polifacéticas en las que el escritor deviene discurso. La constante referencia a la relación entre realidad y ficción constituye el punto de interés para otros. Hay quienes insisten en rastrear los imaginarios ideológicos presentes en las obras. Se retoman elementos que evocan la sicología de sus personajes. Parte de la crítica literaria estudia su estilo, su propuesta dentro del contexto de la literatura. No puede dejarse de lado el énfasis que tienen algunos textos sobre las experiencias ficcionales del exilio. De igual modo, las vivencias del escritor durante este periodo de su historia personal. La intención de descubrir y describir su capacidad de creación literaria, su versatilidad y su manera de pensar al autor, el lector y el texto en cada uno de sus escritos.

La invitación es, entonces, acercarse a las referencias que a continuación se citan. Cada lector hallará nuevas rutas de aproximación a la obra de Benedetti y hará su propio juicio.

Alfaro, Hugo: Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro), Montevideo, Trilce, 1986.

⁹ De nuevo retomamos los datos que nos proporciona la Fundación Mario Benedetti: <http://www.fundacionmariobenedetti.org/inicio/>

Da Cunha Giabbai, Gloria: El exilio, realidad y ficción, Montevideo, Arca, 1992.

_____ La utopía del hispanoamericano, Montevideo, Arca, 1992.

Paredes, Luis: Mario Benedetti / Literatura e ideología, Montevideo, Arca, 1988.

Ravazzani, Ana María: La crisis en el Uruguay vista por Benedetti, Long Beach, California State University, 1972.

Zeitz, Eileen: La crítica, el exilio y más allá, en las novelas de Mario Benedetti, Montevideo, Amesur, 1986.

Faccini, Carmen, "Mario Benedetti: un discurso contrahegemónico en el exilio", Maryland, Hispamérica, 2001

Benedetti, Mario, «Mario Benedetti. Literatura y creación social de la realidad», en *Anthropos* n° 132, mayo 1992.

Benedetti, Mario, «Mario Benedetti. Textos preferidos y complementarios de autor y lector», en *Anthropos* (Suplemento) n° 33, julio 1992.

Da Cunha-Giabbai, Gloria, «Despistes y franquezas: ¿otro Benedetti o es el mismo?», en *Anthropos* n° 132, pp. 71-73.

Fornet, Ambrosio, «Mario Benedetti o la admirable historia de una terquedad infinita», en *Anthropos* n° 132, pp. 36-37.

González Gosálbez, Rafael, «La obra como 'sombra' y el personaje como 'réplica'; algunos apuntes sobre la narrativa de Mario Benedetti», en *Anthropos* n° 132, pp. 75-79.

Lago, Sylvia, «Mario Benedetti: la pregunta elucidante», en *Anthropos* n° 132, pp. 44-51.

Rubio, Fanny, «La palabra compartida de Mario Benedetti. Impresiones», en *Anthropos* n° 132, p. 74.

Ruffinelli, Jorge, «Benedetti novelista: el tiempo de la (des)esperanza», en *Anthropos* n° 132, pp. 38-44.

ANTHROPOS: Mario Benedetti. Literatura y creación social de la realidad. La utopía, empresa y revolución de la historia, *Anthropos*, # 132, Barcelona, Mayo 1992.

Editorial: "Mario Benedetti. Literatura e historia. El arte como proceso, proyecto y compromiso intelectual de liberación social".

Rosa Maria Grillo: "El yo múltiple en los cuentos de Mario Benedetti".

Donóan: "El otro, mi prójimo, es mi patria. El olvido del horror y del exterminio, principio negador de la memoria".

Victorino Polo García: "Mario Benedetti, un poema, un libro, un encuentro".

Gloria da Cunha-Giabbai: "Despistes y franquezas: otro Benedetti, ¿o es el mismo?"

Fanny Rubio: "La palabra compartida de Mario Benedetti. Impresiones".

Rafael González Gosálbez: "La obra como 'sombra' y el personaje como 'réplica': algunos apuntes sobre la narrativa de Mario Benedetti".

Josefina Ludmer: "Los nombres femeninos: asiento del trabajo ideológico".

Salvador Arias: "Benedetti y la buena respiración montevideana".

Ruffinelli, Jorge: Mario Benedetti: Variaciones críticas, Montevideo, Libros del Astillero, 1973. Contiene los siguientes trabajos:

- Roberto Fernández Retamar: "La obra novelística de MB".
- Isabel Fraire: "¿Novela en verso?"
- Karl Hermann Körner: "El metalenguaje en las novelas de Benedetti".
- Josefina Ludmer: "Nombres femeninos como asiento del trabajo ideológico en las novelas de Mario Benedetti".
- Emir Rodríguez Monegal: "Las ficciones de un testigo implicado: Mario Benedetti".
- Mario Trajtenberg: "El narrador como crítico".
- Alberto Zum Felde: "Benedetti experimentalista".

Álvarez Gardeazabal, Gustavo: "Exilio, tortura y maestría" [sobre Con y sin nostalgia], Medellín, El Colombiano, 11 de junio 1978.

Arguelles, Juan Domingo: "Mario Benedetti: la difícil sencillez", México DF, El Día, 1981.

Bareiro-Saguier, Ruben: "Escritura y exilio", en Novela y exilio, Montevideo, Ed. Signos, 1989.

Beberfall, Freda: "Bibliografía de y sobre Mario Benedetti", Revista Iberoamericana, Pittsburgh, # 114-115, enero a junio 1981, pp.359-411.

"Thematic continuity and changing emphasis in the work of Mario Benedetti", The University of Wisconsin-Madison, 1974, 232 pp.

Blanco, C.: "Esquinas rotas" [sobre adaptación teatral de la novela Primavera con una esquina rota, realizada por el grupo Ictus, de Santiago de Chile], Hoy 371, Santiago de Chile, 27-8- al 2-9-84.

Bustos Arratia, Myriam: "Benedetti: te explico y te suscribo", en Posdata, supl. Cultural de Excelsior, Ciudad de México, 10 de setiembre de 1977.

"Mario Benedetti, una personalidad responsable / Valor y riesgo de la coherencia", La Gaceta del Libro, Madrid, 1ª quincena marzo 1985.

- Campos, Jorge: "Cuentos y novelas: Mario Benedetti", Madrid, Insula, # 438-439.
- Casar, Eduardo: "Sobre Benedetti", Revista de Bellas Artes, Ciudad de México, # 26, marzo-abril 1976, pp. 26-34.
- Cerezales, Manuel: "Benedetti y la tragedia de Uruguay" [sobre Cuentos completos], en Ya, Madrid, 20 junio 1987.
- Codina, Iverna: "Un hombre del 45", incl. en América en la novela, Buenos Aires, Cruz del Sur, 1984.
- Conteris, Hiber: "El último Benedetti" [sobre Datos para el viudo], Montevideo, Marcha, # 1411, 20 julio 1968.
- Cousté, Alberto: "Vida y obra de Mario Benedetti", semblanza biográfica incluida en edición de La tregua, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.
- Curutchet, Juan Carlos: "Los montevideanos de Mario Benedetti", Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, # 232, abril 1969, pp.141-148.
- Cymermam, Claude: "'Primavera con una esquina rota' ou l'integration", en Trois etudes sur l'exile dans le roman hispanoamericain contemporain, Paris, 1989.
- Donoso Pareja, Miguel: "Sobre El escritor latinoamericano y la revolución posible", I y II, México DF, El Día, 12 y 19 de junio de 1978.
- Escajadillo, Tomás G.: "Benedetti: crítico comprometido de nuestra América mestiza", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, año VII, # 16, 2º semestre 1982, pp. 143-151.
- Fernández, Oscar: "Mario Benedetti: four stories, four styles", Studies in Short Fiction, Newberry, vol. XI, 3,
- Fierro, Enrique: "Los poetas del 45 / Mario Benedetti o el hoyporhoy", Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968, Capítulo Oriental, # 32.
- Fornet, Ambrosio: "Mario Benedetti y la revolución posible", Lima, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, # 2, 2º semestre 1975, pp.63-72.
- González, Flora: "Primavera con una esquina rota de Mario Benedetti: De la novela del exilio a la representación comprometida", N. York, Hispania, Worcester, Mass. # 75, marzo 1992.
- González Gosalvez, Rafael: "Mario Benedetti: la escritura incesante" [sobre La realidad y la palabra y Las soledades de Babel], Alicante, Información, 20 de febrero de 1992.
- "Benedetti recoge 50 años de crítica literaria en El ejercicio del criterio", en El País, Madrid, 24 mayo 1995.
- Gouzee - Rolin, Claude: "Printemps dans un miroir brisé" [nota sobre la versión francesa de Primavera con una esquina rota, con motivo de habersele adjudicado el Premio Flamme d'or, de Amnistía Internacional, en Bruselas, 1987], Bruselas, Le Journal des Procès, # 121, 22 enero 1988.

"Mario Benedetti: el exilio y los géneros narrativos", Paris, Palinure, # 3, primavera 1987, pp. 102-111.

Jaramillo Levi, Enrique: "Benedetti: un profesional de la narrativa breve", México DF, Revista de la Universidad de México, vol. 25, # 12, agosto 1970.

KANEV, Venno: "El eterno exiliado", en Novela y exilio, Montevideo, Signos, 1989, pp.259-275.

"Mario Benedetti: La pregunta elucidante", incluido el volumen: Literatura latinoamericana. El discurso de la transformación, Montevideo, Universidad de la República, 1991, pp.47-63.

Lewis, Bart L.: "Mario Benedetti and the Literature of Crisis", Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana, Provo, # 11, febrero-mayo 1982, pp.3-12. 1974, pp. 283-290.

Liberman, Arnoldo: "La reiteración de una derrota psicológica" [Crítica en forma de carta sobre Primavera con una esquina rota], Madrid, Nueva Estafeta, # 50, enero 1983.

Ludmer, Josefina: "Nombres femeninos como asiento del trabajo ideológico en dos novelas de Mario Benedetti (puntos de partida para un análisis crítico)", Bs. As, Nuevos Aires, # 8, agosto-setiembre-octubre 1972, pp.11-18.

Martínez, Pablo A.: "Mario Benedetti en la literatura uruguaya", Santo Domingo, ¡Ahora!, vol. 8, # 298, 1969.

"Mario Benedetti, un libro y una narrativa" [Sobre Quién de nosotros", Montevideo, Marcha, # 708, 12-2-1954. 1954.

"Ida y vuelta, de Mario Benedetti" [nota sobre estreno de esta obra], Montevideo, Marcha, 25 julio 1958.

"Benedetti: el canto del exilio" [sobre Geografías], Madrid, Mundo Obrero, 1984.

"La narrativa breve de Mario Benedetti", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, # 532, octubre 1994, pp. 133-137.

Mathieu, Corina S.: "Mario Benedetti: una ideología al servicio de una literatura", Nueva Narrativa Hispanoamericana, Nueva York, vol. V, enero - septiembre 1975).

"Technique and content in the short stories of Mario Benedetti", Stanford University, 172 páginas.

Mejía Duque, Jaime: "Ensayo y compromiso en Benedetti", La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana, # 13, Veracruz, 1975, pp.21-27.

Morelli, Gabriele: "El Yo, el Otro nella poesia sociale di Mario Benedetti" (Studi di letteratura ispanoamericana, Lettere dell'Uruguay, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1983, pp.213-242).

Navia, C.: "Mario Benedetti, una aproximación crítica", Cali, Colombia, La Cuchilla; Centro Popular Meléndez, 1984.

- Ortega, Alberto: "Geografías de Mario Benedetti", México DF, Pasaporte 2000, 27 julio 1984.
- Orgambide, Pedro: "Infidelidades de la fama y la crítica: el otro Benedetti", México DF, Excelsior, 13 julio 1981.
- Pallares, Ricardo: "Una esquina en la vida del país" [sobre Primavera con una esquina rota], Montevideo, Jaque, 8 de febrero de 1985.
- Patane, Elina: "Lo 'straniamento' nella narrativa di Mario Benedetti", Roma, Latinoamerica, Anno XIV, aprile-settembre 1993.
- Penco, Wilfredo: "Benedetti novelista / Gracias por el café" [sobre La borra del café], Montevideo, Brecha, año VIII, # 379, 5 de marzo de 1993.
- Rama, Ángel: "La madurez del oficio de un narrador" [sobre La tregua], Montevideo, Marcha, 10 febrero 1961.
- Rein, Mercedes: "¿Quién es, quién era Benedetti?" [Sobre Contra los puentes levadizos], Montevideo, Marcha, vol. 29, # 1362, 22 julio 1967.
- Ripoll, Begoña: "La libertad creadora de Mario Benedetti" [sobre Despistes y franquezas], Alicante, Artes y Letras, supl. Cultural de Información, 8 noviembre 1990.
- Rodríguez Monegal, Emir: "Las ficciones de un testigo implicado: Mario Benedetti", en Narradores de esta América, Montevideo, Alfa, 1961, pp.209-255.
- Rufinelli, Jorge: "Mario Benedetti: perfil literario", Studi di letteratura ispanoamericana, Lettere dell' Uruguay, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1983, p.103-111.
- "Perfil de Mario Benedetti", Punto y Aparte, Xalapa, México, 9 julio 1981.
- Sosa, Jesualdo: "Benedetti: humor acre y melancólico", Montevideo, El Popular, 6-3-1960.
- Suñen, Luis: "Mario Benedetti en el espejo del exilio", [sobre Primavera con una esquina rota], Madrid, El País, 14 de noviembre de 1982.
- Theunissen, Anton: "Mario Benedetti wacht op een Nieuwe Lente" [sobre Beschadigde lente, versión holandesa de Primavera con una esquina rota], Amsterdam, De Stem, 5-10-1985.
- Trejo Fuentes, Ignacio: "La mejor novela de Benedetti" [sobre Primavera con una esquina rota], México DF, Excelsior, 5 junio 1982.
- Vargas, Germán: "No un poco sino un mucho" [sobre Crítica cómplice, Madrid, Alianza, 1988], Bogotá, Cromos, # 3685, 6 setiembre 1988.
- Vasallo, Marta: "Benedetti y la tortura" [sobre Pedro y el capitán], Barcelona, Testimonio Latinoamericano, año 1, #2, mayo-junio 1980.
- "La historia como experiencia moral" [sobre la obra de Mario Benedetti], Buenos Aires, La Maga, 14 abril 1993.

"El periodista Mario Benedetti" [sobre El desexilio y otras conjeturas], Madrid, El País, 23 diciembre 1984.

Zeitz, Eileen M.: "Los personajes de Benedetti: En busca de identidad y existencia", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, # 297, marzo 1975.

"Mario Benedetti, novelista uruguayo: crítica, crisis y acción", Univ. of Illinois, Champaign, Illinois, 1978.

Referencias

Benedetti, M. (2012). *Biografía para encontrarme*. Madrid: Punto de lectura.

Benedetti, M. (2014). *Primavera con una esquina rota*. Barcelona: Punto de lectura.

Cruz, J. (17 de septiembre de 2006). *El País*. Obtenido de http://elpais.com/diario/2006/09/17/eps/1158474407_850215.html

Da Cunha-Giabbai, G. (2000). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complíce--0/html/ff1470c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_75.htm

Ginebra, F. (Mayo de 2009). *Ómnibus*. Obtenido de Ómnibus: <http://www.omnibus.com/n26/benedetti.html>

Guerrero, M. Á. (28 de 07 de 2013). *YouTube*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=etU862Yon3I>

La Onda digital de Uruguay . (16 al 22 de septiembre de 2008). *Editorial paginadigital*. Obtenido de Editorial paginadigital: <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2008/2008prim/literatura10/benedetti-15102008.asp>

Martínez, E. (1996 - 2000). *Clarín.com*. Obtenido de Clarín.com: <http://edant.clarin.com/diario/especiales/benedetti/nota1.htm>

Resik , M. (2010). *MEMORIAMIR*. Obtenido de http://www.memoriamir.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=293:-benedetti-no-me-arrepiento-de-nada-por-lo-que-he-luchado&catid=27&Itemid=60

TV_RTVE], M. E. (04 de 11 de 2013). *YouTube*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=8m-MjLMaFS0>

ESTUDIO NARRATOLÓGICO DE LA NOVELA PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA

Pablo Neruda: Oda a La Primavera, fragmento

Ahora,
primavera,
dime para qué sirves
y a quién sirves...
primavera
fragante,
llegarás,
llegas,
te veo
venir por el camino:
ésta es mi casa,
qué activa
obrero eres,
primavera,
tejedora,
labriega,
ordeñadora,
múltiple abeja,
máquina
transparente,

molino de cigarras,
entra
en todas las casas,
adelante,
trabajaremos juntos
en la futura y pura
fecundidad florida



Preámbulo

Este apartado define tres líneas de acción, a saber: en primer lugar, se aborda la significativa relevancia de algunos elementos paratextuales presentes en la obra; en segundo lugar, se propone un recorrido por las formas narrativas que configuran el entramado del texto¹⁰; en tercer lugar, se propone un seguimiento al orden en la obra, la manera como el tiempo define la construcción del texto. Todo ello a la luz de las categorías de análisis que plantea Gérard Genette en *Palimpsestos* y en *Figuras III*.

¿Por qué razón se retoman los elementos paratextuales? ¿Tienen algo que aportar al análisis de la obra? Estas preguntas tienen interés según sea la experiencia del lector. La formación del lector dice de qué modo esos elementos contribuyen en la comprensión del universo de la obra que se lee. Con frecuencia la lectura de un texto se enfoca en el cuerpo del mismo, pasando por alto esos elementos que justifican o sirven de preámbulo a ese cuerpo: se lee superficialmente y de manera rápida el título, obviando la búsqueda de su sentido, los motivos por los cuales esa obra se llama así y no de otro modo; los epígrafes, cuando la obra los tiene, se comprenden como añadidos, como frases decorativas del texto, leídas a la ligera; los subtítulos no se valoran como indicadores susceptibles de análisis, pues la idea es ir al centro: inicio, nudo y desenlace.

En el presente caso, se toma como punto de partida el título de la novela *Primavera con una esquina rota*. Es así como el estudio se enfoca expresamente en el significante

¹⁰ Para el presente recorrido seguimos la edición de Punto de Lectura, décima edición del año 2014, tomada de la edición de 2009 de Santillana Ediciones Generales. Aunque las citas son tomadas de esta edición, cabe decir que el acercamiento a la obra se hizo también, para efectos de comparar, desde el texto digital *Primavera con una esquina rota* de Editorial Sudamericana: (http://www.infocentro.gob.ve/galeria/archivo/2/documento_694_Benedetti-Mario-Primavera-Con-Una-Esquina-Rota.pdf)

primavera. Desde él se traza una línea de sentido hacia los epígrafes que cita el autor. Se llama la atención sobre las connotaciones literarias e ideológicas de los mismos en el marco del texto, los cuales son objeto de comentarios y descripciones que se apoyan en fragmentos de la novela.

La segunda parte del título queda justificada en el segundo epígrafe. La línea que nace en el título se desplaza, entonces, hacia el primer epígrafe y luego hacia el segundo. El sentido de la “esquina rota” encuentra su vínculo en el otro símbolo que, por supuesto, aparece en el segundo epígrafe y que se devela en el despliegue de los discursos al interior de la obra. Se enlazan de ese modo dos símbolos: la esquina rota y el espejo roto. Dos símbolos que escenifican imaginarios climáticos, temporales y psicológicos.

Es importante decir que los epígrafes en un texto ponen al lector en sintonía con el mismo y con autores y textos de preferencia del autor. Por este motivo no deberían ser tomados como fruto del azar, elementos añadidos o simple referencia. El epígrafe es un indicador. Ahora bien, ¿indicador de qué? Eso se decide en el encuentro del texto con el lector.

En la segunda parte de este estudio narratológico se hace énfasis en las formas narrativas que se descubren en la novela de Benedetti. Por costumbre se han definido dos modelos de narrador, el intra y extradiegético. Sin embargo, a partir de Genette se exponen argumentos en favor de la tesis de la existencia de diversidad de enfoques, formas y funciones de los narradores. Las voces representadas en un Yo y en un Él se pluralizan, se analizan y se reconstruyen desde la orientación que tienen en la obra. Expresamente en *Primavera con una esquina rota* no hay un universo único para el Yo, son diferentes

subjetividades las que intervienen en el texto, cada una con un propio escenario literario y psicológico. Lo mismo para las formas atribuidas al Él.

En un tercer momento, la atención recae en un análisis del tiempo en la obra. ¿De qué modo el tiempo del suceso y el tiempo del relato constituyen un indicador para entender las acciones y discursos presentes en la novela? En fin, ¿cómo están organizados los asuntos en el texto? Situar el enfoque en el tiempo permite visualizar los pliegues, despliegues y repliegues del relato desde las formas denominadas analepsis y prolepsis. En *Primavera con una esquina rota* son evidentes los juegos de la memoria en los diferentes personajes, específicamente en la voz Santiago. Ahora bien, en la novela es claro el modo cómo se anticipan algunos sucesos a través del personaje Beatriz y del significante primavera.

Finalmente, es importante decir que si bien el relato obedece a un orden establecido desde la aparición de los intertítulos, también lo es el hecho de que los sucesos parecen presentarse en un grado de simultaneidad que no se halla expreso en el texto. Quizá pueda usarse la expresión tiempo paralelo de la narración, tal y como acontece en el cine con los planos paralelos. Aquello que se narra y acontece en *Intramuros* es simultáneo con lo que se narra y acontece en *Extramuros*. Planos y tiempos que se encuentran de manera intercalada a través del género epistolar durante la novela, pero que se encuentran definitivamente en el intertítulo final de *Extramuros* (*Arrivals Arrivées Llegadas*). La primavera es el lugar de comunión de todos los tiempos y todos los planos del relato.

Elementos paratextuales

La paratextualidad es, sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta. Gerard Genette

Gracias a las conceptualizaciones que Gerard Genette hace del término paratexto (Genette, 1989), se abre un horizonte de posibilidades de análisis en torno al objeto de estudio de este trabajo. Ellas terminan siendo un insumo importante para trazar líneas de acción sobre la estructura interna de la obra. Genette nos dice que el paratexto lo constituyen la relación de esas formas explícitas del texto como

título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes: ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como desearía y pretende (Genette, 1989).

Para el caso que convoca se toman como marco referencial el título, los dos epígrafes y los intertítulos. La idea es indagar, a partir de estos elementos, las huellas discursivas y semánticas presentes en la novela. Como elementos hipo e intertextuales tienen una gran incidencia en el universo de la obra.

Referencias al título y a los epígrafes

Cada color provoca en nosotros una reacción espontánea, cada uno tiene un sentido simbólico completo y concreto. A. Martínez Cañellas

Cada vez que un autor-lector extrae, retoma o cita un fragmento de texto deja ver una tácita intencionalidad. ¿Por qué razón esa frase o segmento de texto? ¿Qué idea pasa por la mente de un autor-lector cuando selecciona, discrimina cierta información y la pone en escena en otro lugar? ¿Por qué ese autor, ese texto y no otro? ¿Es válido desplazar una

frase de su contexto original para dar espacio a una nueva creación, un nuevo contexto? No cabe duda que en todo epígrafe se descubre una intertextualidad en donde dialogan diversidad de experiencias emotivas¹¹.

En la novela *Primavera con una esquina rota* aparecen dos fragmentos iniciales, tomados a modo de epígrafe, los cuales delimitan la construcción de los escenarios del texto. Podrían entenderse como dos hilos desde los cuales se despliega el tejido que viene a constituir la obra. Al inicio o al final el lector advierte su importancia y su pertinencia en los distintos horizontes discursivos. Vale decir que, implícitamente, describen una ruta de lectura recorrida por el autor. Las palabras que se citan corresponden a dos reconocidos escritores, uno portugués y el otro argentino. En las primeras páginas del texto se lee,

Se soubesse que amanhã morria
E a primavera era depois de amanhã,
Morreria contente, porque ela era depois
de amanhã.
Fernando Pessoa¹²

Almanaque caduco, espejo roto.
Raúl González Tuñón¹³

En el primer epígrafe sobresale la palabra primavera. Término que coincide gramaticalmente con el sujeto de la oración que se describe en el título de la novela. En este fragmento, se puede decir que está asociada a consideraciones de tiempo climático,

¹¹ Sobre esta idea se recomienda el texto *El estilo literario* de John Middleton Murry. Fondo de Cultura Económica. 2014

¹² El texto de Pessoa tiene por título “Quando vier a primavera”: “Si supiera que mañana moriría / Y la primavera fuera pasado mañana, / Moriría contento, porque ella sería pasado mañana”

¹³ Poeta argentino. El texto se titula “Óleo neorrealista con luz sur”, el contexto del fragmento es “Taberna de una calle sin historia / en la densa cintura suburbana. / Almanaque caduco, espejo roto, / moscas, mesón oscuro, vino en pipa / de generosa estirpe cantinera. / ¡Llena de tango y coplas asturianas.

convencional y psicológico. Primavera como estación; primavera como mañana y pasado mañana, lugares indeterminados, pero culturalmente convenidos; y, primavera en función de la muerte, morir contento como huella psicológica. Tomada en el contexto que presenta Pessoa bien podría significar expectativa, esperanza, porvenir, alegría, novedad, futuro. Sentido que no riñe con el que Benedetti deja ver en su novela.

Ahora bien, la definición convencional de la palabra primavera dice que

es una de las estaciones del año, la que le sigue al invierno y antecede al verano. El origen etimológico del término se refiere al “primer verdor”, en referencia a que, en la época primaveral, las plantas reverdecen... Desde la antigüedad, se asocia la primavera a la juventud y la vida... Por eso, la llegada de la primavera se vive con alegría y hasta se organizan festejos... Por extensión a esta asociación entre la primavera y el florecimiento de la vida (Definición.DE, s.f.).

Cuando se considera el estado de cosas que propone el texto se advierte inmediatamente que esta manera de concebir la palabra arroja luces en la interpretación de su sistema. En efecto, la primavera le sigue al invierno. En el intertítulo de la novela llamado Extramuros (Fasten seat belt), p. 196, la voz nos dice, “después de estos cinco años de invierno nadie me va a robar la primavera”¹⁴. Igualmente, en el intertítulo Beatriz (Las estaciones) se habla del invierno, se describe como una estación fría. Al relacionar estos elementos es posible decir que el significante invierno, a la luz de la obra, describe el proceso de tortura, persecución, censura, de decadencia, de negación, de frialdad en las expresiones literarias, políticas y sociales. El invierno de un país, una cultura, de familias enteras, el invierno del pensamiento, el invierno de la lectura, el invierno de la palabra

¹⁴ Algo similar se lee en las consignas y pancartas que hicieron parte del tiempo de la dictadura en Argentina, alrededor del fenómeno llamado “La noche de los lápices”. Una frase que se le atribuye al poeta Neruda: “Podrán cortar las flores, pero no lograrán detener la primavera”.

escrita, el invierno de la dictadura, el exilio y la cana. Después de este *tiempo* viene la primavera.

Es importante destacar la otra alusión que se hace del término en la definición arriba citada. Primavera, tiempo de florecimiento de la vida, tiempo que se pinta de verde, de alegría, de fiesta. La comunión que se puede establecer entre la palabra primavera y el color verde es esencial en la construcción del escenario mental y social de los personajes que habitan la obra. Expresamente cuando se ha planteado la idea de que cada uno de los colores que se conocen describen modos de ser y de percibir el mundo. En efecto, se ha dicho que

los colores expresan estados anímicos y emociones de muy concreta significación psíquica, también ejercen acción fisiológica. El rojo significa sangre, fuego, pasión, violencia, actividad, impulso y acción y es el color del movimiento y la vitalidad; aumenta la tensión muscular, activa la respiración, estimula la presión arterial y es el más adecuado para personas retraídas, de vida interior, y con reflejos lentos. El naranja es entusiasmo, ardor, incandescencia, euforia y actúa para facilitar la digestión; mezclado con blanco constituye una rosa carne que tiene una calidad muy sensual. El amarillo es sol, poder, arrogancia, alegría, buen humor y voluntad; se le considera como estimulante de los centros nerviosos. El verde es reposo, esperanza, primavera, juventud y por ser el color de la naturaleza sugiere aire libre y frescor; este color libera al espíritu y equilibra las sensaciones (Bueno García, López Tapia, Martínez Palomares, & Moreno Álvarez, 2006).

Propiamente en la novela se encuentran huellas en donde se marca la especial relación entre el significante primavera y el color verde. En el cuarto intertítulo se hace alusión a una imagen: *caballo verde*. La voz acude a ella para re-significar la realidad, para dar vía libre a la creación de un mundo nuevo, si se puede decir, paralelo al existente, y quizá más interesante que el conocido, el habitado. El caballo verde marca la huella de un

instante de fuga. La idea no es ignorar la realidad, el objetivo es transformar, motivar otro referente real. En ese intertítulo se puede leer que

“otra diversión era proponerse imágenes, y ésta había pasado a convertirse en la más fascinante de sus actividades pasivas, ya que sin duda incluía un elemento creador, al fin de cuentas más original que el simple y textual registro por la vista de las imágenes que la realidad iba proporcionando. Ahora no. Ahora era él quien inventaba y reclutaba esa realidad, y ésta aparecía con todos sus rasgos y colores en el muro interior de sus ojos cerrados”. Exilios (Caballo verde), p. 21-22.¹⁵

Asimismo, se asiste a la contraposición de dos colores, el verde y el negro, representado este último, más adelante en la novela, con la estación invierno. El color negro es definido en el interior de los párpados y también se describe en aquel caballo que montaba el jinete con quepis. Un color que presiona, tortura, asusta, opaca; un color que de modo abrupto irrumpe en el verde robándole su florecimiento: *“Entonces trató de pensar en el caballo verde bajo la lluvia. Pero no supo bien por qué, ahora el caballo era negro retinto y lo montaba un robusto jinete que llevaba quepis pero no tenía rostro. Al menos él no conseguía distinguirlo en el muro interior de sus párpados”*. Exilios (Caballo verde), p. 24.¹⁶

Dos menciones brevísimas y, aparentemente, sin importancia hacen alusión al “primer verdor”. Cuando se habla del semáforo en color rojo y verde. A partir del cual Beatriz hace una promesa bastante interesante en el contexto de la novela: “No me va a pasar nada, mami. No llores, por favor. Voy a cruzar siempre con luz verde. Graciela. Mami. No llores”. Heridos y contusos (Soñar despierta), p. 83. Y, por otra parte, a la

¹⁵ Los soportes textuales tomados de la obra serán referenciados del modo que sigue: se escribe el intertítulo y luego la página. Cursiva en el original.

¹⁶ Cursiva en el original.

descripción, en primer plano, de los ojos verdes de Graciela que hace *una* de las voces narrativas. *Intramuros* (El balneario), p. 104.¹⁷

La luz verde siempre da cuenta de paso, posibilita la circulación, es vía libre. “Cruzar siempre en luz verde” es, quizá, la esperanza de caminos llenos de libertad. Más aún, el color de los ojos no parece ser una casualidad. Graciela es la mujer de Santiago. En *Intramuros* y *Extramuros* los pensamientos sobre Graciela constituyen uno de los móviles que llena de recuerdos, esperanza y sentido la vida de este personaje que se encuentra en la cana. Esperar la primavera, esperar el reencuentro con Graciela, acudir a la primavera en esos ojos verdes. La primavera vendrá... mañana o pasado mañana.

La significancia del color es inevitable en la configuración de las huellas del texto, en la configuración de escenarios y en la construcción de los personajes. Pensar en la primavera es pensar en un nuevo estilo literario, un nuevo estilo de vida, un nuevo verdor, es pensar en la esperanza. “Te prometo cruzar siempre con luz verde”, dice Beatriz¹⁸. Todo ello logra su explicación porque “el color es, a fin de cuentas, una inmensa alegoría que da cobijo a escritores y poetas... Todos pueden mirarse en el espejo del color y acicalar sus pensamientos. Todos pueden arrancar al lenguaje del color resonancias conocidas e inéditas, propias de esa suma de acentos y estímulos que es el encanto visual” (Ferrer, 1999).

La palabra primavera, como logra verse, aparece vinculada a tiempo climático; asociada a tiempo convencional y, posteriormente, instalada en un aparataje psicológico, visto en los personajes, y social, ambientado en Uruguay. Por ello, la asociación del

¹⁷ El subrayado es mío.

¹⁸ *Heridos y contusos* (Soñar despierta), p. 82.

significante primavera a tiempos específicos como mañana o pasado mañana, en la obra, permiten pensar que su “ausencia” o “presencia” determinan los imaginarios de los personajes, en tanto que recrean los estados de ánimo de los mismos. Ese mañana o pasado mañana descubre un *mundo presente*, un *mundo en desarrollo* hacia “el otro día” y un *mundo posible* “en el día después de mañana”. La primavera vendrá... mañana o pasado mañana, pero vendrá. Y, esa expectativa pone en evidencia un estado de cosas sujeto a cambio. “Mundo posible”, en contraposición a un “mundo presente”, en el que empezará a devenir la vida, la libertad, lo nuevo, el cambio.

En el intertítulo donde se habla de las estaciones, la voz narrativa nos señala el lugar trascendental que tiene el significativo primavera en la historia de los personajes. Una señal que evoca sentimientos y reacciones encontradas. “Otra estación importante es la primavera. A mi mamá no le gusta la primavera porque fue en esa estación que aprehendieron a mi papá. ... En la primavera también pasan cosas lindas como cuando mi amigo Arnoldo me presta el monopatín... Graciela es mi mami. Otra cosa buenísima que tiene la primavera son las flores”. Beatriz (Las estaciones), p. 25-26.

Fundamental para la obra es la etopeya que nos descubre el intertítulo Don Rafael (Quitar los escombros), puesto que configura la línea narrativa de la misma. Esta voz nos cuenta que

cuando apenas llevábamos dos años de casados, en uno de sus infrecuentes raptos de confianza que eran como concesiones que a veces nos hacía (a ella y a mí), me dijo qué bueno morir escuchando alguna de las Cuatro Estaciones de Vivaldi. Y tantos años después, exactamente el diecisiete de junio de mil novecientos cincuenta y ocho, cuando estaba leyendo y de pronto quedó inmóvil para siempre, en la radio (ni siquiera era el tocadiscos) estaba sonando la Primavera. Santiago lo supo y quizá por eso esa palabra, primavera, ha quedado ligada para siempre a su vida. Es como su termómetro, su patrón, su norma. Aunque no lo mencione sino rarísimas

veces, sé que para él los aconteceres del mundo en general y de su mundo en particular se dividen en primaverales, poco primaverales y nada primaverales. Supongo que estos últimos cinco años no le habrán parecido primaverales”. Don Rafael (Quitar los escombros), p. 190.

En la novela se enuncia, a modo de intertexto, al poeta Pablo Neruda. Lo cual permite recordar una frase, que se le atribuye y que circula de boca en boca, asociada a la idea de libertad: “Podrán cortar todas las flores, pero no detendrán la primavera”. La intencionalidad de la voz narrativa que refiere el significante primavera en este contexto de la obra¹⁹ es clara:

El astutísimo Neruda preguntaba en una de sus odas / ahora primavera dime para qué sirves y a quién sirves suerte que me acordé / para qué sirves / yo diría que para rescatarlo a uno de cualquier pozo / la sola es como un ritual de juventud / y a quién sirves buena mi modesta impresión es que servís a la vida / por ejemplo pronuncio simplemente primavera y me siento viable animoso viviente. Extramuros (Fasten seat belt), p. 196.

Se ha hablado mucho de la primavera, pero ¿qué lugar tiene la imagen del espejo en el título y en el aparecer de la obra? El espejo tiene la huella de un pasado, el horizonte de expectativas de la obra está mediado por transformaciones físicas y psicológicas de los personajes, las prácticas discursivas han sido objeto de transformaciones diversas. En la novela se narra de esta manera, “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 aun con una esquina rota el espejo sirve la primavera sirve”. Extramuros (Fasten seat belt), p. 196.

La especial evocación a un espejo roto hace alusión al diálogo entre un mundo presente y un mundo en desarrollo. Un mundo que deviene. Una subjetividad en devenir. El

¹⁹ El título de donde se extrae este fragmento es “Oda a la primavera” de Pablo Neruda.

espejo roto es huella de algo, un estado de cosas que nos habla de una afectación, en el tiempo y en la siquis del personaje que se ve en él. En efecto, algo ha cambiado: cambia la estación, cambia la apariencia, cambia la noción de tiempo, cambia el objeto, cambia la perspectiva, cambia la historia, cambia la vida, cambia el universo interior y exterior del sujeto. El espejo roto deja en evidencia una transformación. Al cambiar el espejo, ¿cambia también la imagen de quien se mira en él? ¿Cambian las ideas? ¿La *cicatriz* del espejo alude a cicatriz en el cuerpo y el *espíritu* del sujeto? El espejo se rompió en una esquina, la primavera se rompió en una esquina, ¿qué esquina se ha roto en el personaje? ¿Cuál personaje?

En las páginas finales del texto acontece un movimiento paradójico, finaliza el texto, pero inicia la libertad, inicia una nueva vida. Por ello mismo, el personaje Santiago, respirando los primeros aires de libertad establece un vínculo entre el porvenir de la estación climática y el porvenir de su futuro personal y el de su país. El intertítulo Extramuros (Fasten seat belt) nos invita a pensar en el mañana posible. Se acaba la prisión, se acaba el exilio, se acaba el invierno, se divisa la primavera. Empieza el proceso de adaptación al desexilio. Reaparece la figura del espejo roto, asociada a una patria rota, una patria con deseos de volver a vivir, volver a su primer verdor:

habrá que volver pero a qué país a qué uruguay / también tendrá una esquina rota y sin embargo reflejará más realidades que cuando el espejo estaba virgen / habrá que volver pero a qué primavera / no importa en qué estado calamitoso esté pero yo quiero recuperar mi primavera (...) habrá que volver / naturalmente / y el uruguay con una esquina rota mostrará sin vanidad ese muñón en línea recta y el orbe atenderá comprenderá respetará.

la primavera no está todavía ahí al alcance de la mano / la primavera no llegará mañana pero acaso pasado mañana / reagan neutrónico y tozudo no podrá impedir que la primavera llegue pasado mañana”. Extramuros (Fasten seat belt), p. 199-202.

En suma, el título “Primavera con una esquina rota” trae, implícita, una valoración semántica que se va construyendo en la trama del texto y que perfila la escenificación de las múltiples facetas, las distintas voces que lo habitan y que lo configuran. Propone a su vez, una idea específica: reconstruir. Tarea de los personajes, pero ¿podría decirse, acaso, que es una invitación tácita para el lector? Reconstruir estados de ánimo, estructuras narrativas, géneros, reconstruir el estilo, reconstruir la obra, reconstruir al sujeto, un país, una sociedad, un imaginario, reconstruir al narrador, su experiencia emotiva, sus hipotextos, el genotexto que devino en esta configuración textual que nos convoca.

Hay algo roto, mañana o pasado mañana empieza la reconstrucción, sea del carácter, de los imaginarios o de las estructuras sociales expresamente citadas:

Tenemos que reconstruirnos, claro: plantar nuevos árboles, pero tal vez no consigamos en el vivero los mismos tallitos, las mismas semillas. Levantar nuevas casas, estupendo, pero ¿será bueno que el arquitecto se limite a reproducir fielmente el plano anterior, o será infinitamente mejor que repiense el problema y dibuje un nuevo plano, en el que se contemple las necesidades actuales? Quitar los escombros dentro de lo posible; porque también habrá escombros que nadie podrá quitar del corazón y de la memoria. Don Rafael (Quitar los escombros), p. 92.

A propósito de los intertítulos

Bueno alguna vez el contexto pudo más que el texto. *Primavera con una esquina rota*

La novela nos propone un marco general llamado *Primavera con una esquina rota* y marcos particulares que se proyectan desde cuarenta y cinco intertítulos. Éstos están mediados por una expresión, distinta para cada caso, ubicada entre paréntesis, que sintetiza

y que delimita el objeto de discurso del texto al que corresponde. Podría decirse que guarda cierta relación con aquel recurso de los textos antiguos llamado proemio, esto es, un texto que precede al cuerpo de la obra, una especie de preámbulo cuya función, efectivamente, es la de introducir la idea o la temática que se asume en las líneas de la trama del texto. De ahí la importancia de los intertítulos en la novela. Anuncia un asunto, una voz, unos personajes. Da la impresión de que interrumpe la continuidad del texto, pero no es así. Cada intertítulo construye un escenario que le da continuidad a la novela de modo intercalado, de modo paralelo. Más adelante este asunto será abordado con detenimiento.

Los intertítulos tienen una estructura definida, esto es, se enuncia un sujeto determinado, Don Rafael – Beatriz; o indeterminado, El otro; una situación, Heridos y contusos; unos escenarios, Intramuros - Extramuros; un ideograma²⁰ en plural, Exilios. Igualmente, cabe decir que los intertítulos Intramuros y Extramuros constituyen los dos lados del paréntesis de la obra. Es decir, el devenir del texto acontece en y a partir de estos dos referentes simbólicos.

Ahora bien, aunque los intertítulos están orientados a constituir el todo de la obra, cada uno de ellos, en cuanto a su construcción, estilo y sentido, precisa un todo. Dicho de otra manera, se puede abordar el texto desde la gran unidad que presenta o se puede abordar cada intertítulo por separado. Formando el cuerpo del índice del texto aparecen de este modo²¹:

Intramuros (Esta noche estoy solo)

Heridos y contusos (Hechos políticos)

²⁰ Se toma esta categoría de la propuesta sociocrítica de Edmond Cros.

²¹ Creo conveniente citar este listado para mostrar una vista panorámica de la novela y, por ende, contextualizar al lector. Además de lograr mayor claridad sobre lo dicho anteriormente.

Don Rafael (Derrota y derrotero)
Exilios (Caballo verde)
Beatriz (Las estaciones)
Intramuros (¿Cómo andan tus fantasmas?)
El otro (Testigo solito)
Exilios (Invitación cordial)
Heridos y contusos (Uno o dos paisajes)
Don Rafael (Una culpa extraña)
Intramuros (El río)
Beatriz (Los rascacielos)
Exilios (Venía de Australia)
El otro (Querer, poder, etc.)
Don Rafael (Dios mediante)
Heridos y contusos (Un miedo espantoso)
Intramuros (El complementario)
Exilios (Un hombre en un zaguán)
Beatriz (Este país)
Heridos y contusos (Soñar despierta)
Don Rafael (Locos lindos y feos)
Exilios (La soledad inmóvil)
El otro (Titular y suplente)
Intramuros (El balneario)
Beatriz (Una palabra enorme)
Exilios (Penúltima morada)
Heridos y contusos (Verdad y prórroga)
Don Rafael (Noticias de Emilio)
El otro (Turulato y todo)

Beatriz (La polución)
 Exilios (La acústica de Epidauros)
 Intramuros (Una mera posibilidad)
 Heridos y contusos (El dormido)
 El otro (Sombras y medias luces)
 Exilios (Adiós y bienvenida)
 Don Rafael (Un país llamado Lydia)
 Beatriz (La amnistía)
 El otro (Ponte el cuerpo)
 Heridos y contusos (Putas vidas)
 Exilios (Los orgullosos de Alamar)
 Don Rafael (Quitar los escombros)
 Extramuros (Fasten seat belt)
 Beatriz (Los aeropuertos)
 El otro (Por ahora improvisar)
 Extramuros (Arrivals Arrivées Llegadas)

En primer lugar, cabe decir que esta forma de presentación presagia y confirma asuntos que corresponden a la instancia narrativa. Es decir, ¿cuál es la posición del narrador respecto de la historia? Más aún, ¿de cuál historia? Como ya se dijo, en cada intertítulo opera un universo narrativo independiente y por eso cada uno devela una situación narrativa distinta, pero enlazada en el contexto general de la obra.

Dicho de otro modo, ¿cuál es el punto de vista que orienta la perspectiva narrativa? Si se atiende al listado que aparece en el índice, en el que explícitamente se pone un orden de entradas y salidas del escenario narrativo, se puede observar que el punto de vista de la

narración que prima en la novela, según número de apariciones, es Exilios. En nueve ocasiones asistimos a lo que allí se narra. Es posible decir que su predominio lo justifica el trasfondo del texto.

El intertítulo Intramuros está en escena seis veces. Con él inicia la obra. Desde el principio nos ubica en una topografía determinada, esto es, la cana. De allí su significancia: entre muros. Espacio de coerción, de castigo, tortura, miedo, soledad, intimidades en diálogo consigo mismo. Este intertítulo establece relación directa con algunos de Don Rafael y Heridos y contusos en lo que Genette llama narración intercalada (Genette G. , 1989), específicamente por el recurso del género epistolar. Intramuros es el lugar de lugares: es el ninguna parte desde donde la siquis y el cuerpo del narrador sufren transformaciones. Es el lugar de la espera, interrumpida abruptamente por el intertítulo, al final de la novela, Extramuros. En este último, se desarrollan esas expectativas planeadas en Intramuros. Extramuros es el momento del reencuentro, de la libertad, de la primavera. Es citado dos veces. Lo cual sugiere que todo lo que pueda pasar en Extramuros está por definir, por construir.

El intertítulo Don Rafael tiene siete apariciones. Es el intersticio entre Intramuros y Extramuros. Conexión entre el afuera y el adentro. Lugar donde convergen nuevos sentidos para las palabras libertad, culpa y esperanza. En los esbozos de los intertítulos se anuncia la comunicación directa con el afuera e indirecta con el adentro. Nueva forma de ver la cana, la tortura y el exilio. ¿Quién está libre?, ¿el que está en intramuros o el que está en extramuros? ¿Libre de qué o para qué? ¿Cómo entender el afuera cuando éste ya no es el propio, sino un afuera ajeno, distante en el tiempo, extraño en los registros de habla y producto de experiencias de vida dolorosas?

En el intertítulo *El Otro* se deja ver lo que le sucede a un personaje presentado en la obra como un cierto antagonista. Aparece siete veces. *El Otro*, Rolando Asuero. El principal, Santiago. Ahora bien, este intertítulo permite observar variaciones en la instancia narrativa. En ocasiones es el propio Santiago el que narra, en otras es Santiago un personaje de la narración. Lo que es claro es que en todos los intertítulos aparece la figura de Rolando. Un sujeto que desde el afuera determina las historias del adentro.

En cuanto al intertítulo *Heridos y contusos*, siete veces citado, puede decirse que configura reflexiones y dilemas de tipo social, político e ideológico. Es el escenario de los debates, de los personajes irresolutos, de las dualidades, de las dudas, de las ambivalencias y ambigüedades. Es el afuera que motiva las expectativas y las dudas del adentro. Es *Extramuros* personificado en Graciela. Es *Intramuros* en la memoria de Santiago. En *Heridos y contusos* se marca de manera determinante el tema de la confusión. También aquí se establece un vínculo con *Intramuros* a través del género epistolar.

Finalmente, está el intertítulo *Beatriz*. Citado siete veces. *Beatriz* es el lugar por excelencia de las definiciones. Es el espacio de los juegos del lenguaje en las manos de una niña. Pone en escena la discusión sobre el significado de las palabras. En los intertítulos que le competen se exponen significantes que son de uso común para cualquier comunidad que se adecúe a las definiciones de diccionario. Pero, promotores de confusión y de ambigüedades cuando se observan bajo la lente de los regionalismos y de los usos de las convenciones sociales. *Beatriz* es, efectivamente, la esperanza de *Intramuros*. Es la expectativa de *Extramuros*. En *Beatriz* se perfila el modelo de lector, de ciudadano y de ser humano. En ella se describe narración intercalada con *Intramuros*.

Los intertítulos, entonces, descubren la estructura interna de la obra y, a su vez, brindan aproximaciones de lectura al narratario. Como dato curioso vale decir que son agrupados en siete bloques narrativos. Siendo, de igual modo, el número siete el que prevalece en el orden de apariciones en la novela. Guardando las respectivas distancias que Benedetti establece en sus confesiones personales sobre las creencias religiosas es de anotar que, desde la novela, resulta difícil no asociar ese orden numérico con las significancias presentes en el mundo hebreo, en cuanto a su visión de los números: “Está claro que en la escritura se usan números en sentido simbólico. Al comparar los casos en los que se emplea un número, puede deducirse la idea escondida tras el número. El significado de algunos de los números es demasiado evidente para que haya error; en otros no hay certeza” (Villanueva, 2006).

En efecto, *Intramuros* está en el orden del número seis: significado de la imperfección, referido al hombre como objeto de creación; asociado misteriosamente al mal, a *la bestia*. Cuando se lee la obra se nota inmediatamente el sinsabor del personaje por el mundo que le tocó vivir gracias a la determinación política de cierto mecanismo de poder y de algunos sujetos, llamados en muchas ocasiones los milicos. A su vez, los intertítulos referidos a *Heridos y contusos*, *Don Rafael*, *Beatriz*, *El Otro* corresponden en número al siete: significado de la perfección, del juramento, de la promesa. Es la consumación o realización de un hecho. *Extramuros* remite al número dos, se representa la ambivalencia entre la comunión, el amor y la separación, la división; alude a la unión de seres de la misma naturaleza; simboliza el acuerdo. Por último, está el intertítulo *Exilios*, presentado nueve veces: el número nueve, según el contexto, representa la fertilidad, la producción, tres veces la perfección. Marca el fin de algo.

A modo de conclusión, cada intertítulo hace las veces de un todo fragmentado, de un fragmento totalizado, si se permite la expresión. Cada uno se eleva al plano de intertextualidad y sugiere para el lector una nueva especie de narración intercalada. Es intercalada porque los intertítulos permiten observar que las voces no hablan frente a frente. Santiago habla con Graciela a través de cartas. Distintos espacios de tiempo entre la escritura y la lectura de la misma. Sin embargo, en la novela ese tiempo es tácito. Lo descubre el lector. De igual modo cabe decir que hay intertítulos que se presentan como hipotextos de otros, el caso de Exilios que sirve de contextualización para Santiago. Intertítulos que dialogan con otros, pero de no de forma continuada, sino después, en la narración, de otros escenarios. Podría llamarse novela intertextual.

Voces Narrativas

Cuando el sujeto se instala en esa estructura, las formas hablan por él. Esta idea de la subjetividad como producto del discurso (y no de la lengua) implica ya, en consecuencia, una difracción entre el sujeto que habla y el sujeto hablado. Edmond Cros

La tradición nos ha llevado a pensar, canónicamente, en la identificación del narrador de un texto. Preguntar ¿quién habla?, ¿de quién se habla? se convirtió en la condición sin la cual era y es imposible analizar una historia. ¿Cuál puede ser la razón? La idea siempre ha sido descubrir la voz que determina las acciones en una obra. En efecto, la primera tarea del lector consiste en hallar los dos referentes gramaticales que sintetizan la cuestión: Yo y El, en sus versiones singular o plural. Se escribe de sí mismo o de otro. Como asunto escolar es común ver la lección sobre narrador primera persona, narrador

tercera persona; a su vez conocidos como narrador intradiegético, extradiegético; narrador personal e impersonal; narrador testigo u omnisciente.

Cuando en un texto aparece la voz narrativa Yo se tiende a pensar que es el autor quien habla, sea en su propio tono o en el de un personaje que hace las veces de intermediario. También suele ser asumido como texto autobiográfico. Por ello se busca la voz histórica para que dé cuenta de la voz narrativa presente en la historia. El anuncio del Yo en la obra es tomado como una insinuación de su carácter subjetivo. Es el Yo hablando de sí mismo, por tanto no puede haber imparcialidad. Es el *lugar* en donde el sicologismo encuentra su difusión.

En cambio, cuando se pone en escena la voz narrativa en la forma de Él de manera inmediata se cree que hay objetividad. La voz tiene autoridad para construir al otro, pues conoce todo de él. Quizá por ello se le conozca como omnisciente. Hablar en la voz Él permite huir de prejuicios ególatras, narcisistas y de la soberbia. Por ello fue contemplada como una voz que hablaba desde una perspectiva panorámica y no desde el plano de la horizontalidad.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando en un texto se devela un Yo en apariencia histórico; un Yo autor; un Yo narrador; un Yo narrador –personaje; un Él hablando con un Yo; un Él hablando de y con un Él; un Yo hablando de un Él? ¿Qué idea deja una obra en donde interviene un Yo que declara que, aun hablando de sí mismo, no se trata de una autobiografía?

Esta singular morfología la vemos presente en la novela *Primavera con una esquina rota*. Ese juego de voces lo motiva el hecho de sus intertítulos, las formas discursivas y la

multiplicidad de estilos. En ella, las voces entran y salen de la historia; construyen escenarios paralelos con voces que aluden e influyen en uno y otro escenario. Las situaciones narrativas trabajan en función de una situación narrativa general. Podría decirse que la voz se fragmenta para cumplir una función narrativa diferente. En este asunto son importantes las consideraciones que hace Genette cuando habla de la función narrativa, la función de control, la función de comunicación, la función emotiva, la función testimonial, la función ideológica (Genette G. , 1989).

Dado este modo de ser de la novela, se ha realizado una clasificación en la que se señala el intertítulo y se referencian apartes del texto. Quedando agrupados en cuatro bloques, así: homodiégesis, heterodiégesis, autodiégesis, metadiégesis.

Voces homodiegéticas presentes en la novela

En el texto se manifiestan diversos modos de ser del Yo. Se ponen en escena cuando cuentan su propia historia. Se identifican con los nombres de Santiago, Don Rafael, Beatriz. Como puede leerse, la voz que aparece en Intramuros y Extramuros es diferente a la voz que hay en Don Rafael y en Beatriz.

Haciendo una selección, desde el índice, se traen a cuento las diferentes voces homodiegéticas. Quedando de esta manera:

Intramuros (Esta noche estoy solo) / Don Rafael (Derrota y derrotero) / Beatriz (Las estaciones) / Intramuros (¿Cómo andan tus fantasmas?) / Don Rafael (Una culpa extraña) / Intramuros (El río) / Beatriz (Los rascacielos) / Don Rafael (Dios mediante) / Intramuros (El complementario) / Beatriz (Este país) / Don Rafael (Locos lindos y feos) / Intramuros (El balneario) / Beatriz (Una palabra enorme) /

Don Rafael (Noticias de Emilio) / Beatriz (La polución) / Intramuros (Una mera posibilidad) / Don Rafael (Un país llamado Lydia) / Beatriz (La amnistía) / Don Rafael (Quitar los escombros) / Extramuros (Fasten seat belt) / Beatriz (Los aeropuertos) / Extramuros (Arrivals Arrivées Llegadas).

Se retoma un fragmento de *Intramuros* (Esta noche estoy solo), marcando el inicio de la obra, y uno de *Extramuros* (Arrivals Arrivées Llegadas) que nos ubica al final de la misma.

Esta noche estoy solo. Mi compañero (algún día sabrás el nombre) está en la enfermería. Es buena gente, pero de vez en cuando no viene mal estar solo. Puedo reflexionar mejor. No necesito armar un biombo para pensar en vos. Dirás que cuatro años, cinco meses y catorce días son demasiado tiempo para reflexionar. Y es cierto. Pero no son demasiado tiempo para pensar en vos. *Intramuros* (Esta noche estoy solo), p. 11.

extraño me siento extraño pisando este suelo / menos mal que llueve / con la lluvia todo se empareja y el paraguas se convierte en el común denominador de la humanidad / al menos de la humanidad guarecida. *Extramuros* (Arrivals Arrivées Llegadas), p. 217.

La voz de *Intramuros* y *Extramuros* aparenta ser la misma en cuanto que está definida por el mismo nombre, Santiago. Sin embargo, aunque la instancia narrativa coincide, la situación narrativa en uno y otro caso no es la misma. Tampoco lo es la función “emotiva”. En el escenario de *Intramuros* la voz cuenta su experiencia de tortura y de condena, y en el de *Extramuros* la experiencia es de libertad. En *Intramuros* la función comunicativa opera a través de la carta, envuelta en un medio de coerción y de censura. En *Extramuros* la función ideológica tiene primacía, se nota en el discurso, en el estilo y las formas en las que expresa su libertad.

De otra parte, se cita intencionalmente el fragmento del texto Don Rafael (Una culpa extraña) puesto que en él se ve la referencia que hace un narrador intra, Don Rafael, de otro narrador intra, Santiago:

“Santiago se ha quejado a Graciela de que hace tiempo que no le escribo. Y es cierto. Pero, ¿qué decirle? ¿Que lo que le ocurre es una consecuencia de su actitud? Eso ya lo sabe. ¿Que me siento un poco culpable de no haber hablado suficientemente con él (cuando todavía era tiempo de hablar y no de tragarse las palabras) para convencerlo de que no siguiera ese camino?”. Don Rafael (Una culpa extraña), p. 46.

Es la voz de un Yo hablando de un Yo. Don Rafael narrador-personaje cuenta lo que le pasa a la voz Santiago-personaje. Dado la impresión de una voz heterodiegética-intradiegética. De igual modo, en el fragmento que sigue puede observarse la relación existente entre dos narradores: Santiago, papá de la niña, y Beatriz. En la voz de Beatriz-personaje se habla de Santiago-personaje: “Yo pienso que allí donde está mi papá, a última hora de la tarde debe cundir la tristeza. A mí me gustaría mucho que mi papá pudiera por ejemplo visitar el rascacielos donde trabaja Graciela o sea mi mami”. Beatriz (Los rascacielos), p. 53.

Voces heterodiegéticas presentes en la novela

En la novela se evidencia una voz heterodiegética en las dos formas que propone Genette, esto es, heterodiegética-extradiegética y heterodiegética-intradiegética. Es el caso de estos apartados: Heridos y contusos (Hechos políticos) / Heridos y contusos (Uno o dos paisajes) / Heridos y contusos (Un miedo espantoso) / Heridos y contusos (Soñar despierta) / Heridos y contusos (Verdad y prórroga) / Heridos y contusos (El dormido) / Heridos y contusos (Putá vida).

Desde la formulación del intertítulo se entiende que la situación narrativa no es igual. No existe una historia, hay historias. Aunque se evoquen los mismos personajes las historias no acontecen en un único escenario, hablando en términos de escenarios narrativos y topográficos. Algunos pasajes construidos en forma de diálogo en donde A y B participan de manera breve sin intervención de otra voz; otros donde el diálogo es de mayor extensión, entre A y B, con intervención de una voz que los presenta; y, unos textos en los que la voz cuenta lo que sucede con A y B.

Para el caso de los intertítulos *El otro (Testigo solito) / El otro (Querer, poder, etc.) / El otro (Titular y suplente) / El otro (turulato y todo) / El otro (Sombras y medias luces) / El otro (Ponte el cuerpo) / El otro (Por ahora improvisar)*, la voz narrativa propone situaciones en las que, directa o indirectamente, participan cuatro personajes: Rolando, Graciela, Beatriz y Santiago. Como anexos importantes en la trama de la obra se nombran unos personajes que hacen parte del círculo de amistades de Santiago. Lo esencial aquí es el modo como la historia es contada: la voz heterodiegética habla de los personajes y ellos intervienen cuando y como ella lo determina.

Cabe señalar que en ambas cuestiones se sugiere la presencia de una voz extraña, ubicada en el afuera de todos los contextos. La voz construye un escenario en el que habitan las voces homodiegéticas y heterodiegéticas. En otros momentos, da la impresión de que la voz Santiago es la que configura la narración.

Algunos segmentos sirven de apoyo:

Heridos y contusos (Verdad y prórroga), p. 112:

“A última hora de la tarde fue a ver a su suegro. Hacía como quince días que no lo visitaba. El único problema era que sus horarios no coincidían.

- Caramba, caramba –dijo don Rafael después de besarla-. Algo grave debe ocurrir cuando venís a verme”

Heridos y contusos (Un miedo espantoso), p. 66:

“Graciela puso punto final al informe sobre el segundo semestre. Respiró profundamente antes de sacar de la máquina eléctrica el original con siete copias”

Heridos y contusos (Soñar despierta), p. 86:

“Rolando le ofrece un cigarrillo, pero ella lo rechaza. Él toma uno y lo enciende. Echa la primera bocanada y mira a través del humo.

- Graciela, ¿cuándo te vas a decidir?
- ¿Decidirme a qué?”

Heridos y contusos (Hechos políticos), p. 14:

“Graciela –dijo la niña, con un vaso en la mano-. ¿Querés limonada? ... Graciela aparenta treinta dos o treinta y cinco años, y tal vez los tenga”

El otro (Testigo solito), p. 32:

“se habían juntado los cuatro: Silvio, Manolo, Santiago y él, en la última vacación de que disfrutaron. También estaban las mujeres, las esposas bah. En realidad tres: María del Carmen, la Tita y Graciela...”

Como puede verse, la situación narrativa es la que perfila el despliegue de la voz. Por ende la estructura del texto. Es claro el juego de escenarios narrativos, el modo en que los narradores pueden entrar y salir de escena, las formas como participan en ella, la idea de que un narrador sea sujeto de la narración en un caso y también *narrador testigo*. Esto cambia naturalmente la noción del significante heterodiégesis.

Voz autodiegética - metadiegética presente en la novela

La voz que aparece *en cursiva* en el texto pone al descubierto un Yo que recorre las líneas de la ficción en permanente diálogo con las líneas de un aparente tiempo histórico. Quizá no haya diferencia ni división al citarlo indistintamente como *metaél o metametayo*. Se representan situaciones como estas: la novela es escrita por un señor de nombre Mario Benedetti, personaje histórico nacido en Uruguay. En los intertítulos Exilios, se deja ver la presencia de un personaje llamado Mario Orlando Benedetti. Se nos muestra, también, un narrador llamado Mario Benedetti.

Un lector de primer discurso²² sacaría su clara conclusión de que se trata del mismo sujeto, el que escribió, el que narra y el personaje narrado. De igual forma leería la novela ignorando el tiempo de la narración²³. Pasaría por alto la distancia que hay entre el acto narrativo y la situación narrativa, incluso la presencia del narratario:

Todos estos relatos responden explícitamente o no a una pregunta del tipo “¿Qué acontecimiento ha conducido a la situación presente?” Muy a menudo, la curiosidad del auditorio intradieгético no es sino un pretexto para responder a la del lector, como sucede con las escenas de la exposición en el teatro clásico, y el relato metadieгético puede resultar una simple variante de la analepsis explicativa (Genette G. , 1989).

Los idiosemas e ideologemas²⁴ que acompañan esos apartados le darían algo de razón. Pero sólo el lector de segundo discurso tendría a la mano los argumentos de base para decir que no se habla de lo mismo: el Benedetti histórico *presta* su Yo y su experiencia

²² La diferencia entre primer discurso, segundo discurso; primer público, segundo público la plantea Cros en *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*.

²³ Véase Gérard Genette. *Figuras III*, págs. 273 – 283.

²⁴ Tanto idiosema como ideologema son categorías que remiten a la propuesta sociocrítica de Cros. En donde dice que el idiosema es una huella, una micro-estructura semiótica presente en el texto. Y, por ideologema entiende un microsistema semiótico-ideológico que subyace en una unidad funcional y significativa del discurso. En ambos casos se descubre una línea de fuga hacia el afuera del texto o una línea de fuga hacia el adentro del mismo.

emotiva al acto creador del autor. Éste semiotiza ese Yo en comunión con *su* experiencia emotiva y estética, al hacerlo se aleja de sí mismo para hablar ya sea de un él, como personaje, de un yo como un él, como voz heterodiegética – intradiegético, de un yo como otro yo, narrador – personaje.

La autodiégesis puede generar la sensación de que se lee un texto autobiográfico. Genette lo llama “autobiografía disfrazada”. En la novela los trazados narrativos y las huellas históricas jalonan hacia esa consideración, y si a ello le agregamos el tema de las funciones del narrador la comprensión del texto llega a un estado de extrañamiento. Aparece la confusión, desaparece la construcción textual y el narratario *manipula* la interpretación.

El intertítulo Exilios constituye la máxima expresión de las funciones del narrador. En las historias allí narradas y en la estructura interna de la obra se expresan abiertamente la función narrativa, la función de control, la función “emotiva”, la función testimonial, la función ideológica. Es el hecho histórico transformado en experiencia estética. Quizá por ello la voz hable en cursiva siempre. Unas veces para explicar, otras para testimoniar, para hacer memoria de sucesos, para dar vía libre al pensamiento.

Los intertítulos aparecen del modo que sigue, Exilios (Caballo verde) / Exilios (Invitación cordial) / Exilios (Venía de Australia) / Exilios (Un hombre en un zaguán) / Exilios (La soledad inmóvil) / Exilios (Penúltima morada) / Exilios (La acústica de Epidaurós) / Exilios (Adiós y bienvenida) / Exilios (Los orgullosos de Alamar).

Se hace mención de algunos pasajes:

Exilios (Invitación cordial), p. 36: “*Más o menos a las 6 pm del viernes 22 de agosto de 1975, estaba leyendo, sin ninguna preocupación a la vista, en*

el apartamento que alquilaba en la calle Shell, de Miraflores, Lima, cuando abajo alguien tocó el timbre y preguntó por el señor Mario Orlando Benedetti. Eso ya me olió mal, pues el segundo nombre sólo figura en mi documentación y nadie entre mis amigos me llama así”.

Exilios (Venía de Australia), p. 54: “*Tomamos el café. Él inquirió: ‘Usted es Benedetti, ¿no?’ ‘Claro, pero, ¿de dónde me conoce? No recuerdo su cara’ ‘Es lógico. Usted estaba en la tribuna y yo entre el público...’*”

Exilios (Un hombre en un zaguán), p. 78: “*Al doctor Siles Zuazo lo había conocido en Montevideo, hará de eso de veinte años, cuando vino exiliado (en aquel entonces se decía exilado) a Uruguay, tras el triunfo de uno de los tantos golpes militares que siempre han ulcerado la historia de Bolivia. Yo entonces tenía pocos libros publicados y trabajaba en la sección contable de una gran compañía inmobiliaria”.*

Para terminar este apartado se citan las palabras de Genette en torno al tema de la presencia de una voz narrativa en una obra. Desde ellas es posible pensar que este modo particular de construir texto moviliza al lector para que reconsidere la idea tradicional del narrador sujeta gramaticalmente a las formas Yo, Él. Asimismo, sugiere que la trama de un texto no se construye en torno a una voz, sino que ésta se configura a partir de la situación narrativa. Lo cual permite concluir que la autodiégesis o metadiégesis, además de constituir un juego entre el adentro y el afuera de la obra, dibuja unas líneas de fuga en las que puede visualizarse la gran cercanía entre la situación narrativa y el autor. Es el *impulso* incontrolable del autor por *dejarse ver en la obra*.

“La elección del novelista no se da entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas... hacer contar la historia por uno de su “personajes” o por un narrador ajeno a esta historia. La presencia de verbos en primera persona dentro de un texto narrativo puede remitir entonces a dos situaciones muy distintas, que la gramática confunda pero que el análisis narrativo debe distinguir: la designación del narrador en cuanto tal por sí mismo” (Genette G. , 1989).

Formas narrativas

De la misma manera que la literatura contemporánea no otorga ninguna importancia a la correlación de los géneros (según los rasgos secundarios), puede llegar una época en la que será indiferente que la obra esté escrita en prosa o en verso. I. Tinianov

Cuanto más sutil e insólito es un fenómeno, tanto más claramente se delinea el nuevo principio constructivo. I. Tinianov

¿Es *Primavera con una esquina rota* una novela en estricto sentido? ¿Por qué razón se presenta como novela si en su estructura interna se descubre un híbrido de géneros? ¿Cuál es el género que sobresale en la configuración de la obra? ¿Qué género se privilegia desde el punto de vista del narratario? Si bien es cierto que los intertítulos inauguran unas microestructuras, ¿por qué motivo ellas toman una forma diferente para cada caso? ¿De qué o quién depende el manejo de esa diferencia? Para usar la categoría de Tinianov, ¿cuál es la orientación que se dibuja en la obra?

En lo que sigue se toman planteamientos de Tinianov y Todorov. En ellos se trabaja la idea de cómo deviene la obra y de qué modo esa construcción determina su ubicación en el mundo de los géneros literarios. Conceptos que permitirán comprender la distinción y distancia entre la vida social del autor de la novela, la vida social del texto y la vida social del lector. En efecto, para el lector, la novela representa un fenómeno lingüístico; el texto se devela como hecho literario; y, para el autor se trata de una construcción²⁵ que *parte* de un fenómeno cotidiano. Ahora bien, ¿cómo llega a ser este último un hecho literario? Tinianov nos dice que “un hecho cotidiano adquiere carácter literario a través de su aspecto constructivo” (Tinianov, *Il fatto letterario*, 1968). Por su parte, Todorov en *El origen de los*

²⁵ A propósito de la noción de construcción, Tinianov dice: “Llamo *función constructiva* de un elemento de la obra literaria (en tanto que sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero” (Tinianov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 1978).

géneros propone que “los géneros literarios tienen su origen, lisa y llanamente, en el discurso humano” y que “la identidad del género está absolutamente determinada por la del acto de lenguaje; lo cual no quiere decir, sin embargo, que ambos sean idénticos” (Todorov).

Como hecho literario, el texto devela la escenificación de prácticas discursivas que *intentan* un diálogo con su momento y con un momento histórico posible, distinto al suyo. Dicho de otro modo, es la construcción de la obra como tal hablando con un narratorio. Es el narratorio interpretando los *aspectos verbales* que propone la obra. En última instancia, se encuentran en diálogo tres elementos importantes en el estudio de la literatura: la intención del autor, la construcción y una *serie extraliteraria*.

Lo anterior se justifica desde estas preguntas, ¿cuál es la función esencial de la obra *Primavera con una esquina rota*? ¿Narrar, dramatizar, poetizar, testimoniar? ¿Bajo qué presupuestos la novela fue construida de ese modo? ¿Cómo se correlaciona el fenómeno lingüístico, la construcción y el hecho social en la obra? ¿Qué criterios definen la novela como un hecho literario? ¿La opción del género para la obra está dada por la intencionalidad del autor o la intencionalidad del discurso? Tinianov dice al respecto, “la función constructiva, la correlación de los elementos en el interior de la obra, reducen "la intención del autor" a nada más que un fermento. La "libertad de creación" se presenta como una consigna optimista, pero que no corresponde a la realidad y cede su lugar a la "necesidad de creación". La función literaria, la correlación de la obra con las series literarias perfecciona el proceso de sumisión” (Tinianov, 1978).

Ahora bien, ¿qué sucede cuando las prácticas discursivas no se acomodan a ninguno de los modelos literarios canónicos? ¿Se somete el discurso a la presión del género o éste

cede ante la fuerza del discurso, la fuerza de lo cotidiano? ¿La *elección* de un género desecha de manera categórica la presencia de los demás? ¿Bajo qué supuestos teóricos? ¿Pueden diferentes géneros coexistir en el mismo universo de la obra? Tinianov habla de evolución literaria cuando quiere entender las razones por las cuales una obra se *separa, cambia* el sistema literario. El género, dice él, no es algo estático, inmóvil, por el contrario “representarse un género como sistema estático es imposible, incluso porque la misma conciencia de un género nace del enfrentamiento con un género tradicional” (Tinianov, *Il fatto letterario*, 1968).

Si la vida social no es un algo terminado, respondiendo a situaciones fragmentarias; si la orientación del autor no se describe de manera estática, no aparece como un todo, sino como un complejo de realidades diversas y fragmentadas; ¿por qué pensar que las construcciones, los hechos literarios, los géneros son realidades terminadas, por decirlo de algún modo, *totalitarias*? Tinianov afirma que

el propio género no es, entonces, un sistema permanente e inmóvil; es interesante notar como oscila el concepto de género cuando frente a nosotros hay un fragmento. Un trozo de poema puede sentirse como fragmento de *poema*, por ende como poema; pero también puede sentirse como *fragmento*, esto quiere decir que un fragmento puede ser comprendido como género. Este sentido de género no depende del arbitrio de quien lo percibe, sino del predominio o, en general, de la presencia de tal o cual género (Tinianov, *Il fatto letterario*, 1968).

En un primer momento, se destaca la comunión entre forma y función. El género sale a escena a partir de esa comunión. El género condiciona la función, la función moviliza el género. Cuando la función no se adecúa a la forma busca los recursos para modificarla, para inaugurar una nueva forma. ¿De dónde vienen esos recursos? He aquí el segundo

momento, es *la vida cotidiana* desde el acto verbal, el acto de habla, el discurso humano, la práctica discursiva, o como se le quiera llamar, la que concede los puntos de quiebre para alimentar tanto la función como las formas. Es así como

los *fenómenos lingüísticos de la vida social* se encargan de esta función. La función, la orientación verbal, buscan una forma y la encuentran en la romanza, la chanza, el pie forzado, la charada, etc. Aquí, en el momento de *la génesis, la presencia de tal o cual forma lingüística* que antes correspondían sólo a la vida social, adquiere su significación evolutiva (Tinianov, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, 1978).

Dadas estas consideraciones, se propone un acercamiento a la forma, a la construcción que presenta la novela *Primavera con una esquina rota*, precisando que desde el principio se habló de formas discursivas.

La estructura que define la novela permite observar variedades en las formas en que se narra. El texto ha sido catalogado como novela, sin embargo, en su seno habitan lo epistolar, lo dramático, la narrativa breve y la poesía. Si la orientación y la función son diversas, las formas también lo serán. La temática que aborda el texto permite la abundancia de monólogos, con sus novedades cada uno dependiendo de la situación y del personaje. Además, la comunicación entre un ambiente llamado Intramuros con otro llamado Extramuros se realiza por medio de cartas, dando paso al género epistolar: en donde los destinatarios e interlocutores son distintos, incluso para aquellos que tienen la tarea de la censura. Ello hace que la construcción de las mismas esté sujeta a lo narrado, a la experiencia emotiva del autor, a los requerimientos del censor.

El género epistolar constituye un elemento fundamental en la obra. Ahora bien, ya no como documento postal, como texto de referencia entre un autor y destinatario, como

recopilación de memorias. La carta en la novela adquiere el carácter de hecho literario. Su función dentro del universo del texto procuró su propio lugar y, a su vez, le permitió articularse a la función y a la forma predominante. Casualmente, en su tiempo, Tinianov refiere que

en las cartas se descubrieron fenómenos más dúctiles y necesarios, que avanzaban nuevos principios constructivos con una fuerza desacostumbrada; lo no acabado del discurso, el fragmentarismo, los matices, la pequeña forma 'familiar' de la carta...Este material necesario era extra-literario, se encontraba en lo cotidiano. De documento de lo cotidiano, la carta se eleva hasta transformarse en centro mismo de la literatura (Tinianov, *Il fatto letterario*, 1968).

Cabe hacer una pregunta, ¿las cartas son el resultado de monólogos o los monólogos advienen cartas? Más aún, ¿es drama en forma de carta o carta interpretada como drama por el narratario? Si se acude a Genette, puede decirse que en estos textos se pone de manifiesto el híbrido de las funciones "emotiva", testimonial y dialéctica. En donde el punto de vista varía, incluso convirtiendo al narratario en un cómplice de los asuntos tratados. Aunque los interlocutores están definidos desde los intertítulos, queda la sensación de que las cartas no se leen en voz de quien las escribe, sino de quien las recibe. Más todavía, en la voz del narratario.

La impresión inicial es que las cartas se escriben en y desde la soledad. En un decir y callar consigo mismo, en *un encuentro obligado* con el papel. Igualmente importante es el hecho de los estilos y estructuras de las cartas. El caso especial donde la narración aparece en un solo párrafo, *Intramuros* (Una mera posibilidad), p. 144-149: "Ayer estuvo el abogado y me dio a entender que la cosa va por mejor camino. Que no es improbable. Que

tal vez. Una mera posibilidad, ya lo sé. Pero debo reconocer que me produjo una conmoción, creo que hasta me vino taquicardia...”

Para efectos de comparar, se retoman algunos fragmentos. Se llama la atención sobre lo narrado en *Extramuros*. Allí, la sensación de libertad trastoca las reglas de escritura, rompiendo la estructura tradicional de signos de puntuación y de mayúscula para los nombres propios. Trastoca, además, las formas. El narrador se decide por la barra como signo, no se sabe si para separar sus ideas o para separar versos de un poema y escribirlos en renglones²⁶. Lo que deja la expectativa sobre el tipo de forma que presenta: narrativa breve, carta o poema.

Es claro que *Primavera con una esquina rota* sugiere la comunión de géneros. La situación, las funciones, las voces y los escenarios contruidos confabulan en esa configuración. El número de veces en que aparece el intertítulo *Exilios* determina el predominio del género novela, de ahí que se muestre al mundo como tal. Hay que insistir en la idea de que no es el género el que define el devenir del personaje, de la trama. Por el contrario, es la sicología del personaje, es la fuerza de la trama quienes delimitan el género. Una subjetividad no se reduce ni se deja cohibir por un género en particular. Se traen algunos fragmentos para llamar la atención sobre estos asuntos, así:

Intramuros (*Esta noche estoy solo*), p. 11: “Esta noche estoy solo. Mi compañero (algún día sabrás el nombre) está en la enfermería... Aprovecho para escribirte porque hay luna. Y la luna siempre me tranquiliza, es como un bálsamo. Además ilumina, así sea precariamente, el papel, y esto tiene su importancia porque a esta hora no tenemos luz eléctrica”

²⁶ Cf. Numeral 5 del apartado signos auxiliares, en el documento *Lenguaje, signos ortográficos de la doctora Rosalvina Campos Pérez*. 2012. En la web: http://www.academia.edu/3639303/SIGNOS_ORTOGRAFICOS

Don Rafael (Derrota y derrotero), p. 17: “Lo esencial es adaptarse. Ya sé que a esta edad es difícil. Casi imposible. Y sin embargo. Después de todo, mi exilio es mío. No todos tienen un exilio propio. A mí quisieron encajarme uno ajeno. Vano intento.”

Beatriz (Las estaciones), p. 27: “Donde está mi papá llegó justo ahora el otoño y él me escribió que está muy contento porque las hojas secas pasan entre los barrotes y él se imagina que son cartitas mías”

Extramuros (Fasten seat belt), p. 195: beatricita qué fiesta nos espera / la verdad es que no sé exactamente qué me aguarda / evidentemente hay un problema sé que hay un problema / en las últimas cartas Graciela no es la misma y no es cosa de leer entre líneas / a veces me parece que está enferma y no quiere decírmelo / o acaso la nena eso ni pensarlo beatricita qué fiesta nos espera / incluso el viejo se ha puesto enigmático y al principio lo atribuí a la censura pero ya no”

Don Rafael (Quitar los escombros), p. 188: “Es raro. Mi hijo va a salir de la cárcel, va a llegar aquí cualquier día de éstos y yo asumo la noticia con toda naturalidad, casi como si fuera el corolario de un presagio, ¿Acaso era tan previsible? ¿Cuántos, aun con menos años de prisión que Santiago, un día no pudieron más con su angustia o su cáncer o su propia historia, y murieron?”

Es interesante observar que, además del estilo general de la novela, cada texto, cada fragmento pone al descubierto diversidad de estilos. Múltiples facetas de un escritor. Las cartas advienen como construcciones dentro de una gran construcción, la obra. El género epistolar se centra esencialmente en la comunicación de una familia: Don Rafael, Santiago, Graciela y Beatriz. Lo que expresa la idea de una cierta complicidad entre ellos; complicidad necesaria, pues debe sortear la censura. Una complicidad que orienta la dinámica de la escritura y de la lectura.

De otra parte, cabe decir que los intertítulos que corresponden específicamente a Beatriz bien pueden ser leídos como ensayos breves. Aparecen como monólogos. Si se permite la afirmación, parecen aislados del conjunto. Pues su estilo, su objeto discurso y el carácter argumentativo, más que narrativo, que frecuenta el narrador – personaje tiene una línea muy diferente a las demás voces narrativas. Actos verbales muy propios de la vida

cotidiana son los que jalonan los temas y determinan la función del intertítulo. En ellos se habla de las estaciones, de los rascacielos, de *su* país, de libertad, de la polución, de la amnistía, de los aeropuertos.

Se busca una definición que precise los términos que permitan entender una palabra. Cuando la palabra pierde sea por costumbre, por intereses ya no gramaticales, sino políticos su esencia lo mejor es volver a preguntar por su significancia. Ahora bien, en el trasfondo de estos textos lo que se deja ver es que el problema no es el significado de la palabra, sino la implicación del significante. Para usar la expresión de Tinianov, cuando se *automatiza* algo es inevitable que aparezca otro algo que lo movilice, lo trastoque, lo transforme. En Beatriz, como puede verse en los fragmentos citados, se traza el vector fundamental de la novela. En sus textos logran consumarse la intra y la extratextualidad. Toma significantes de la vida social y los traslada a la vida del texto para reconfigurar su función. En tiempo de crisis política el significante libertad tiene dos acepciones, la libertad como tema recurrente y de lucha, y nombre propio para la cárcel: Libertad. Interesante sarcasmo, como se dice en la novela.

Beatriz es, entonces, el punto central de los dos lados del paréntesis, Intramuros-Extramuros. Las referencias que en los intertítulos se muestran entre paréntesis delimitan la sustancia del pensamiento del personaje. Monologando, expresión breve, distante de los otros estilos, cercana en el objeto de la obra como tal.

Otro dato de interés en la narrativa de la novela es la construcción de los diálogos. Presentados en distintas formas, como puede verse a continuación. Hay diálogos en la obra que aluden más a la estructura del texto dramático, dos personajes *arrojados a escena*, en algunos segmentos con una voz en off, voz que narra, y en otros sólo sus voces. Así:

En la forma de diálogo con voz en off: Heridos y contusos (Hechos políticos), p.14.

- Graciela – dijo la niña, con un vaso en la mano -. ¿Querés limonada?

Vestía una blusa blanca, pantalones vaqueros, sandalias. Los cabellos negros, largos aunque no demasiado, sujetos en la nuca con una cinta amarilla. La piel muy blanca. Nueve años; diez, quizá.

- Ya te he dicho que no me llames Graciela.
- ¿Por qué? ¿No es tu nombre?
- Claro que es mi nombre. Pero prefiero que me digas mamá.
- Está bien, pero no entiendo. Vos no me decís hija, sino Beatriz.

Diálogo en la forma A – B: Heridos y contusos (Putá vida), p.181.

- ¿Y qué sentiste cuando te leyó la carta, cuando te contó lo de la foto?
- Desconcerto. Realmente, creo que me sentí desconcertado.
- ¿Desconcertado y culpable?
- No. Culpable no.
- ¿Y entonces por qué llegaste con esa cara de velorio?
- Será porque este enredo no es precisamente una fiesta.

En ambos momentos, son diálogos que revelan monotonía. Aparece nuevamente la conversación intercalada, pero esta vez ya no de modo escrito, por cartas, sino de modo oral, en presencia. Frases cortas, preguntas y respuestas que van y vienen con el deseo de saber algo o con la convicción de mostrar la pobreza de las conversaciones. De hecho si se miran los intertítulos puede notarse el instante de tensión que intentan reproducir. Es el drama humano jalonando el texto dramático.

Asimismo, se presentan diálogos en los que el narrador define el lugar y los tiempos de la voz. Es el narrador quien deja claro quién es el que habla, haciendo la salvedad en cada caso:

El otro (Querer, poder, etc.), p. 61: “Me suena eso, comentó Silvio con ironía marginal. Y vos creés que los vamos a desalojar, preguntaba Santiago,... No, respondió sin vacilar Manolo... No, no vamos a poder, nos van a reventar, nos van a meter en cana, nos van a amasijar, nos van a liquidar. Y entonces,

inquiría Silvio, quemando etapas entre la ironía y la perplejidad. Él, Rolando, se había limitado a levantar las cejas con sano escepticismo”.

El narrador intentando reconstruir escenarios de conversación. Importante la memoria en esta tarea. Evoca la voz narrativa y parafrasea o cita la otra voz. Estas formas sugieren la idea de que cuando el personaje no está presente para dar su versión aparece la versión del testigo. Ser testigo de algo es importante en un momento en que los sujetos desaparecen, se pierden o se van. En tiempos de dictadura, de exilios bien vale la pena tener quien se encargue de reconstruir escenarios. El personaje no está, pero está su voz, sus palabras, el lenguaje. Monólogo preñado de diálogos. Conversación de conversaciones.

Hay una tercera forma dialógica que se destaca en la obra. El narrador prepara la escena y luego introduce las voces, a través de las formas “y él” – “y ella”:

El otro (Turulato y todo), p. 135: “Y un día, de pronto, en mitad de unas de esas charlas equívocas, de equilibrista, ella salió con aquello de que ya no necesita a Santiago, me abandonó, y él comprensivo, no Graciela no te abandonó sino que se lo llevaron, y ella, es absurdo absurdo o será que el exilio me ha transformado en otra, y él, acaso no seguís compartiendo la actitud política de Santiago, y ella, por supuesto si es también la mía, y él por fin la pregunta de los diez millones, tal vez soñás con otros hombres, y ella...”

El narrador está empeñado en mostrar diversidad de formas dialógicas. En este caso, reconstruye un escenario con su propia voz, presentando a un sujeto masculino y otro femenino. La voz del narrador es la voz de los sujetos. Una voz representando la comunión de lo masculino y lo femenino. Es la voz del narrador buscando el tono y la actitud discursiva propia del instante que se escenifica. Un monólogo a dos voces podría decirse.

Una cuarta forma de diálogo es el metadiálogo. Se usa esta expresión para tratar de comprender ciertos momentos de la obra en donde la *metametaficción* aparece. El narrador de la historia, Mario Benedetti, habla de las historias de Mario Benedetti. Esta forma de diálogo es curiosa, pues se introduce la narración, pero no hay guiones, no hay presentaciones, son los dos personajes hablando y sus palabras son separadas solamente por las comillas. Un narrador homodiegético – intradiegético, diría Genette. Se lee,

Exilios (Un hombre en un zaguán), p. 79: “*Volvía atrás. Era el Dr. Siles. Él también me había reconocido. ‘Así que también a usted le tocó exiliarse.’ ‘Sí, doctor: Cuando hablábamos en Montevideo eso parecía imposible, ¿verdad?’ ‘Sí, parecía.’ En aquella penumbra no podía distinguir su sonrisa, pero la imaginaba. ‘Y en este inesperado exilio suyo, ¿qué etapa es la actual?’ Respondí con un poco de vergüenza: ‘La número tres.’ ‘Entonces no se aflija. Yo ando por la catorce.’*”

Si la conversación está marcada por el uso de las comillas es claro que en el trasfondo de la misma hay otra voz. Una voz que tímidamente se deja ver al inicio del fragmento, pero que parece desplegarse en una psicología que resulta ser la misma que la que se hace presente en la tímida voz. Es la voz de un tercero presente-ausente en la escena, una voz que calla pero que escucha atentamente, una voz que parece vigilar, atestiguar. Ahora bien, cuando el significante es el mismo, ¿también lo es la voz y la psicología? ¿Ese devenir de subjetividades pone en evidencia el devenir una misma subjetividad?

Finalmente, en el texto se deja ver una forma que sugiere más la presencia del verso que la prosa. O, prosa en verso... En cuanto a su estructura: tiene unas líneas con una extensión variada, en ciertos casos, dada la extensión de la línea, coloca un signo, un corchete para significar que lo que sigue en esa otra línea pertenece a la anterior. Hay

metametaficción. No hay signos de puntuación ni mayúscula, el texto está en cursiva. Tiene un epígrafe. No hay otro texto como ese. Se cita un fragmento,

Exilios (La acústica de Epidauros), p. 142

*Estuvimos en epidauros veinticinco años después que
 roberto]
 y también escuchamos desde las más altas graderías
 el rasgueo del fósforo que allá abajo
 incendia la guía la misma gordita
 que entre el templo y el templete
 entre adarme socrático y pizca de termópilas
 había contado cómo niarchos se las arreglaba
 para abonar apenas nueve mil dracmas
 digamos unos trescientos dólares de impuesto por año
 y con su joven énfasis nos había anunciado
 ante el asombro de cinco porteños...*

Tinianov y Todorov son defensores de la idea de que los géneros son móviles, no son estáticos; como formas que están ahí para llenarse de contenidos. *Primavera con una esquina rota* es, en esencia, el cumplimiento de estas propuestas. El devenir de una subjetividad trae como consecuencia el devenir textual, el devenir del lenguaje, el devenir de nuevas formas. El ser humano no hace conciencia del género literario para vivir, el lenguaje en todas sus formas es quien le abre caminos para reproducir *su ser y sus circunstancias*.

Ordenamiento temporal de la novela

Cuando uno tiene que estar irremediamente fijo, es impresionante la movilidad mental que es posible adquirir. Se puede ampliar el presente tanto como se quiera, o lanzarse vertiginosamente hacia el futuro, o dar marcha atrás que es lo más peligroso porque ahí están los recuerdos, todos los recuerdos, los buenos, los regulares y los

execrables. *Primavera con una esquina rota*: Intramuros (El complementario).

La novela presenta un sinnúmero de escenarios ambientados desde un referente simbólico que bien puede llamarse paréntesis. Se abre en el intertítulo Intramuros (Esta noche estoy solo) y se cierra en el otro intertítulo llamado Extramuros (Arrivals Arrivées Llegadas). ¿Por qué la figura del paréntesis? La obra pone en escena la convivencia de historias alrededor de una historia general que se abre en el personaje narrador Santiago y se cierra en él mismo. Describe el devenir de una serie de subjetividades que contribuyen en el devenir de una subjetividad con nombre propio: Santiago. El paréntesis se abre con la definición expresa de un lugar, esto es, la cana; se cierra en el aeropuerto, en el encuentro con la familia.

Sin embargo, el texto adquiere otro modo de leerse si atendemos a la estructura crítica que se propone, desde una cita, en *Figuras III*, en donde dice “el relato es una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa- contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante)” (Genette G. , 1989). En efecto, en la página 11 de la novela de Benedetti aparece una alusión de tiempo: cuatro años, cinco meses y cuatro días; en la página 193 del mismo texto aparece otra referencia temporal: “cinco años, dos meses y cuatro días...mil ochocientas y nueve noches”. Ello permite decir que las historias narradas en la novela, mirando la diferencia, suceden en un lapso de ocho meses y veinte días aproximadamente. Son distintos tiempos, unos referenciados como pistas para el lector, otros como inserciones en el texto. Está el tiempo en la cana; el tiempo

que devela la obra; el tiempo de los sucesos narrados por los personajes narradores; el tiempo que sirve de hipotexto, genotexto a los relatos que configuran la novela.

Hay que decir, además, que la obra, construida en 218 páginas, muestra un relato que es posterior a la situación narrativa. Más aún, la fuerza de la novela está en el tiempo del significante, pues a través de él la historia adviene al lector, en una administración temporal que se despliega y se repliega constantemente para que la cosa-contada se exprese a plenitud. Dicho de otro modo, el tiempo del significante empieza mucho después del tiempo del significado. Lo que trae como consecuencia que en la novela abunden anacronías, es decir, inserciones en el relato que permiten ampliar, evocar y reconstruir escenas a partir de relatos secundarios. Siguiendo a Genette, se entiende que

una anacronía puede orientarse hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento 'presente', es decir, del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio: llamaremos *alcance* de la anacronía a esa distancia temporal. También puede abarcar, a su vez, una duración de historia más o menos larga: es lo que llamaremos su *amplitud* (Genette G. , 1989).

En esa reconstrucción del orden tienen un lugar importante, por un lado, la memoria y, por el otro, el significante primavera. La memoria permite que las líneas de fuga se replieguen y que el nuevo relato aparezca, con la firme intención de consolar, hacer vivible y restaurar la situación por la que atraviesa una subjetividad. En cuanto a la palabra primavera, ella representa el anuncio fundamental en la novela. La alusión permanente a ella como posibilidad de transformar el estado de cosas presente. En este sentido, cabe decir que *Primavera con una esquina rota* es un gran tejido en el que devienen los tejidos de la memoria, los hilos de las historias, las puntadas de los relatos y los tejidos intertextuales.

El lector puede pensar que la obra empieza con una elipsis. El personaje narrador está en la cama, está escribiendo una carta y describiendo situaciones, tiene un tiempo considerable de permanencia allí, mas no aparece un dato que pueda llevarnos a la razón por la cual se encuentra en ese “lugarcito”, como él mismo lo llama. ¿Por qué elipsis? Genette nos dice que una elipsis es la “ausencia del relato sumario, ausencia de la pausa descriptiva... el análisis de las elipsis se reduce al examen del tiempo de historia elidido y lo primero que hay que preguntarse es si esa duración está indicada (elipsis *determinadas*) o no (elipsis *indeterminadas*)” (Genette G. , 1989). Se indica un espacio y un tiempo de referencia, sin embargo, hay algo que no se ha dicho de la cosa-contada.

Lo curioso del caso es que esa elipsis será atendida desde una serie de tópicos analepsis del carácter completivo. Pero ya no en la voz de Santiago, sino en otra voz desde los intertítulos llamados Exilios. Las historias aquí contadas remiten a un espacio de tiempo particular y que bien podría decirse constituye el hipotexto o el trasfondo de la situación. Lo que Santiago no cuenta se encuentra narrado en otra voz, otro lugar, otro tiempo que en la administración de la obra aparece de manera intercalada. La voz de Exilios remite al pasado, a la fuente del asunto que se trata. En Exilios (Caballo verde), p. 21-24 el personaje contextualiza la situación de Intramuros (Esta noche estoy solo) con el cual inicia el texto. La situación narrada se remite a la situación de 1975.

De igual forma se ve en el intertítulo Exilios (Invitación cordial). Nuevamente la situación narrada es enviada al año 1975 para contar, completar algo que falta en ese orden de ideas de la voz Santiago y que el lector empieza a solicitar con urgencia. En Exilios (Venía de Australia), p.54 – 59, la situación viaja un tanto más allá en el pasado, se describe un estado de cosas que caracterizan los años 1969, 1970, 1971. Los encuentros que

se ponen en escena en Exilios (Un hombre en un zaguán), p. 78-79, llevan al lector a la década del 50 – 60, no está expreso en el texto, y al año 1974. En Exilios (La soledad inmóvil), p. 96-98, la situación narrada se ubica en el año 1977. En el intertítulo Exilios (La acústica de Epidauros), p. 142-143, aparece una referencia temporal que alude a un pasado desde no se sabe dónde: si desde un presente o un futuro-presente. La línea dice lo siguiente, “Estuvimos en epidauros veinticinco años después que Roberto...”

En el intertítulo Exilios (Adiós y bienvenida), p. 158-162, la voz traslada la situación narrativa a varios referentes temporales. Habla de 1974, va a 1971, luego a 1980 y, finalmente, remite a 1981. Y, en último término, en Exilios (Los orgullosos de Alamar), p. 184-187, lo narrado es remitido a la fecha exacta del 30 de noviembre de 1980. Una fecha que determina los destinos de Santiago, pues marca el fin de Intramuros.

Ahora bien, se habla de analepsis completiva porque “comprende los segmentos retrospectivos que vienen a llenar después una laguna anterior del relato, que se organiza así mediante omisiones provisionales y reparaciones más o menos tardías, según una lógica narrativa parcialmente independiente del transcurso del tiempo” (Genette G. , 1989). Lo cierto del caso es la forma como se construye la obra. Un intertítulo completa al otro, lo justifica, lo ubica en un orden de cosas. Una voz construye los escenarios que la otra no cuenta, en otro tiempo.

En ese orden de ideas, se sabe que los sucesos que llevaron al personaje narrador Santiago a la cana acontecieron en un periodo comprendido entre 1970 – 1975. Este trazado temporal, esta huella en el relato lleva al lector a un trazado semiótico-ideológico que pertenece a la vida social del *autor*: es la inserción del afuera en el adentro. Es la

reconstrucción estética de un fenómeno social. Nos remite al elemento genotextual. De este modo se justifican las palabras de Beatriz y de Graciela en el intertítulo Heridos y contusos (Hechos políticos), p.16:

- ¿Te falta para qué?
- Para ser como tu padre, por ejemplo.
- ¿Él está preso por culpa de su cultura política?
- No exactamente por eso. Más bien por hechos políticos.
- ¿Quieres decir que mató a alguien?
- No, Beatriz, no mató a nadie. Hay otros hechos políticos.

Dejando de lado las analepsis completivas, del modo en que se expuso, es importante hacer una visita panorámica por ese otro tipo de analepsis que nos señala Genette, a saber, la analepsis repetitiva. Las cuales se definen como inserciones en el texto o evocaciones en donde “el relato vuelve abierta, explícitamente a veces, sobre sus propios pasos”. En esa visita son exponentes principales las voces Santiago y Don Rafael.

En efecto, en Santiago las analepsis de este tipo se dan por cuenta de la memoria. Una memoria que se perfila como la línea de fuga de ese estado de cosas en el que está inmerso el personaje: la cana. En sus monólogos, en sus cartas, en sus pequeños y táticos diálogos la memoria va y viene de un tiempo a otro. Es así como evoca su infancia en el intertítulo Intramuros (¿Cómo andan tus fantasmas?) para contextualizar su costumbre de imaginar personas, animales o cosas a partir de las manchas en la pared.

El intertítulo Intramuros (El río) permite leer un manejo del tiempo en donde la psicología del personaje se ve desplazada a varios lugares y situaciones como si fueran trazados en fuga cuyo punto de partida es el mismo y en forma simultánea. Se cambia de escenario de un renglón a otro. En algunos evoca, en otros alude y relata. En ese mismo segmento de la obra hay una analepsis de la analepsis.

En *Intramuros* (El complementario), las analepsis se presentan como escenarios en donde el personaje empieza a contar sobre su vida como espectador de múltiples conciertos y conferencias, traslada al lector a esos momentos, cita personajes. Instantes de fuga que llevan el relato a otros momentos. Incluso en ese juego de analepsis es interesante ver cómo el narrador desde una analepsis nos da cuenta de una prolepsis.

La carta que se escribe en *Intramuros* (El balneario), remite a escenas de un pasado en donde cuenta o evoca escenas de otros pasados. Hay que insistir en el hecho de que siendo una carta, los tiempos de escritura y de lectura no son iguales. La situación narrativa así lo sugiere. Es la carta del correo de otros tiempos, la carta que debe sopesar la censura, la carta que traslada el mensajero, la carta del buzón. La carta del remitente. Ello no aparece explícito en el texto, sin embargo, el lector pide permiso y le exige a la obra que le ayude a trazar esos trayectos que ella misma no expresa. Son inserciones, tiempos tácitos, escenarios tácitos, recuerdos de un pasado que remite a otro pasado.

En lo que concierne a *Intramuros* (Una mera posibilidad), el narrador establece un juego en donde el relato va de analepsis a prolepsis de manera vertiginosa. El personaje acaba de recibir la noticia de que posiblemente obtenga su libertad. La fuerza de la situación narrativa evoca y anuncia otros momentos. Es el presente, es el pasado, es el futuro. Es el futuro volviendo al pasado.

En cuanto a la voz Don Rafael es posible ver el modo como la memoria, las conversaciones intercaladas y las construcciones en género epistolar abren espacio a analepsis completivas -repetitivas y van configurando un orden en la novela. Es el caso de Don Rafael (Derrota y derrotero), p. 19. Allí, la voz va al pasado para proporcionar un dato que gira alrededor de la trama general de la obra y que constituye el escenario de Santiago

y Exilios. Además de evocar su oficio, su primera clase, su país. En esa analepsis se introducen nuevas analepsis aunque en forma tácita.

Por su parte el intertítulo Don Rafael (Locos lindos y feos), p. 90-95, traza una analepsis, hace alusiones temporales, anuncios cortos, inserta otra analepsis comparándola con una de “la prehistoria del setenta y tres”. Inmediatamente introduce una prolepsis que refiere el desexilio. Don Rafael encarna esa subjetividad que intenta ubicarse en el espacio y para hacerlo se refugia en las líneas de fuga temporales. El relato, en este momento, es un tejido de ires y venires en el tiempo.

En Don Rafael (Noticias de Emilio), p. 122-131, el relato es interrumpido por una prolepsis. La voz refiere al tiempo de libertad de Santiago, sus vivencias en futuro. Vuelve al relato primario y aparece una analepsis. Ésta se introduce en comillas, da paso a la voz de Santiago. En esa carta se inserta otra analepsis. Ahora las analepsis no son de Don Rafael, son de Santiago. Al final del intertítulo, Don Rafael dice “Leí aquella carta como diez veces y me tomé dos días antes de empezar a escribirle”.

Las analepsis que aparecen en Don Rafael (Un país llamado Lydia), p. 163-171, muestran una constante: la desterritorialización. Ambientan, completan y evocan escenarios en los que su subjetividad expresa el extrañamiento. Extraña una nacionalidad, extraña lenguajes, lugares, personas. En el presente habita un país lleno de pasados. La fecha crucial es “la madrugada del 30 de noviembre... tres de la madrugada... noviembre del 80”. En esa analepsis introduce otra, remite a octubre del año 1967. Dos noticias: la primera habla del plebiscito en Uruguay; la segunda, informa sobre la muerte del Che.

Interesante el orden que describe el contexto del intertítulo Don Rafael (Quitar los escombros), p. 188-192. Inicia con un anuncio. Introduce una analepsis, en ella acude a Mercedes, su esposa, la madre de Santiago. En esa analepsis trae a escena otro momento: el diecisiete de junio de mil novecientos cincuenta y ocho. Evoca el momento en que muere Mercedes y dato importante: estaba sonando en la radio la *Primavera*, texto que hace parte de las Cuatro Estaciones de Vivaldi. Hace un anuncio, alude a un consejo dado a Graciela en otro intertítulo. El relato vuelve al pasado, conversaciones con Lydia. Va al futuro, cómo quitar los escombros.

La fórmula que se repite en Santiago y en Don Rafael es “Recuerdo que...”. Es evidente que la construcción de la obra es tarea del autor, pero solo en la reconstrucción que hace el lector estos elementos salen a escena. Hay analepsis que remiten no al pasado, sino a otro intertítulo. Eso confirma la idea de que la novela es la constitución de planos paralelos y superpuestos. Novela intertextual como ya se dijo. Es clave como el autor deja huellas, trazados que permiten comprender un escenario temporal, geográfico y psicológico. De allí la gran trascendencia del tiempo en la obra. Las inserciones buscan darle forma a un presente desterritorializado. Los anuncios generan la expectativa en el lector, de ahí que se repita constantemente “la primavera vendrá...”

Acotación final

Primavera con una esquina rota pertenece al género novela porque hay predominio de dos elementos: la extensión y la narración. El primero se distingue en forma inmediata, a

la luz de sus páginas y su desarrollo. El segundo se descubre en la lectura del texto, de ahí que se vea como una instancia mediata.

La predominante en el texto define el género del mismo, dice Tinianov. Por ello hablamos de novela. De ello dan cuenta los intertítulos Exilios, su número y su especificidad. Se toman algunos intertítulos Don Rafael, El otro y Heridos y contusos.

La orientación del texto hace que se involucren otros géneros, como ya se ha dicho, dándole a la obra un carácter de, si se permite la palabra, metagénero. Un lugar donde es posible la convivencia de géneros. Tinianov insiste en que la vida cotidiana es la que condiciona la forma, si se atiende a la vida social del texto y del autor, incluyendo las sicologías de los personajes, cabe decir que no puede haber un solo formato para comprender la multiplicidad de fenómenos.

Nada mejor para terminar la comprensión de este apartado que citando las palabras de Todorov, cuando habla de El origen de los géneros: “No son, pues, ‘los’ géneros los que han desaparecido, sino los géneros-del-pasado, y han sido reemplazados por otros. Ya no se habla de poesía y prosa, de testimonio y ficción, sino de, novela y de relato, de lo narrativo y de lo discursivo, del diálogo y del diario” (Todorov).

Referencias

Benedetti, M. (2014). *Primavera con una esquina rota*. Barcelona: Punto de lectura.

Bueno García, M., López Tapia, F., Martínez Palomares, C., & Moreno Álvarez, P. (2006). Obtenido de http://www.ugr.es/~setchift/docs/cualia/neuropsicologia_del_color.pdf

Definición.DE. (s.f.). Obtenido de <http://definicion.de/primavera/>

- Ferrer, E. (1999). *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1989). *FIGURAS III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Tinianov, Y. (1968). Il fatto letterario. En Y. Tinianov, *Avanguardia e tradizione* (pág. 356). Bari: Dedalo Libri. Obtenido de [file:///C:/Users/w7/Desktop/Tinianov%20El%20Hecho%20Literario%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/w7/Desktop/Tinianov%20El%20Hecho%20Literario%20(1).pdf)
- Tinianov, Y. (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI editores.
- Todorov, T. (s.f.). Obtenido de <http://cursa.ihmc.us/rid%3D1H9R2Q0CQ-20YB25S-SD/todorov.pdf>
- Villanueva. (Marzo de 2006). Obtenido de <http://llamadafinalvillanueva.com/doc/Numerologia%20biblica.pdf>

UNA MIRADA SOCIOCRTICA A LA NOVELA *PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA*

Lector²⁷

Mario Benedetti, “Canciones del que no canta”, 2006

²⁷ Este poema es un aporte de la Fundación Mario Benedetti. En conversaciones con ella sobre el objeto de este trabajo me recomendaron este texto de la autoría de Benedetti.

El lector mi lector todavía sin nombre
 vale decir un prójimo cualquiera
 prota o antagonista de mis poemas
 recibe lo que doy
 yo me descubro
 le digo lo que oculto a mis cercanos

extraigo de mí mismo a duras penas
 las penas menos duras
 y una que otra alegría
 en borrador / casi deshilachada

el lector es mi escucha más sincero
 uno que a veces se duele por mí
 un oído que piensa que carbura
 y yo aprendo bastante de ese eco

no le escribo a un lector
 inmóvil como un muro
 sino a alguien
 que me aprueba o refuta

uno que habla mi lengua
 que conoce de heridas
 y también un poquito de la muerte
 un lector con el que nunca he hablado
 y sin embargo nos reconocemos

mi lector es el mismo bajo el sol
 que empapado de lluvias y lloviznas

yo sé que está presente
 que como yo busca el refugio de una

soledad nueva y tan acogedora
 como la paz sin guerra

un lector mi lector ya tiene nombre
 pero no lo revelo por ahora
 tal vez más adelante o más atrás
 en una breve nota al pie de página

El devenir *sujeto* como condición de posibilidad del devenir *lector*

“La lectura que hago *hic et nunc* de un texto no se organiza entorno a lo que fue sino entorno a lo que soy como sujeto cultural”. Edmond Cros, *El sujeto cultural*

“Los lectores leen en función del sistema genérico, que conocen por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente de oídas; aunque no es preciso que sean conscientes de ese sistema”.

Todorov

Se habla en este capítulo de la esencial relación entre sujeto y lector, no como dos instancias separadas, sino como expresiones superpuestas del ser del sujeto. El concepto central es tomado de Deleuze: devenir. Desde él se despliegan trazados a las categorías de Jauss, identificación estética, y de Cros, ideologema, sujeto cultural.

La novela que constituye el cuerpo de este trabajo, *Primavera con una esquina rota*, es objeto de análisis a la luz del marco conceptual de la Sociocrítica que plantea Edmond Cros. El seguimiento se propone a partir del personaje Beatriz, estableciendo trazados hasta las formas estéticas que muestra la *Divina comedia* de Dante.

Estos despliegues tienen como contexto la construcción y la reconstrucción textual. Posibilidades tanto del sujeto como del lector. Se establece el vínculo entre vida social y lectura, a través de la intertextualidad entre la novela de Benedetti y el texto de Dante *Vida Nueva*. La idea es indagar sobre las implicaciones históricas y estéticas del Dulce estilo nuevo, sus aportes a la escritura y lectura de un texto.

Asimismo, se esboza tímidamente la figura del lector huésped. Un lector que lleva en su mano un equipaje cultural e ideológico y que busca alojamiento en un texto. La

complicidad de la que habla Benedetti sirve de base para pensar la configuración dialógica entre texto y lector. La hospitalidad define la comodidad del huésped. El lector vive donde se siente a gusto. Y, sentirse a gusto no es otra cosa que buscar un *lugar* que le permita perseverar en su ser.

Sobre el devenir

El concepto devenir tiene esencial importancia en la configuración de esta propuesta de trabajo. De hecho, fue él quien le dio orientación a las presentes consideraciones. Se tomó, inicialmente, de la lectura del texto *Crítica y clínica* de Gilles Deleuze, y se amplió desde trabajos complementarios del autor y su obra. La definición de este concepto no riñe con el enfoque sociocrítico de Cros. Por el contrario, le da soporte a las connotaciones socio-ideológicas desde un horizonte eminentemente ético. Dicho de otro modo, el devenir en Deleuze describe indicadores de nuevos universos de referencia que potencian las múltiples formas de una subjetividad y de una obra en su conjunto.

Cuando Deleuze habla del devenir habla de planos, trayectos, afectos, líneas de fuga, pliegues, prudencia y desterritorialización. Todo ello circunscrito a dos elementos fundamentales: la selección y la composición. Es preciso decir que lo que deviene es una subjetividad y que deviene en una *subjetividad superior*. En efecto, el devenir alude a un cambio de naturaleza, manifiesto en el desplazamiento, pero no en el modo expreso de ser otro, sino en el modo de ser mejor de lo que se es. El plano es el escenario donde se representan los trayectos de una subjetividad. Cada trayecto obedece a una selección. Cada selección es una línea de fuga que se pliega o repliega en ese escenario.

La territorialización y la desterritorialización devienen como dos caras de un mismo plano. Pero no como dos caras opuestas, sino como dos facetas del mismo momento, de la misma experiencia. Es por ello que se dice que en la medida en que aparece una selección, aparece el devenir. Deviene una trayectoria, deviene un plano, deviene una subjetividad. Y, ese conjunto, comunión y superposición de trayectorias, es lo que conforma la composición. Por esta razón se plantea la imagen del plano. Toda subjetividad pone en evidencia un mapa desde el cual se proyectan las experiencias que lo configuran. En él se dejan ver las influencias y desplazamientos que lo constituyen. Conocer el mapa trae como consecuencia conocer los imaginarios que lo componen. Un mapa en el que se visualizan los pliegues, despliegues y repliegues. Si se habla de devenir, se habla de movimiento. En el devenir entran en comunión el presente, el pasado y el futuro. No hay un tiempo definido, el devenir es en el tiempo. El pliegue, la línea de fuga va en diferentes direcciones. Un pliegue no anula al otro, se superpone, lo desterritorializa y lo *modifica*:

los mapas se superponen de tal modo que cada cual encuentra un retoque en el siguiente, en vez de un origen en los anteriores: de un mapa a otro, no se trata de la búsqueda de un origen, sino de una evaluación de los desplazamientos. Cada mapa es una redistribución de callejones sin salida y de brechas, de umbrales y de cercados, que va necesariamente de abajo arriba. No sólo es una inversión de sentido, sino una diferencia de naturaleza: el inconsciente ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con trayectos y devenires; ya no es un inconsciente de conmemoración, sino de movilización, cuyos objetos, más que permanecer sepultados bajo tierra, emprenden el vuelo (Deleuze, 1993).

El devenir es un viaje de un trayecto a otro del mapa. Más aún, el devenir es el principio que moviliza el trayecto. En él se ponen en escena el recorrido, una subjetividad que recorre, el mapa y el espectador del recorrido, es decir, otro mapa. El trayecto expresa una línea en fuga. El trayecto reconfigura el devenir. En otras palabras, “el devenir es lo

que sustenta el trayecto, como las fuerzas intensivas sustentan las fuerzas motrices... El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje; y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten uno al otro” (Deleuze, 1993).

En el devenir se descubre una especie de bitácora que da cuenta del programa del viaje, sus movilizaciones y sus razones. En el devenir hay un juego de identidades que devienen. “El trayecto no sólo se confunde con la subjetividad de quienes recorren el medio, sino con la subjetividad del medio en sí en tanto que éste se refleja en quienes lo recorren. El mapa expresa la identidad del itinerario y de lo recorrido. Se confunde con su objeto cuando el propio objeto es movimiento” (Deleuze, 1993).

Ahora bien, devenir no es la búsqueda del origen. No se habla aquí de un procedimiento psicoanalítico. No es una regresión. Tampoco es la proyección hacia el porvenir, la mirada fija en el modelo a imitar. No se trata de devenir otro, esto es, imitar a otro. La idea no es repetir modelos, una subjetividad deviene ella misma en razón de las *confrontaciones* que hay en su medio vital. Cada trayecto es un cambio en el mapa, en la composición. El devenir inaugura una nueva versión del mapa.

Al mirar otro mapa, sus desplazamientos, una subjetividad se evalúa, se diferencia y deviene. Toda subjetividad tiene un mapa que la identifica y que la diferencia. Por eso, “devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma cuanto que se

singularizan en una población. Cabe instaurar una zona de vecindad con cualquier cosa a condición de crear los medios literarios para ello” (Deleuze, 1993).

Si hay un mapa, un trayecto, una línea de fuga, es bueno preguntar qué o quién determina su dirección y por qué el mapa decide entre una y otra proyección. Deleuze acude, como ya se dijo, a los conceptos de selección y composición. ¿De qué y cómo se compone el mapa? ¿Qué seleccionar y por qué? El mapa está compuesto de desplazamientos, trayectorias que van dejando su huella, entrando en diálogo unas con otras. El asunto pasa por una decisión, sea personal o pública. Una decisión no predeterminada desde un a priori, desde un mundo trascendente. Para Deleuze es muy importante el concepto de inmanencia. Todo lo que una subjetividad experimenta está en la inmanencia. Esto es, el mundo de las paradojas, de las contingencias. Por ello, esa selección no tiene la garantía del *fin programado*. No hay seguridades, hay riesgos. En la selección de un trayecto se pone en juego una subjetividad. En cada selección se reestructura la composición.

Es así que la composición es entendida como el ir y venir de selecciones. No hay identidades absolutas, ni composiciones ideales. Cada desplazamiento *es un paso a tientas*, siempre con la idea de buscar aquello que potencie el ser:

El agenciamiento es el modo en que se crean nuevas individuaciones que no estarán definidas por la forma del sujeto ni de la conciencia. Tampoco lo está la composición misma porque puede establecerse entre cualquier cosa con tal de que se produzca una relación de intensidad, una simpatía. Las preguntas cambian: en lugar de preguntarnos quiénes somos, adónde vamos, de dónde venimos, debemos preguntarnos con qué elementos extrínsecos nos componemos para hacer algo o devenir otra cosa, preguntamos en cada ocasión «en qué agenciamientos entran esos componentes» (D 116) y qué nueva multiplicidad aparece finalmente. A la individuación la define la composición como su potencia inmanente, pero el agenciamiento es el ser concreto de esa potencia, su realidad individuada. Un agenciamiento es una

multiplicidad que implica muchos términos heterogéneos y que establece vínculos, relaciones entre ellos, a través de las distintas naturalezas en juego (Barroso Ramos, 2005).

Devenir, es entonces, la experiencia de una selección. Hacia qué lado mirar, hacia dónde dirigir la atención, en qué o quién se quiere devenir. Es la experiencia de una subjetividad que se lanza en la construcción de su subjetividad. En el devenir participa de manera activa la empatía. Un argumento que forja una línea de fuga en la orientación que se quiere. En la selección, una subjetividad corre el riesgo de perderse en opciones que no están dentro de su *plano básico*. Pues, “ser selectivo es lo más difícil... Las líneas de fuga tienen que ser trazadas, saber dónde hacerlo y cómo. Y, además, no sólo es que las líneas de fuga corran el peligro de ser bloqueadas, segmentarizadas, precipitadas en agujeros negros, sino que tienen un peligro particular, propio, el peor de todos: el peligro de convertirse en líneas de abolición, de destrucción, de las otras líneas y de sí misma” (Barroso Ramos, 2005).

Para que el principio de selección tenga un criterio, Deleuze acude a dos reglas: la de divergencia y la de máxima amplitud. La primera, “consiste en retener sólo a lo que aumenta las relaciones. En este sentido, se trata de una regla selectiva aliada con la potencia de la diferencia que establece el plano mismo de inmanencia” (Barroso Ramos, 2005). En cuanto a la segunda, su función es la de “preferir la mayor inherencia, buscar el crecimiento en dimensiones, esto es, pasar a una individuación más potente, superior, con formas de sentir más profundas...Sólo será retenido el pliegue de máxima inherencia” (Barroso Ramos, 2005).

El devenir, en Deleuze, alude a un proceso de aprendizaje. Una subjetividad en permanente construcción. Por ello, el devenir se entiende como la posibilidad de mantener el ser en su máxima expresión de ser. Asunto ontológico y ético. Precisamente por ello Deleuze habla de la prudencia como “arte” de la desterritorialización. Prudencia al momento de elegir la nueva trayectoria. Saber cómo responder a la presión del adentro y del afuera es lo que caracteriza a una subjetividad que está aprendiendo a seleccionar.

Porque aprender

con qué nos componemos y qué seleccionamos no es sólo un problema de nuestra alma individual, sino también un auténtico problema de la vida colectiva, un problema político que, sin embargo, sólo resuelve el individuo, cada cual, a cada paso. No pasamos a una individuación superior si no somos forzados a ello, si no somos afectados por el exterior, si no hay nada que nos selecciona y eleva. Nueva selección es el devenir. En este sentido, la selección y la desterritorialización coinciden nuevamente. Sólo cuando la desterritorialización tiene lugar procedemos a nuevas conjunciones, nuevas composiciones, a la reforma de la composición creando su línea de fuga (Barroso Ramos, 2005).

El concepto devenir en Deleuze atiende esencialmente a la afirmación de la vida. A seleccionar aquello que aumenta la potencia de vivir. Procura la adecuada composición del mapa de una subjetividad. El devenir trae a cuento una experiencia personal, cargada de afectos y en la que la simpatía tiene un lugar importante. Pues, “saber qué y cómo seleccionar, saber en qué y cómo devenir es una cuestión no sólo de prudencia, sino también de sensibilidad: ¿por dónde puede ser aumentada la vida? ¿Cómo lograr una violenta formación de líneas afirmativas?” (Barroso Ramos, 2005).

Hasta aquí el concepto de devenir que nos facilita Deleuze. Ahora bien, qué tiene que ver en el trasfondo de la propuesta es un asunto que se verá más adelante. Por lo pronto es válido decir que desde la definición del concepto adquiere sentido la selección de la

novela *Primavera con una esquina rota* como referente de lectura y de análisis. De igual manera, se comprenden las razones por las cuales el personaje narrador llamado Beatriz fue seleccionado como elemento central de *esta composición*.

Máscaras del sujeto cultural

Fiz de mim o que não soube,
 E o que podia fazer de mim não o fiz.
 O dominó que vesti era errado.
 Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
 Quando quis tirar a máscara,
 Estava pegada à cara.
 Quando a tirei e me vi ao espelho,
 Já tinha envelhecido.

Alvaro de Campos

Cuando se lee un texto surge inevitablemente una pregunta: ¿Quién es el responsable de todos los discursos que lo constituyen? Y, la respuesta, siempre ha parecido obvia: el personaje y el autor. A lo que se agrega de modo categórico: detrás del personaje está el autor. Casi que camuflado, disfrazado, enmascarado el autor despliega su modo de ver el mundo aprovechándose de un nombre y caracterización, en apariencia, distintos a él. Ahora bien, ¿es posible cambiar ese “detrás del autor” por un “delante del autor”, un “en el autor”, un “junto al autor”? ¿Por qué razón se le concede tanto poder al autor? ¿Qué lugar tienen los personajes en el universo discursivo de una obra? Si es el autor quien habla, ¿para qué los personajes? ¿Por qué no son, entonces, simples autobiografías? ¿Con quién establece el diálogo el lector: con el personaje, con el autor? En el caso de la complicidad que propone Benedetti, ¿Quiénes se vuelven cómplices? ¿Qué o quién moviliza el devenir del lector?

Muchas preguntas, pocas respuestas. O quizá respuestas obvias. Es obvio que la obra es propiedad de un autor. Es obvio que el creador del universo de la obra es el autor. Es obvio que quien da vida a los personajes es el autor. Por tanto, es obvio que quien habla en un texto es el autor. Un sujeto de *carne y hueso* que firma y aparece en la carátula del texto. A veces en forma directa, otras a modo de seudónimo y en ciertas ocasiones como heterónimo. Sin embargo, ante tanta obviedad es conveniente preguntar ¿por qué los textos no se reducen a testimoniales, autobiográficos, diarios? Cuando se habla de la muerte del autor, para que aparezca el texto en su completa y compleja dimensión, ¿a qué se hace referencia? En el momento en que se prioriza la estética de la recepción sobre la estética de la producción, ¿en qué lugar queda el autor? ¿Qué sucede cuando en la memoria del lector es el personaje quien ha dejado huella? Con frecuencia es la voz del personaje la que resuena, casos como Héctor, Ulises, Antígona, Jesús, Don Quijote son una pequeña muestra de esto.

Decir que detrás del autor hay algo o alguien o que detrás del personaje está el autor poco o nada agrega a la discusión sobre la lectura de una obra. Lógica de Perogrullo: si hay un detrás, hay un adelante. Presencia de dos planos. ¿En cuál de los dos se mueve el lector?, ¿qué tipo de lector? ¿Por qué razón no existe un único plano? Ahora bien, ese detrás cómo debe ser entendido: ¿Como algo oculto por la máscara del adelante o como una prueba para el lector en la que tiene que descubrir el modo de transitar de un plano a otro? Si la tarea es desenmascarar para llegar al detrás, ¿cuál es la ruta a seguir?; ¿desenmascarar a quién? Si desenmascaro al personaje, ¿qué me queda?; si desenmascaro al autor, ¿qué encuentro?

¿Por qué hay sociedades que persiguen y censuran textos y autores, pero nunca se ve una *sociedad* persiguiendo o censurando a un personaje? Muy simple, se han quemado libros, autores; se han mandado al exilio a muchos autores o prohibido la lectura de ciertos libros, pero no hay testimonios sobre la quema o exilio de un personaje. No se habla aquí de lo que pudiera narrarse en el universo intratextual. En las librerías y bibliotecas se busca al autor en referencia a una obra. En caso de censura se busca al autor porque es el responsable de una construcción. En este sentido, los exilios y las persecuciones no deberían ser políticas, sino estéticas.

Otro tanto sucede con los discursos que aparecen en una obra: ¿de dónde advienen los discursos de los personajes? ¿Las prácticas discursivas son propiedad del autor? ¿Tienen vínculo las prácticas discursivas del texto con las de la vida social? ¿Acaso hay algo oculto en el texto? ¿Oculto para quién y por qué? ¿Son los personajes difracciones del autor? ¿Se enmascara el autor en el texto?

Es claro que el asunto de la máscara ha sido de gran importancia en la historia del pensamiento. En efecto, lo que para algunas culturas era una experiencia sagrada, esto es, ponerse una máscara, para otras, incluyendo la contemporánea, es una situación que genera ambigüedad. El rito, la celebración, exigía la máscara. No había rito sin máscara. Ella definía la identidad de un *sujeto*, la correspondencia con su rostro público.

Hoy ponerse una máscara es sinónimo de ocultamiento, de hipocresía, falsedad. El que usa máscara es porque tiene algo que no desea que otros conozcan o porque hace parte de una programación de la agenda cultural. El uso de la máscara define identidades temporales. Más que creación lo que se ve es imitación. La máscara deviene, en este caso, como preocupación moral y no con connotaciones estéticas.

El siglo XX asiste a la discusión entre máscara y rostro, en ella este último no sale bien librado. Pues se habla, efectivamente, de la “derrota del rostro”. La cual

comienza así con las vanguardias —y especialmente, con el cubismo— un proceso de des-figuración, de progresiva pérdida del grado de semejanza que escandalizó a los espectadores de su época. De pronto, el sujeto retratado tiende a desdibujarse, a fundirse con los demás elementos del entorno. Sin carnosidad, los rostros se aplanan, se uniformizan. Para Galiene y Pierre Francastel, ya no puede hablarse de retrato, dado que —siguiendo la vía inaugurada por Cézanne— los artistas consideran a los sujetos básicamente como fragmentos de realidad entre otros fragmentos (Altuna, 2008).

De ello se sigue que la máscara es la anulación del rostro. Es ocultamiento de la identidad. La máscara desfigura la subjetividad. Es la cultura de la apariencia. Es la existencia de dos planos: el mundo sin forma y el mundo de la forma temporal, finita. La máscara esconde *una realidad*. Por esta razón se usa con frecuencia la expresión “detrás de”. Quizá por este motivo el siglo XX se mueve en la dicotomía ocultar-develar. En *Primavera con una esquina rota* se lee,

La máscara no es un rostro. Es un artificio, ¿no? Un rostro cambia sólo por accidente. Quiero decir en su estructura; no en su expresión, que ésta sí es variable. En cambio, una máscara puede cambiar por miles de motivos. Digamos: por ensayo, por experimentación, por ajuste, por mejoría, por deterioro, por sustitución. Sólo a los tres meses comprendí que no podía esperar nada de las máscaras. No iban a cambiar esas empecinadas, esas tozudas. Y empecé a fijarme en los rostros... con ellos venían todas las clases sociales, en autos impresionantes, en autitos modestos, en autobuses, en sillas de ruedas, o simplemente caminando. Don Rafael (Derrota y derrotero), p. 19.

Benedetti participa de la discusión en torno a la diferenciación que plantea el siglo XX entre máscara y rostro. Lo hace con dos poemas: Máscaras y Máscara. En ellos se consolida la idea de que la máscara esconde algo. Se plantea que la máscara es una

identidad artificial. Y, que el rostro se resiste a la derrota. En ello juega un papel importante la memoria, pues gracias a ella el rostro reclama su *derecho de autenticidad*. De este modo se lee en esos dos textos citados.

Máscaras

No me gustan las máscaras exóticas
 Ni siquiera me gustan las más caras
 Ni las máscaras sueltas ni las desprevenidas
 Ni las amordazadas ni las escandalosas.

No me gustan ni nunca me gustaron
 Ni las del carnaval ni la de los tribunales.
 Ni las de la verbena ni las del santoral.
 Ni las de la apariencia ni las de la retórica.

Me gusta la indefensa gente que da la cara
 Y le ofrece al contiguo su mueca más sincera
 Y llora con su pobre cansancio imaginario
 Y mira con sus ojos de coraje o de miedo.

Me gustan los que sueñan sin careta
 Y no tienen pudor de sus tiernas arrugas
 Y si en la noche miran/ miran con todo el cuerpo
 Y cuando besan/besan con sus labios de siempre.

Las máscaras no sirven como segundo rostro
 No sudan/no se azoran/jamás se ruborizan
 Sus mejillas no ostentan lágrimas de entusiasmo
 Y el mentón no les tiembla de soberbia o de olvido
 ¿quién puede enamorarse de una faz delegada?

No hay piel falsa que supla la piel de la lascivia
 Las máscaras alegres no curan la tristeza

No me gustan las máscaras, he dicho (1998).

La distancia entre uno y otro poema parece ser un simple plural. De Máscaras a Máscara o viceversa. El trasfondo es el mismo. La dualidad máscara-rostro. La máscara se usa a discreción del sujeto, el rostro es *la presencia del sujeto*.

Máscara

Ahora me doy cuenta
 el carnaval no te concierne
 en cualquier mes o clima
 buscas tu máscara y la usas

el carnaval es de los otros
 tiene tu máscara un realce
 privado / solo tuyo

el carnaval delirio ajeno
 dura unos días
 llega y muere

tu máscara es en cambio
 tu atributo invariable
 tu universal carencia
 tu larga duración

¿contra quién?
 ¿para quién?
 ¿en cualquier mes o clima?

tus labios son los de tu máscara
 tus ojos son los de tu máscara
 ¿serás tu máscara?
 serás / qué duda cabe

pero tu rostro no te olvida (1987).

Con estos dos textos Benedetti se acerca más al pensamiento de la antigüedad griega que a las definiciones de su tiempo. En el aspecto dual, el autor se decide por el rostro. La identidad se describe y configura desde él. La máscara no es ni debería ser un segundo rostro. Guardando las proporciones con *las ideas griegas* en donde máscara y rostro se corresponden, esto es, no son dos elementos, sino uno, Benedetti rechaza la máscara como

algo que se anexa al rostro, *los griegos* proponen que máscara y rostro no riñen en cuanto identidad, no hay un detrás y un adelante, hay un solo plano.

Contrario a lo que sucede en el siglo XX el cual se caracteriza por pensar el mundo desde dualidades. Es, además, el siglo del pensamiento fragmentario. Es el tiempo de la comercialización de la identidad. *Los griegos*, en cambio, organizaban su mundo desde la unidad. Para ellos, no existe diferencia entre rostro y máscara. El sujeto es lo que es. La máscara no oculta, revela una subjetividad. La máscara corresponde con la subjetividad. La máscara es el rostro, el rostro es la máscara.

Así que el prosopon-máscara es lo mismo que el prosopon-rostro: es lo que se presenta a la vista de los otros, lo visible, frente a las partes tapadas del cuerpo. Prosopon está siempre relacionado con el mirar, con lo que se mira y puede a su vez devolver la mirada. Por eso, por ejemplo, no llamaban así a la cara/máscara de la Gorgona, porque cruzar su mirada, según la mitología griega, equivalía a la muerte; y puesto que no podía ser mirada, sólo tenía cabeza, no prosopon. Lo mismo ocurría con la faz de los muertos, dado que ya no era posible la reciprocidad visual con ellos. Pues bien, en esa comunidad del cara a cara, el rostro no disimula, ni encierra o esconde nada. Al contrario, es una película translúcida que expresa y revela, proyecta una personalidad orientada hacia fuera. Exactamente igual sucede con la máscara, cosa que nos cuesta más entender, puesto que nosotros la relacionamos con la disimulación; para los griegos, en cambio, tiene principalmente una función de representación e identificación (Altuna, 2008).

Son evidentes las connotaciones morales, éticas y jurídicas que se derivan de la dualidad máscara-rostro. Poniendo de manifiesto que la experiencia estética es un añadido de la vida social. Se usa una máscara para habitar un fragmento de mundo. La máscara es la posibilidad de ser otro. Ante ello, *los griegos* enseñan que la vida social es en sí misma una experiencia estética. No hay fragmentación del saber, ética y estética constituyen una misma dimensión.

De otra parte, ¿podría hablarse de un desenmascaramiento del texto? Dejar a un lado al autor, al personaje y des-cubrir al texto. ¿Es el texto una máscara? ¿Máscara de qué? ¿Oculta o revela? Si hay que desenmascarar al texto, ¿qué se desenmascara en él? En el texto hay que desenmascarar el lenguaje. Las prácticas discursivas que advienen y devienen en él. Los significantes. No se busca lo que hay detrás del texto, se busca lo que hay en el texto.

¿Qué hay en un texto? Unas subjetividades a las que se les reconocen como personajes: “Este punto de referencia alrededor del cual se organiza la red en cuestión, el Yo, es una máscara, un señuelo, un sustituto, pues detrás de esa subjetividad ilusoria se oculta el sujeto cultural” (Cros, 2009). Un Yo que deviene voz narrativa y que, según sea su función, constituye un núcleo de la obra y una huella para el lector. De *persona* a personaje. Complicidad entre la vida social y textual. “El sujeto puede, sin embargo, hacerse presente bajo otras formas que dan testimonio de la distancia más o menos grande que toma en relación a sus enunciados (nosotros, tú, ellos, el impersonal se...), es decir, en relación a su propia subjetividad, la cual, finalmente, puede desaparecer de la puesta en escena (Cros, 2009).

En el texto hay una sintaxis específica. Unos significantes que estructuran y definen la voz narrativa y las prácticas discursivas del mismo. Son las significaciones las que jalonan el devenir subjetividad, el devenir texto. Por ello mismo cuando se habla de desenmascarar al texto, se habla a sí mismo de desenmascarar el lenguaje. Aunque no en la forma de signo lingüístico, sino en del modo del signo ideológico: “La sociocrítica no se interesa por lo que el texto significa sino por lo que transcribe, es decir, por sus

modalidades de incorporación de la historia, además no al nivel de los contenidos, sino al nivel de las formas” (Cros, 2009).

Desenmascarar, entonces, las prácticas discursivas, pues en ellas aparece la subjetividad. En la sintaxis que inaugura el texto se revelan las microsemióticas textuales, las huellas de ese Yo que habla: “Bajo la máscara de la subjetividad se ve entonces operar el discurso del sujeto cultural. Ahora bien, este sujeto cultural, de naturaleza doxológica legislador, dicta normas de comportamiento, designa paradigmas, recuerda verdades fundadas sobre la experiencia o sobre la fe” (Cros, 2009).

El texto revela una construcción. Un escenario en donde se deviene subjetividad, se deviene sintaxis, se deviene experiencia estética. Se deviene lector. La voz de la vida social se convierte en elemento estético en la voz de los diferentes sujetos que habitan el texto. El texto tiene impresa *la huella de un ocultamiento*:

Detrás de este “objeto nuevo” se oculta, como veremos, la problemática compleja del significante, problemática que es el producto de esta conciencia epistemológica: en lo sucesivo el signo y el sentido no son ya nociones absolutas, estables y definidas de una vez función de redes múltiples por todas, sino espacios fluctuantes que no se estabilizan sino fugazmente en las cuales entran o, más exactamente, que ellos cruzan y atraviesan (Cros, 2009).

En la novela *Primavera con una esquina rota* los discursos devienen en dos universos: Intramuros y Extramuros. La voz de Santiago, Graciela, Don Rafael, Rolando, Mario Benedetti y Beatriz salen a escena para esbozar el pliegue, repliegue, despliegue de una época. La sintaxis, que proponen las interrelaciones de la novela, se constituye en una *máscara* que permite simbolizar una experiencia emotiva. En esta novela de Benedetti las estructuras semióticas en ocasiones se interiorizan de tal modo que da la impresión de que

una asume el lugar de la otra. Así, “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”. Don Rafael (Un país llamado Lydia), p. 167. Ahora bien, ¿quién ese ese otro?

La idea, entonces, es desenmascarar la voz narrativa, su discurso. En ese proceso adviene tanto la identificación estética como la ideológica. La complicidad de las voces convoca la complicidad del lector. “La noción de sujeto cultural implica un proceso de identificación, en la medida en que se funda en un modo de relaciones del sujeto con los otros. En el sujeto cultural, en efecto, Yo se confunde con los otros, el Yo es la máscara de todos los otros (Cros, 2009).

Finalmente, puede decirse que si la tarea consiste en desenmascarar el texto es pertinente preguntar a quién le corresponde esa tarea. Si es el lector, ¿quién lo desenmascara a él? ¿Tiene, acaso, máscaras el lector? ¿Esa máscara revela o esconde? ¿Es el texto quien define la máscara que tiene el lector o al revés? Cada texto se convierte para el lector en una máscara que intenta definir su identidad. La vida social, el canon y las prácticas discursivas devienen como máscara del lector. Leer es ese proceso de identificación, reconocimiento de su máscara.

Consideraciones sobre el personaje Beatriz

Cada nombre mencionado en la obra, es ya una designación que juega con todos los colores a los cuales él solo se adapta. Tinianov

Los nombres propios significan por evocación de un contexto o por asociación, no gracias al significado de los morfemas que los componen. Todorov

Somos testigos, como lectores o oyentes, de que Beatriz siempre escoge sus palabras con una precisión teológica y política para reprimir o animar a Dante. Katherine Miller

En este apartado se exponen algunas valoraciones a propósito del personaje narrador llamado Beatriz. Las razones obedecen a la búsqueda del objetivo general de este trabajo. Beatriz constituye la piedra de toque del trazado de la novela, es el paréntesis que une los intertítulos Intramuros y Extramuros, es la pieza que justifica el trasfondo ideológico de la obra, es la esperanza de la primavera. Es, además, el hilo que permite tejer la relación entre el texto objeto de estudio y los planteamientos de Edmond Cros, en torno al tema del sujeto cultural y del ideograma.

En primer lugar, cabe decir que el tema de la mujer en Benedetti es una constante estética, psicológica y social. La mujer transforma imaginarios. Desde el ámbito del amor, de la realización de lo prohibido, de la belleza, de su función en el escenario ideológico. Mujer fuente de amor, de vida, de inspiración. En el texto que propone Francisco Ramos²⁸, *La luz de Benedetti*, alude a la mujer en enfoques específicos como su mirada, su amor, su cuerpo, su desnudez, la mujer que llena la soledad a través de su memoria e inspiración. El autor referencia la novela *Primavera con una esquina rota* (edición de RBA Editores, Madrid. 1993), pero, dados sus comentarios, es posible afirmar que se centra en el personaje Graciela y no en Beatriz.

²⁸ Texto en la red: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice--0/html/ff1470c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_90.htm

En el estudio que hace Claudia Masu en su texto *Estudio del conflicto sentimental en los personajes de Mario Benedetti: variaciones sobre el tema del adulterio*²⁹, cita a la mujer en el plano del adulterio, atendiendo a algunos pasajes de las obras del autor. Se habla de lo que genera esta situación en los personajes y referentes sociales desde el punto de vista psicológico y estético y no tanto desde la crítica moral.

En *El lado femenino de Mario Benedetti* de Mercedes Solano se hace memoria de una anécdota que referencia a la autora y al escritor. Recuerda un pasaje en la vida académica de los dos personajes. Solano recoge expresiones de Benedetti “Es la primera vez que me confunden con una mujer tan linda... ¡y tan joven! ¡Y yo que creía que lo había oído todo! Usted será mi musa en adelante, mi otro yo, el lado femenino que llevo buscando desde siempre... Ha hecho usted muy mal, tenía que haberse inventado un montón de mentiras en mi nombre. Entrevistas así son las que de verdad gustan a la gente y las que traen de cabeza a los críticos literarios” (Mercedes Escolano, s.f.).

Hablando del tema de la mujer, se encuentra una alusión al personaje Beatriz en *Perspectivismo y contraste en Primavera con una esquina rota* de Manuel Cifo González. Se distingue de ella la función que cumple como personaje narrador, esto es, la capacidad de poner en escena el humor, la ironía y la exactitud del lenguaje. Es una breve descripción y exposición de citas para soportar lo dicho. Allí leemos,

Éste es el personaje más simpático y más tierno de la novela, tanto por su inocencia y su humorística ingenuidad, como por sus originales razonamientos, especialmente los relativos al lenguaje. Ella parece ser la elegida por Benedetti para expresar los más finos rasgos de humor e ironía de la novela, disimulados bajo la ternura y la candidez de la niña. De ese

²⁹ Texto en la red: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice--0/html/ff1470c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_122.htm

modo, lo que en palabras de Beatriz se podría entender como un simple detalle de humor, visto desde la perspectiva del autor, que habla por su boca, conllevaría una mayor carga de ironía. Según Beatriz, sólo hay tres estaciones: el invierno, «famoso por las bufandas y la nieve», que permite el contraste entre los viejecitos y los niños, en función de si tiritan o no por efecto del frío. Su gusto por la exactitud en el lenguaje le hace corregirse a sí misma y afirmar que se debe decir anciano y no viejo (Cifo González, 2000).

Finalmente, se trae a cuento el texto *Nombres femeninos como asiento del trabajo ideológico en dos novelas de Mario Benedetti* de Jorge Ruffinelli. En este análisis se habla del lugar que cumple la mujer en las obras que se citan, *La tregua* y *Gracias por el fuego*, desde el paralelo que plantea Ruffinelli entre personaje femenino y nombre femenino.

Para Ruffinelli no existe correspondencia entre el personaje femenino y el nombre femenino. En efecto, el personaje no satisface la condición del nombre, en cuanto a función narrativa se refiere, puesto que

la posibilidad de independencia y de identidad están sustentadas por los nombres femeninos y no por los personajes femeninos; el nombre se independiza del personaje que lo lleva y adquiere sentidos propios: no es el personaje (los personajes femeninos son igualmente escindidos y viven en tensión, tienen los mismos conflictos que el héroe, son su figura paralela) sino únicamente el nombre, su apelativo, que instaura un campo connotativo, de dispersión, que se opone a la totalidad del relato como lo que podría resolverlo y cambiarlo. La función narrativa del nombre femenino se diferencia pues de la función narrativa del personaje femenino y esta a su vez de la función narrativa del héroe (Ruffinelli).

Ahora bien, ¿Por qué el autor se enfoca específicamente en el campo de lo femenino? En el texto se distingue la importancia del nombre femenino en el universo de las dos novelas mencionadas, ya que gracias a ellos se superan las divisiones, las tensiones existentes en el relato, los nombres femeninos crean un puente en donde toda dicotomía se

pierde. El nombre femenino tiene un poder fuerte dentro de la construcción del escenario textual. A través de ellos surge el diálogo entre el adentro y el afuera de la obra.

El nombre femenino connota pues, con sus valores de verdad / mentira, “propiedad” / “impropiedad”, aislamiento / vínculos, zonas distintas a las del personaje femenino. El nombre crea un campo específico, donde prevalecen sentidos mucho más “teóricos”, “abstractos” que los que sustentan los personajes. Los nombres sostienen la aspiración ética, el trabajo ideológico, el dato sintetizador verdadero. Y se oponen, negando, a los rasgos psicológicos – narrativos del héroe y a los rasgos lógico - formales del relato: los nombres cuestionan las unidades discontinuas e incomunicadas, atacan la escisión y el equilibrio como alternativas de transformación (Ruffinelli).

En *Primavera con una esquina rota* aparecen en esencia dos mujeres: Graciela y Beatriz. La primera es descrita en la obra como un personaje irresoluto y confundido, expresamente por el exceso de racionalidad. Cuando se mira el significado de su nombre, Graciela, se definen cualidades que le pertenecen al personaje en el texto: “Latín ‘Gratia’, de ‘gratus’: agradable, favorable... o bienvenida, saludo. Graciosa” (López de Mesa, 1961). La segunda, Beatriz, siendo mujer y, fundamentalmente niña, determina el horizonte narrativo, literario e ideológico de la novela. No es la mujer asociada al *eros*, es la niña en donde convergen los significantes *stergo*, *fileo* y *ágape*. Por esta razón, las reflexiones se centran en ella.

La relación de estos comentarios, citas y análisis se justifican en tanto proporcionan una visión panorámica de lo que se descubre en ciertas obras de Benedetti alrededor del tema de la mujer, de lo femenino. Además se ponen en escena estudios preliminares o relacionados con el asunto que convoca. De igual manera, se especifica el foco de interés

de cada una de las relaciones hechas. Y, se abre el abanico de posibilidades para establecer el diálogo entre lo que allí se propone y lo que se piensa proponer.

En este segundo lugar, se retoman los aportes de Ruffinelli. Al comparar el análisis que este autor realiza de las novelas *La tregua* y *Gracias por el fuego*, la primera de 1960 y la segunda de 1965, con las consideraciones que aquí se hacen de la novela *Primavera con una esquina rota*, del año 1982, se descubre una variación en el estilo de Benedetti, una orientación distinta en sus construcciones. Quizá por razones de distancia en el tiempo; porque la visión social del escritor es diferente; la época exige una forma distinta; la situación narrativa lo sugiere o porque el canon ideológico y literario requieren de un nuevo modelo. En Avellaneda y Dolores se visualiza una inconsistencia en cuanto a su nombre y a la representación de su personaje. Por un lado está la función del nombre y por otro la del personaje. Pero en Beatriz sucede algo contrario. En ella, lo uno y lo otro se expresan en una misma línea de acción. Hay unidad. Hay correspondencia entre el nombre y el personaje.

Lo dicho por Ruffinelli en su exposición sobre el objeto del nombre cabe aquí para ambas dimensiones, nombre y personaje. Beatriz no plantea divisiones. Con Beatriz se acaba la tensión. Como se ha dicho en otras oportunidades, Beatriz esboza la esperanza de la primavera, es el porvenir, es la ruta a seguir. Es la búsqueda de la claridad. Porque

la nueva sociedad no será levantada por los veteranos como yo, ni siquiera por los jóvenes maduros como Rolando o Graciela. Somos sobrevivientes, claro, pero también hay heridos y contusos. Ellos y nosotros. ¿Será levantada entonces por los hoy niños, como nieta?... quienes forjarán el nuevo y peculiar país del mediano futuro, esa patria que es todavía un enigma, serán los púberes de hoy, los que estuvieron y están allí, los que desde una óptica infantil pero nada amnésica... No sé cómo ni cuándo, pero esos botijas de hoy serán la vanguardia de una patriada realista". Don Rafael (Locos lindos

y feos), p. 94-95. Y, en otra parte, se dice en otros términos: “Beatricita qué fiesta nos espera. Extramuros (Arrivals Arrivées Llegadas), p. 218.

Beatriz reúne en sí misma una dualidad antes planteada, en ella convergen la función del nombre y la función del personaje narrador. En cuanto a la etimología del nombre es posible decir que Beatriz “viene del latín *beatus*: bienaventurado, cuyo femenino es *beatrix*... con gran facilidad para destacar en todas las actividades relacionadas con la creatividad, la expresión y la seducción, es hábil, adaptable, ordenada y metódica, con un notable espíritu crítico y un buen sentido del detalle” (Salas, 2005). En otra parte dice: “‘Beatrix’: Bienaventurada; o la que hace bienaventurado. De ‘beator’; de ‘beo’: hacer feliz” (López de Mesa, 1961).

Lo más interesante de estos datos, además de señalar que el nombre Beatriz encarna la idea de ser la portadora de buenas noticias, es que al rastrear en la red el correspondiente femenino para Beatriz, arriba citado como *beatrix*, se encuentra el significante desambiguación. Al acudir al diccionario de la Real Academia Española, para verificar su sentido, se obtiene que tal palabra significa “acción de desambiguar”. Es curioso que en primera instancia aparezca sustantivada y luego se entienda como verbo. Desambiguar es, entonces, según RAE, “efectuar las operaciones necesarias para que una palabra, frase o texto pierdan su ambigüedad”.

Como puede verse en esta diversidad de sentidos, el nombre Beatriz tiene fundamental relevancia con la claridad en la exposición del lenguaje. No admite ambigüedades. Busca siempre la precisión para los significantes que entran en sus prácticas discursivas. Ahora bien, en la novela *Primavera con una esquina rota* puede leerse que la

función narrativa del personaje Beatriz es precisamente desambiguar. Es así como busca claridad sobre significantes estaciones, rascacielos, país, libertad, polución, amnistía, aeropuertos. Beatriz es el futuro, es la esperanza, es el cambio, es la bienaventuranza, es la alegría: todo ello desde la exigencia y la precisión expresadas en las funciones comunicativa e ideológica que nos propone Genette: “un rayo la Beatricita... desde que era un gorgojo fue avispadísima... un rayo la Beatricita... A Rolando le encanta cómo la gurisa habla de la madre, y cómo la tiene fichada, y cómo le conoce las inexpugnabilidades y los puntos vulnerables. Pero lo curioso es que lo dice sin vanidad, sin petulancia, más bien con un rigor casi científico...” *El otro (Titular y suplente)*, p. 99-100.

Sin embargo, en la novela la voz narrativa Santiago, en el primer intertítulo, dice, “otra pregunta: ¿cómo le va a Beatriz en la escuela? En su última cartita me pareció notar cierta ambigüedad en sus datos”. *Intramuros (Esta noche estoy solito)*, p. 13. En lo que se lee en el texto, más que ambigüedad, lo que existe es una nueva modalidad de pensamiento, una nueva forma de exponer los datos, un nuevo sistema en donde las palabras son el objeto de conversación y el objeto de estudio. Al final de la obra cuando este personaje, Santiago, cambie su punto de vista podrá comprender que no se trataba de ambigüedad. Un nivel social en el que la censura, la oscuridad y la duda son sus características exige desde Beatriz un nuevo sistema, una forma diferente en la que se distinguen la libertad, claridad y la posibilidad para preguntar: “tío cuál es *mi* patria, la tuya ya sé que es Uruguay, pero yo digo en *mi* caso que vine de chiquita de allá, eh, decime de verás cuál es *mi* patria... y él eso está claro tu patria titular es Uruguay, y la gurisa a meter entonces el dedito en la llaga y por qué entonces no me acuerdo nada de mi patria titular y en cambio sé muchas cosas de mi patria suplente”. *El otro (Titular y suplente)*, p.100-101.

En el intertítulo Don Rafael (Un país llamado Lydia), la voz narrativa descubre la huella de un apellido que define el árbol familiar: Rafael Aguirre. El significado de ese apellido es “descampado. Sitio alto descampado (expuesto al viento)” (López de Mesa, 1961). Pero, en el recorrido de la novela no se ve ese apellido acompañando al nombre Beatriz; siempre se habla de Beatriz. Quizá se vea en ello una cierta anomia, jalonado por un trastorno social y dependiente de un trastorno del lenguaje. El apellido evoca el origen, si éste no se hace presente es indudable que hay problemas con la genealogía. O, podría decirse también que en un estado de cosas como el que se expone en la obra el apellido es lo que menos importancia tiene. Beatriz, simplemente Beatriz. Sin embargo, al observar la influencia psicológica y de pensamiento encontramos afinidades con las voces Don Rafael y, esencialmente, Santiago. No hay alusión al apellido, pero sí a la continuidad de intereses, a las funciones de los personajes narradores y a su esperanza en el porvenir del nuevo estado de cosas.

En el trasfondo de la novela se sugiere el predominio del apellido patria por encima del apellido exclusivamente familiar. No se pretende reconstruir una parte del sistema, la idea es reconfigurar el nuevo sistema. En otro tiempo y en otra situación narrativa Benedetti habla de la relación que media entre un nombre y un apellido. Así,

Pero lo mejor del nuevo nombre es la falta de
 apellido que en el fondo significa borrón y
 cuenta nueva significa la herencia al pozo
 el legado al pozo el patrimonio al pozo
 significa señores liquido apellidos por
 conclusión de negocio significa declaro
 inaugurada una modesta estirpe soy otro
 aleyuya soy otro (Benedetti, 1970).

Beatriz, intertextualidad literaria

En la obra, Beatriz está aderezada con elementos simbólicos que permitirán que su relación con lo divino sea evidente, como es el caso del número 9. David García Dávila.

Para quien ha leído o escuchado hablar de las obras de Dante, por un lado *La divina comedia* y, por otro, *Vita nuova* le resulta imposible no asociar, de primera mano, sus tramas con la novela *Primavera con una esquina rota*, específicamente a partir del nombre Beatriz. Otro tanto sucede con el texto de Borges llamado *El Aleph* y con *La Beatriz* de Baudelaire. ¿Casual ocurrencia? ¿Deliberada casualidad? El asunto es que el significante, gramaticalmente hablando, es el mismo. Las variaciones de época, estilo y connotaciones morales e ideológicas son evidentes desde la construcción propia del personaje. Lo único que parece ser cierto es que el nombre Beatriz constituye una especie de interludio desde el cual Borges, Baudelaire, Benedetti y Dante parecen dialogar.

Aquí el enfoque recae expresamente sobre la intertextualidad entre las obras citadas de Dante y la obra que se tiene de referencia. La idea es rastrear las huellas que se descubren en el *diálogo anacrónico* entre Dante y Benedetti.

En *Vita Nuova*, Dante presenta a Beatriz de este modo:

cuando apareció por vez primera ante mis ojos la gloriosa dama de mis pensamientos, a quien muchos llamaban Beatriz, en la ignorancia de cuál era su nombre. Había transcurrido de su vida el tiempo que tarda el estrellado cielo en recorrer hacia Oriente la duodécima parte de su grado y, por tanto, aparecióseme ella casi empezando su noveno año y yo la vi casi acabando mis nueve años. Llevaba indumento de nobilísimo, sencillo y recatado color

bermejo, e iba ceñida y adornada de la guisa que cumplía a sus juveniles años (Alighieri, www.elaleph.com)³⁰.

En *Primavera con una esquina rota*, Benedetti dice de Beatriz: “Vestía una blusa blanca, pantalones vaqueros, sandalias. Los cabellos negros, largos aunque no demasiado, sujetos en la nuca con una cinta amarilla. La piel muy blanca. Nueve años; diez, quizá”. Heridos y contusos (Hechos políticos), p. 14.

Elementos comunes: el personaje tiene el mismo nombre; es femenino; es una niña; coincide en los años de la niña; describe al personaje, conforme a la época. Y, más relevante aún: *Vita Nuova* dice, Beatriz tiene nueve años y el narrador está en la parte final de sus nueve años. En términos coloquiales podría decirse que mientras un personaje *entra*, el otro *sale*. Se presenta en escena Beatriz y se despide de ella Dante. En *Primavera con una esquina rota*, no obstante el quizá usado por la voz, Beatriz tiene nueve años. Este dato entra en asociación con el intertítulo Exilios, el cual aparece nueve veces. Cuando Beatriz se erige como la esperanza, Exilios desaparece de la novela para dar paso a otra voz y a otra situación narrativa. Aparece Beatriz, termina el exilio.

En ambos casos, el personaje masculino va de salida mientras que el femenino hace su aparición. Lo cual sugiere que el futuro, el nuevo estilo, la vida nueva va de la mano con la infancia y con lo femenino. En *Vita Nuova* y la *Divina comedia* Beatriz se convierte en guía del narrador; en *Primavera con una esquina rota* Beatriz representa la entrada, el porvenir, la primavera. El número nueve es el fruto de la suma de la perfección, simbolizada en el número tres. Tres veces la perfección. A eso se la suma que en la novela

³⁰ El subrayado es mío.

de Benedetti el intertítulo Beatriz aparezca en siete ocasiones. Siendo el número siete un número perfecto.³¹

Guardando las debidas proporciones en cuanto a imaginarios mentales, creencias y épocas la Beatriz de Dante y la de Benedetti encuentran en el número nueve expresiones simbólicas de gran trascendencia en el universo de sus obras. La idea de perfección, armonía y principio unificador es determinante en esa simbología. El número nueve está *encarnado* en Beatriz. Ella es la perfección. Dante cuenta que

una de las razones en virtud de las cuales dicho número le fue tan amigo, podría ser la de que, según Tolomeo y la ciencia cristiana, son nueve los cielos que se mueven, y, según la general opinión de los astrólogos, dichos cielos nos transmiten las relaciones armoniosas a que se hallan sometidos, por lo cual la fidelidad de dicho número nueve daría a entender que, al ser ella engendrada, los nueve cielos móviles estaban en perfectísima armonía. Esto es, desde luego, una razón; pero, pensando más sutilmente y según la verdad infalible, dicho número fue ella misma. Me explicaré mediante una comparación. El número tres es la raíz de nueve, pues que sin otro número, multiplicado por sí mismo, da nueve, según vemos claramente que tres por tres son nueve. Ahora bien: si el tres es por sí mismo factor del nueve, y, por otra parte, el Factor o Hacedor por sí mismo de los milagros es también tres, o sea Padre, Hijo y Espíritu Santo, que son Tres y Uno, a mi amada le acompañó el número nueve para dar a entender que era un nueve, es decir, un milagro, cuya raíz- la del milagro- es solamente la Santísima Trinidad. Quizá persona más sutil hallaría en esto razón todavía más sutil; pero la apuntada es la que yo veo y la que me place más (Alighieri, www.elaleph.com)³².

Podría decirse aún más de la simbología del número nueve en la Beatriz de Dante y siempre el trazado se haría extensible hasta la Beatriz de Benedetti. El número nueve devela el devenir del personaje. Su transformación. Esa referencia temporal hace que el tiempo en la novela de Benedetti adquiera mayor significancia. Lo que llama la atención en

³¹ Los elementos de juicio para este caso se retoman del texto *Los números en la Biblia*. Texto en la web: <http://llamadafinalvillanueva.com/doc/Numerologia%20biblica.pdf>

³² El subrayado es mío. ¿Esa persona más sutil, como anuncia el narrador, podría ser Benedetti?

esta intertextualidad es la concurrencia de la función narrativa en un elemento similar: cómo deviene el personaje alrededor del número nueve. Obviamente que algunos elementos como las denominaciones de tipo religioso no se ajustan a ambos casos. Hecha la salvedad, se dice que

las precisiones de carácter astronómico conectadas con el nueve y coincidentes con acontecimientos cruciales de su vida, están poniendo en evidencia la relación del tiempo relativo de esa vida con el tiempo absoluto que se escapa al concepto del tiempo mismo, que es el que pertenece a la Trinidad divina. Con ello, no es que Dante minusvalore la importancia del tiempo relativo externo, donde acontecen los hechos en su realidad fáctica, en favor exclusivamente de su significado simbólico sino que, por el contrario, la coincidencia del hecho con el nueve es lo que revelará al sujeto la importancia decisiva que aquel acontecimiento tiene en su facticidad y real acontecer; su relación con un devenir interno querido por Dios del que el sujeto al principio no es consciente pero del que luego se le revelará el significado en su plenitud. Para Dante, esos acontecimientos en correspondencia con un tiempo objetivo marcado por la presencia del nueve tienen una honda repercusión en la transformación de la conciencia y responden a un designio, a un orden preformado por la divinidad (Scrimieri).

Como ya se ha dicho, Beatriz señala el advenimiento de una nueva vida, un nuevo estilo. Dante mira a Beatriz con los ojos de un amado, en cambio Benedetti ve a Beatriz con los ojos de un padre. De la consumación de un nueve que sale de escena y otro que entra surge la unidad, la armonía. El devenir del nuevo estilo depende del devenir de la relación entre Dante y Beatriz. Es el fruto del amor. Es lo nuevo. Es nacimiento. Y, el devenir del nuevo tiempo, de la nueva vida, depende de la continuidad del lazo de sangre y espiritual que une a Santiago con Beatriz. Es llevar la tradición en la sangre, en el pensamiento y en el lenguaje:

En la "forte immaginazione" quien regresa es Beatriz en forma de niña, vestida de color púrpura, como el día en que Dante la vio por primera vez. ¿Qué representa ahora Beatriz? A mi modo de ver la imagen de Beatriz niña simbolizaría el "alma" de Dante, aquella función que ha nacido en la

conciencia de la unión y síntesis de contrarios. El "regreso del alma" significa el comienzo de la realización, de la actualización consciente de la unión de los opuestos que se ha verificado en la profundidad de lo inconsciente; supone la toma de conciencia de la dualidad pero hecha ya uno: el "alma" "es el Uno que ha nacido de los Dos" (de Dante y de Beatriz como pareja simbólica) y el "alma" es el vínculo que une a los Dos. Y supone el nacimiento de una nueva vida del espíritu (Scrimieri).

En *Primavera con una esquina rota* la primavera vendrá. Y, lo hará de la mano de Beatriz, de su nuevo estilo. En *Vita Nuova*, Beatriz adviene con la primavera. En ambas obras, como se ve, la figura de Beatriz está fuertemente relacionada con la primavera. Entendiendo ésta última como la *salvación*. No es casual que el autor haya decidido llamar a su obra con ese nombre, *Vita Nuova*. La vida nueva está en devenir. La vida nueva es manifestación. La vida nueva traerá un nuevo estado de cosas, una nueva manera de ver y de nombrar el mundo. En la novela de Benedetti, las voces de Don Rafael y Santiago se convierten en el anuncio de Beatriz. Van anunciando su quehacer, su virtud, su esperanza. En el texto de Dante, Beatriz camina detrás de Juana, pues ésta constituye su elemento de entrada. Juana anuncia y muestra a Beatriz: elegida, salvación. Este es el anuncio de Dante, un anuncio presentado en prosa y en verso:

Poco después de estas palabras, que me dijo el corazón con la lengua de Amor, vi venir hacia mí a una gentil señora, famosa por su belleza, y que había sido largo tiempo amada de aquel mi primer amigo. Llamábase Juana, si bien por su belleza, según cree alguien, se le impuso el nombre de Primavera con que se la denominaba. Y mirando vi acercarse tras ella a la admirable Beatriz. Ambas pasaron junto a mí, una tras otra, y parecióme que Amor me hablaba con el corazón para decirme: «A la primera se la llama Primavera tan sólo porque hoy viene así, pues yo induje a quien le puso nombre a que la denominase Primavera, porque prima verrà, el día en que Beatriz se muestre después de la visión de su devoto. Y si se considera su primer nombre también equivale a decir prima verrà, pues el nombre de Juana procede de aquel Juan que precedió a la luz verdadera diciendo: Ego vox clamantis in deserto; parate viam Domini (Alighieri, www.elaleph.com).

Un ímpetu amoroso que dormía
 tuvo en mi corazón renacimiento.
 Y Amor vi que venía tan contento,
 desde lejos, que no lo conocía.
 Díjome con talante de alegría:
 “Te cumple venerar mi valimento.”
 La vida nueva donde los libros son gratis
 Y apenas transcurrió corto momento,
 mirando al sitio de que Amor venía,
 vi a mis señoras Beatriz y Juana
 -una maravillosa, otra hechicera seguir
 la ruta, hacia nosotros llana.
 Y según mi memoria reverdece,
 díjome Amor: “Si Juana es Primavera,
 es la otra el amor, pues me parece (Alighieri, www.elaleph.com).

Alrededor del personaje Beatriz tanto Dante como Benedetti comulgan y confluyen en una conclusión fundamental: ¿cuál es el lugar del nombre en el devenir subjetividad y en el devenir mundo? Con lo cual se renueva la discusión sobre si el nombre es consecuencia de la cosa o la cosa es consecuencia del nombre. Valga en la exposición la idea de si el nombre representa a la cosa o es un simple soplo que se lo lleva el viento. Si cada cosa tiene su nombre no podrían presentarse problemas de comunicación; no habría discusión en torno a ideologías; no se presentarían desacuerdos. Ahora bien, el asunto es que si cada cosa tiene su nombre y el nombre da cuenta de la cosa bien vale la preguntar ¿en qué lenguaje se expresa ese nombre? La eterna disputa entre el lenguaje oficial y el lenguaje *vulgar* le da contexto a esta situación.

El mundo de Dante está inmerso en la problemática entre la lengua culta de su época, el latín, y la lengua de su cotidianidad, el naciente italiano. Es claro en favor de quién resuelve el caso este autor. Sus obras *Vita Nuova* y la *Divina Comedia* son muestras de esa conquista. En ellas puede leerse cómo las disputas filosóficas y las relaciones de

poder se transformaron en una realidad estética. El principio bajo el cual trabaja Dante es

Nomina sunt consequentia rerum:

Este proceder que obedece al principio que Dante menciona en el capítulo XIII, "Nomina sunt consequentia rerum" y que liga de un modo enigmático y "sincronizado" el mundo de las cosas y el de los signos que las representan, era el que impulsaba al hombre medieval al estudio y desentrañamiento de la etimología de las palabras, donde encontraba encapsulada la esencia de la definición y función de cada cosa en el mundo. Por ello, para el hombre medieval, el fenómeno que cita Jung como "compulsión del nombre" no era, como lo es para el hombre moderno, un fenómeno extraño o fruto del puro azar (Scrimieri).

Caso similar le sucede a Benedetti: ¿hablar en lenguaje europeo, según los cánones, o hablar el lenguaje de su mundo cotidiano?; ¿hablar el lenguaje del poder oficiante o respetar el lenguaje de las cosas? Los diversos escenarios en los que Benedetti presenta sus obras dan cuenta que la voz preferida por él es la voz de la clase media y, concretamente, en *Primavera con una esquina rota* expone sus inquietudes en torno a cómo llamar a las cosas:

Libertad es una palabra enorme. Por ejemplo, cuando terminan las clases, se dice que una está en libertad. Mientras dura la libertad, una pasea, una juega, una no tiene por qué estudiar. Se dice que un país es libre cuando una mujer cualquiera o un hombre cualquiera hace lo que se le antoja. Pero hasta los países libres tienen cosas muy prohibidas. Por ejemplo matar. Eso sí, se pueden matar mosquitos y cucarachas, y también vacas para hacer churrascos. Por ejemplo está prohibido robar, aunque no es grave que una se quede con algún vuelto cuando Graciela, que es mi mami, me encarga alguna compra. Por ejemplo está prohibido llegar tarde a la escuela, aunque en ese caso hay que hacer una cartilla mejor dicho la tiene que hacer Graciela, justificando por qué. Así dice la maestra; justificando. Beatriz (Una palabra enorme), p. 106.

Ese diálogo intertextual de los autores y las obras desde el personaje Beatriz llama la atención sobre el inicio de una nueva época y un nuevo estilo. El lector puede ver de qué modo se instala una discusión del Siglo XIII en la realidad uruguaya del Siglo XX³³.

Nova vita, nova lettura

La verdad del sujeto está pues para siempre perdida, ocultada por los diferentes discursos y las diferentes prácticas institucionales que contribuyen a su borrado y a su evanescencia. Edmond Cros

El punto de apoyo en este apartado seguirá siendo la relación Dante – Benedetti. Básicamente desde los textos *Divina Comedia* y *Primavera con una esquina rota*. Atendiendo expresamente a algunas reflexiones de otros autores, Gilles Deleuze, Katherine Miller y John Middleton Murry. La idea esencial es mostrar que el asunto de la nueva vida corresponde a una nueva manera de leer y de escribir.

Algunos puntos de partida. ¿Qué escribe el que escribe? ¿Escribe su percepción, su emoción o su propuesta simbólica? Toda subjetividad percibe el mundo; toda subjetividad tiene experiencia de su mundo; toda subjetividad busca el modo de expresar su mundo. De estos tres momentos el de mayor trascendencia es el de la expresión. Pues en él la subjetividad se ve cara a cara con un lenguaje que lo constituye, lo sobrepasa y da la impresión de que lo consume. La fórmula clave aquí se define en estos términos: ¿cómo

³³ A estos datos se les suman las esenciales coincidencias biográficas entre Dante y Benedetti. Coincidencias que van desde el orden de su nacimiento y muerte. Dante nace en mayo, según fecha aproximada dados los cambios de calendario, muere un 14 de septiembre. Benedetti nace un 14 de septiembre y muere en mayo. Los dos autores estuvieron condenados al exilio por asuntos o hechos políticos.

digo lo que quiero decir?; ¿qué palabras ayudan?; ¿cómo puedo reconstruir la experiencia emotiva a partir de una frase?

Ahora bien, ¿Qué lee el que lee? ¿El lector tiene acceso a la experiencia emotiva del escritor o a una secuencia de frases? ¿Qué es aquello que hace que un lector se quede *habitando* un cúmulo de frases, se quede *habitando* un texto? ¿Qué motiva el diálogo entre escritor y lector? ¿Qué función cumple el lenguaje en la comunión autor-texto-lector? ¿Qué sucede en el encuentro lengua – lenguaje?

Lo cierto del caso es que en toda conversación o en la lectura de un texto lo que queda al descubierto es un encuentro con la palabra, con el lenguaje. Es el diálogo de la lengua con el lenguaje. No se comunican percepciones ni emociones. Se comunican símbolos, imágenes. Y, en su lectura ya no son menester los ojos ni las sensaciones. El escritor debe, a través del lenguaje, contagiar a su posible lector de su experiencia emotiva. Es aquí donde se ve la cualidad creadora del autor. Pues, “se hace aparecer la imagen no ante los ojos, sino ante la imaginación” (Middleton Murry, 2014).

Tarea difícil, pero es en ella donde el escritor se juega su lugar en el mundo de la literatura. Además de ser el punto de enlace en la complicidad con su lector. De ahí se concluye, igualmente, la preeminencia de un autor sobre otro, no sólo desde el punto de vista del canon establecido, sino de las elecciones particulares del lector. ¿Cuál es el secreto de un autor que ha logrado establecer vínculo con un lector hasta convertirlo en su lector? “Creo que éste es el problema central del estilo, tal como se presenta al escritor. La cuestión es: ¿cómo obligar a otros a sentir la particularidad de su emoción?” (Middleton Murry, 2014).

Entonces, la Nueva vida adviene ya no con la agudeza visual que se había enseñado: “ojos que no ven, corazón que no siente”; “¿puede un ciego guiar a otro ciego?”; “todo entra por los ojos”; “Dios lo ve todo”; “los ojos son la ventana del alma”. Las palabras de *El Horla* y las de *El Principito* traen la inquietud sobre lo que hay *más allá* de lo visible. En efecto, en *El Horla* el narrador dice: “¡Qué profundo es el misterio de lo invisible! Nuestra pobre naturaleza no puede sonarlo; nuestros ojos no saben percibir ni lo muy pequeño ni lo muy grande, ni lo muy próximo ni lo muy lejano, ni los pobladores de una estrella ni los pobladores de una gota de agua” (de Maupassant, 1905). Y, en *El Principito*, “He aquí mi secreto, que no puede ser más simple: sólo con el corazón se puede ver bien; lo esencial es invisible para los ojos” (De Saint - Exupéry, 2003).

En esa comprensión de la experiencia emotiva del escritor por parte del lector tiene fundamental relevancia la función constructiva de la cual habla Tinianov. ¿Cómo se construye el universo de la obra? ¿Qué orientación tiene? ¿Cómo hace el escritor para llevar al lector de lo visible a lo invisible? ¿Cómo provoca el autor el devenir de la lengua?

Me parece que no se trata de que un autor deba poseer un gran poder de representación visual –aun en el caso de que su don sea principalmente descriptivo–, como de que disponga del poder de obligar a sus lectores a ver las cosas que él quiera... En todo caso, diría que un escritor debe sentirse estorbado por una memoria visual extremadamente exacta. Porque una memoria visual es, por la naturaleza misma de las cosas, incapaz de selección, y lo que el escritor descriptivo debe hacer es registrar algún rasgo saliente de lo que ha visto, rasgo que recreará en el espíritu del lector algo afín a la vívida impresión emotiva del propio escritor (Middleton Murry, 2014).

He aquí la complicidad entre escritor-lector que propone Benedetti en su obra *Crítica cómplice* (1971), comunicar una experiencia al lector a través de un símbolo o de

una imagen. Eso implica una doble transformación de la lengua. En primer lugar, está la batalla del autor con el lenguaje para ubicar las palabras precisas, aquellas que le hagan justicia a su experiencia. Es su lengua frente al lenguaje. Es el lenguaje frente a su lengua. En segundo lugar, está la batalla del lector frente al lenguaje del texto. Es la lengua del lector frente al lenguaje del texto. Es el lenguaje del texto frente a la lengua del lector. En ese devenir de la lengua y del lenguaje tanto la obra como el lector logran su advenimiento.

Es así como autor y lector triunfan sobre el lenguaje. No es el lenguaje lo que permite la complicitad. Es la violencia sobre el lenguaje, hacerlo decir lo que no se dijo, lo que provoca tal expresión. El asunto no es solo gramatical, es semiótico. Efectivamente, “cada obra eterna de la literatura no es tanto una victoria del lenguaje, como una victoria sobre el lenguaje: una súbita inyección de percepciones vivificantes en un vocabulario que, de no ser por la energía del literato creador, se hallaría perpetuamente al borde del agotamiento” (Middleton Murry, 2014).

Sin embargo, esa violencia sobre el lenguaje depende sustancialmente de una decisión, tal y como lo plantea Deleuze con su concepto devenir. Una decisión en la que entra en juego una subjetividad y las posibilidades del lenguaje. En ocasiones, se *usan las mismas palabras*, pero no hay comunicación. Las frases son solo eso, frases. Los textos son sólo cúmulos de frases que se clarifican desde un horizonte temático o desde un diccionario. Y, en ocasiones, el diccionario es un impedimento en la tarea de comprender un signo, un símbolo. La palabra no evoca nada. No hay otro *modo de ser* de la palabra. Es el ocaso de la imaginación. Situación que se percibe comúnmente porque “el espíritu moderno está adormecido por una nube de abstracciones insustanciales –democracia, libertad, revolución, honor-, y ninguno de los que emplean estas palabras parecen tener la

más ligera noción de lo que puedan significar, o ningún deseo de que deban significar nada” (Middleton Murry, 2014).

Caso contrario es lo que se espera en la Nueva vida. La sintaxis inmediata, esa que pertenece al *mundo de la cotidianidad* es valorada, transformada en una nueva sintaxis. Una sintaxis mediata. El objeto es que haya una superposición de sintaxis. Y que, obviamente, haya esa comunión esperada entre autor y lector. El escritor construye y el lector reconstruye. Solo es posible que haya reconstrucción cuando el lector silencia esa sintaxis materna, escolar y social para atender a la sintaxis de la construcción textual. Creación y recreación. Porque

así es ese devenir de la lengua: no hay creación de palabras, no hay neologismos que valgan al margen de los efectos de sintaxis dentro de los cuales se desarrollan. Así, la literatura presenta ya dos aspectos, en la medida en que lleva a cabo una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua mediante la creación de sintaxis (Deleuze, 1993).

Por su parte, los textos referidos a Beatriz en *Primavera con una esquina rota* presentan un extrañamiento de la lengua, del lenguaje. Es la desterritorialización de la lengua. Es la violencia del lenguaje sobre el lenguaje. Se pone en escena el significante para que especifique su esencia. Las palabras no son solo palabras. No son solo letras que se unen cumpliendo una regla. No son simples sonidos. Los símbolos, las imágenes no son expresiones bonitas de subjetividades invadidas por un romanticismo barato o vulgar, como suele decirse. No son expresiones inventadas, producto de artificialidades. Por el contrario, es una semiótica de lo que no se dice en lo dicho. Es el devenir de la lengua. Es el devenir del lenguaje. En este sentido, se dice que Beatriz pone en jaque al lenguaje desde el

lenguaje. El hecho de que una prisión lleve por nombre Libertad o Bellavista traspasa todo límite de la ironía. Dicho de otro modo,

la sintaxis formal o superficial ya no regula los equilibrios de la lengua sino una sintaxis en devenir, una creación de sintaxis que hace que nazca la lengua extranjera dentro de la lengua, una gramática del desequilibrio. Pero en este sentido es inseparable de un fin, tiende hacia un límite que ya no es en sí mismo sintáctico o gramatical, ni siquiera cuando parece todavía serlo formalmente (Deleuze, 1993).

Para ello, efectivamente, Dante propone su principio *Nomina sunt consequentia rerum*. Entre el nombre y la cosa nombrada debe haber un *grado de correspondencia*. Los nombres no son solo sonidos, simple viento. El nombre es el *alma* de la cosa. Cuando la correspondencia se pierde o se confunde aparece la propuesta de la Beatriz de Benedetti. Hay que desambiguar. Hallar el alma de la cosa y habitarla. El escritor representa su experiencia emotiva y el lector la busca, la descubre en el nombre, la palabra o el símbolo que se ha dejado como huella. En esto consiste la Nueva vida: descubrir la huella que deja el escritor, una huella que nace del enfrentamiento entre la tradición sintáctica y la nueva creación.

Dante en *La Divina comedia* ofrece un ejemplo de lo que sucede cuando hay una lectura inadecuada de un texto:

Pero si tu bondad aun no se sacia,
te contaré, como quien habla y llora,
de nuestro amor la primitiva gracia.
«Leíamos un día, en grata hora,
del tierno Lanceloto la ventura,
solos, y sin sospecha turbadora.
«Nuestros ojos, durante la lectura
se encontraron: ¡ perdimos los colores,
y una página fué la desventura!
«Al leer que el amante, con amores

la anhelada sonrisa besó amante,
 este, por siempre unido a mis dolores,
 «la boca me besó, todo tremante...
 ¡ El libro y el autor... Galeoto han sido...!
 ¡Ese día no leímos adelante! (Alighieri, 1922).

En la obra Dante muestra a dos personajes que leyeron un texto en la dirección equivocada. Y, a una mujer que manipula las palabras para que su interlocutor se confunda, se pierda y configure su ser en otra dirección. Ello se presenta cuando una expresión es tomada en una sintaxis que no corresponde a la sintaxis de origen. Imágenes leídas con los ojos. Por eso la forma del significante confundió a los lectores. Leyeron letras, no ahondaron en el espíritu de la letra. Caracterizados como lectores de primer público, de primer discurso. Los lectores tergiversan la exégesis del texto. Es así como el personaje femenino llamado

Francesca cuenta a Dante y a Virgilio, que al comenzar a leer el romance, “la palabra” consiste en lo que está presentado a nuestros ojos y sentidos por medio de las imágenes de la lectura literal (litera sola, o velamen) que puede incitarnos a acciones apasionadas de lujuria, así como está presentada en el sentido literal del texto... Se dejan engañar por una lectura superficial sin la aplicación de Razón para penetrar el velamen del sentido literal (léase, litera sola), o cobertura confeccionada por imágenes. Al penetrar el velamen del sentido literal, pudieran llegar a la sententiae, o significado real del texto solamente disponible por acción de la Razón, facultad que es don de Dios en el alma humano (Miller).

Dante eligió a Virgilio como su guía. Gracias a su consejo aprendió a desambiguar, a clarificar el uso de las palabras. En este orden de ideas cabe decir que el devenir del lenguaje orienta el devenir de una subjetividad. Los mapas mentales describen, a su vez, mapas lingüísticos, mapas ideológicos. La elección de una palabra, una imagen, un símbolo

descubre el trazado en el que una subjetividad despliega su ser. Esto se contextualiza porque

Dante ha perdido el bien del intelecto, y solo por medio de las “palabras elocuentes” de Virgilio pudo quitarse de enfrente los peligros inmediatos que le amenaza como hombre, como poeta y como militante político. Además, está amenazada con sectarismo inseparable del perdido del bien del intelecto, su ciudad-república Florencia de su nación Italia en formación que también está sumergido en el turbulento océano del pecado y del terror de la anarquía política (Miller).

Como se sabe la presencia de Beatriz en la vida de Dante es de gran importancia en la constitución de su imaginario mental, lingüístico y social. Su salvación. Su guía en medio de las confusiones y oscuridades. Beatriz es luz que ilumina el camino. Por Beatriz Dante encuentra su ruta. Al referir el texto

somos testigos, como lectores o oyentes, de que Beatriz siempre escoge sus palabras con una precisión teológica y política para reprimir o animar a Dante. Si hay duda todavía, Dante, en Canto XXVIII, nos ofrece otro ejemplo de las mismas pasiones amorosas incontroladas castigadas, no por la lujuria, sino por la tergiversación y uso falso de “la palabra” en la figura de la famosa y reconocida figura de la gran cortesana, Thaïs (Miller).

Concluyendo, la Nueva vida adviene con el devenir de la lengua y del lenguaje. La lengua que de ordinario se habita, se somete al pliegue, despliegue y repliegue que el lenguaje promueve. Es el montaje estético el que convoca al lector, lo convierte en su interlocutor y motiva su devenir. Asimismo, la lectura de un texto establece un grado de complicidad entre escritor y lector: cuando se habita el horizonte trazado en su versión original. En tercer lugar, la comunicación entre escritor y autor se da en el plano del lenguaje. Por último, el escritor es el responsable de construir un lenguaje que confronte la lengua del lector y lo gane para sí.

Beatriz, un estilo nuevo

Si la noción de que ser vívido es ser vulgar es la herejía del hombre superior, la herejía del hombre de la calle –y de no pocos que se jactan de vivir varios pisos sobre su nivel – es la de que tener estilo es escribir bonito: una mísera procesión de jadeantes y patizambas metáforas que arrastran un cruel cargamento de pesados e inexpresivos polisílabos.

John Middleton Murry

El ideologema que Dante presenta en el texto *La Divina Comedia*, Canto XXIV y XXVI, permite al lector construir un nuevo trayecto intertextual entre esta obra y *Primavera con una esquina rota*. En efecto, Dante introduce en su obra un asunto de relevante discusión en el Siglo XIII: el tema del *Dolce stil novo*. En el texto Dante habla del nuevo estilo, lo describe brevemente y referencia a su padre en cuanto a influencia literaria se refiere. Así,

Mas dime: ¿Eres aquel que en tus albores,
 escribiste unos versos, comenzando:
 Mujeres que sabéis qué son amores?»
 Y repliqué: «Yo soy uno, que cuando
 amor le inspira, con la mano traza,
 lo que en el pecho tiene palpitando.»
 «Ahora percibo el nudo que me enlaza
 con Notaio y Guittone, y me retiene,
 y que el estilo nuevo me retraza (Alighieri, *La divina comedia*, 1922).

al escuchar el nombre de aquel padre,
 no sólo mío, de otros de más fama,
 a los que el nombre de poetas cuadre,
 verle de cerca mi deseo inflama;
 lo miro y lo remiro un largo espacio,
 sin dejarme acercar la viva llama...
 «Mas si habla el labio lo que el pecho siente,
 dime, ¿cuál es la causa del afecto
 que manifiestas tan amablemente! (Alighieri, *La divina comedia*, 1922).

La vida social o lo extratextual correspondiente al Siglo XIII de la Italia de Dante opera de tal modo en la experiencia emotiva del autor que lo traslada al plano de situación narrativa. Un momento en la historia y un elemento estético en el que se expresa el devenir histórico, el devenir de la literatura, el devenir de *una patria*, el devenir de la política, el devenir de nuevos parámetros económicos, filosóficos y morales. El elemento fundamental de estos devenires es el lenguaje. La batalla entre el lenguaje culto, de la aristocracia, y el lenguaje naciente, *vulgar*, el de la gente del *común y corriente*. Esa batalla tiene como trasfondo la consolidación de una identidad y la formación de una nación:

tra il 1280 ed il 1330 circa, un poeta bolognese, Guido Guinizzelli, e un gruppo sparuto di fiorentini (tra i quali Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia e lo stesso Dante Alighieri) danno vita ad una nuova maniera poetica: lo stil novo. Siamo di fronte ad una esperienza letteraria nuova rispetto alla poesia cortese convenzionale di Chiaro Davanzati, Bonagiunta Orbicciani o a quella dei guittoniani, ai quali ultimi Dante, nel *De Vulgari Eloquentia*, rimprovera una ispirazione insufficiente e un linguaggio municipale e rozzo (Pubblicascuola.it).

La literatura sale de la corte, del castillo, de los personajes de alta alcurnia. El estilo nuevo rechaza el principio sobre el cual gira el devenir del hombre. No se trata ya de una selección basada en la relación de sangre, sino en una relación de tipo ideológico en el que el énfasis es la nobleza de corazón, de ánimo. Con ello, efectivamente, se plantea una revisión del canon de su tiempo. El tiempo de Dante presencia una lengua en devenir y que exige su propio espacio dentro de la vida social. Esa lengua pone en escena nuevos personajes, nuevos escenarios, nuevas construcciones. Para el estilo nuevo *lo importante* no está en cómo se dice, sino en *la fuerza* que tiene lo que se dice. No se puede fundar una nación si la lengua que se habla no es de quien la configura, la sostiene y la escenifica:

negli ultimi decenni del Duecento, Firenze, ormai prossima a diventare un punto di riferimento per la cultura europea, è guidata da una classe dirigente colta, fine ed elegante. È all'interno di questa cerchia che operano e si distinguono gli Stilnovisti, legati fra loro da un nuovo ideale di nobiltà, basata sulla 'gentilezza' dell'animo, e non sul sangue. Del resto, la loro condizione sociale è profondamente diversa da quella dei poeti provenzali e dei Siciliani della corte di Federico II. Fortemente aristocratici, gli Stilnovisti vivono intensamente le vicende politiche del Comune, ma la travagliata e appassionante vita cittadina è esclusa dalla loro poesia (Treccani.it).

Ahora bien, ¿Qué sucede cuando una lengua, un lenguaje no confronta ni moviliza al lector, al interlocutor? ¿Qué ocurre cuando la situación narrativa está lejos de expresar la nobleza o el ánimo de quien narra? ¿Puede alguien escribir o hablar sin tener como referente una percepción, una experiencia emotiva? Es común ver conversaciones de este tipo. Benedetti en una de sus entrevistas afirma que, a propósito del Boom Latinoamericano, hay escritores que presentan sus obras más como asunto editorial, comercial y para ganar premios, descuidando lo propio de la literatura: un estilo, una complicidad entre autor-lector y el descubrimiento de un escenario que dialoga con las bases de una sociedad. El estilo nuevo va de la mano de este comentario. La formación del sujeto no se hace en una lengua, en un lenguaje distinto al que lo constituye. Pues la idea no es escribir o hablar en la lengua de otros, escribir como otros, sino que se debe escribir o hablar para el sí mismo y para el otro. Un otro que participa de la percepción y que es susceptible de una experiencia emotiva semejante:

La principale novità della poetica stilnovistica consiste — secondo quanto afferma lo stesso Dante — nella sincerità dell'ispirazione: la poesia prende spunto da una situazione concreta, che consente di aderire alle sensazioni dell'animo in modo profondo. Ma tale sincerità non produce affatto una poesia elementare e priva di elaborazione: la mediazione letteraria in ambito stilnovistico è sempre molto raffinata e sarebbe del tutto errato aspettarsi da questi poeti un'immediata, autobiografica, "romantica" trascrizione del sentimento (Pubblicascuola.it).

Cuando un sujeto no habla en la lengua establecida, cuando un texto no se ajusta al lenguaje canónico es cuestionado, ignorado y calificado de vulgar, que para el caso sería grotesco. El afán de un estilo alambicado, difícil y que responda a los estándares de la tradición hizo y ha hecho que muchos textos hayan sido declarados como *literatura chatarra o de basura*. Declarando, a su vez, la existencia de lenguajes impropios y de banal procedencia. Lenguajes mandados al exilio, al olvido dentro del mapa de la literatura mundial, pero apetecidos en el escenario de ciertas sociedades. Por estos días se oye con mayor furor la discusión en torno al tema de si es conveniente leer los clásicos o el material que llega vertiginosamente de las editoriales. Más aún, existe el recelo o el temor no declarado ante la *literatura de semáforo o de autoestima*. ¿Puede ser llamado autor o lector quien frecuenta este último modelo de escritura y de lectura? ¿Existe una propuesta estética en esta literatura? Es más, ¿hay licencia para llamarla literatura? ¿En qué lenguaje le hablan estos textos al lector?

El estilo nuevo, Siglo XIII, recibe un doble enjuiciamiento. Por un lado, están quienes lo rechazan, lo califican de ilegítimo, de banal. Por otro, están quienes lo aprueban, lo aceptan, lo practican. El estilo nuevo denuncia la pérdida del espíritu del lenguaje, de la lengua. Nombres, frases, símbolos que no representan deben ser evaluados a la luz ya no de otros nombres, frases, símbolos, sino por medio de una nueva manera de leer, hablar y escribir. El problema no está propiamente en el significante, está en el modo como se comprende y se da la apropiación del mismo. Por ello, no es menester buscar significantes que reemplacen a lo existente con la excusa de que ya las palabras no dicen nada. La vida social del sujeto pone al descubierto una lengua viva, un lenguaje en devenir, situación que

entra en conflicto cuando ese sujeto lee, conversa una lengua, un lenguaje que no es el suyo, por ende estéril e inclasificable:

Gli Stilnovisti utilizzano come punto di partenza la lingua dei Siciliani, allontanandosi dalle esperienze più aspre dei Siculo-toscani, e riescono a creare un linguaggio personale, un volgare illustre, cristallino e armonico. Al lessico della tradizione, rigorosamente selezionato, aggiungono termini filosofici o espressioni più adatte a descrivere i moti d'animo del soggetto. Rifiutano i suoni aspri, le rime difficili e le costruzioni retoriche e sintattiche troppo ardite. Nelle loro poesie il rapporto metrica-sintassi è disteso, privo di inarcature forti e spezzature interne al verso (Treccani.it).

El nuevo estilo, Siglo XX – XXI, Uruguay, Latinoamérica, desde el exilio. Allí se ponen en escena dos situaciones. De un lado, está el canon europeo, la tradición literaria, los clásicos. Autores que han soportado la crítica y el tiempo. Autores y textos impulsados por la empresa editorial y por los entes responsables de enseñar y recomendar lecturas. Lengua extranjera, lenguaje extraño, traducción de traducciones. Y, de otro lado, está la literatura naciente. Autores y textos que hablan la lengua propia, pero en un estilo que no es propio. Literatura de imitación. Construcciones, expresiones y personajes traídos de otra parte. También está ese enfoque de la literatura naciente que empieza a hablar en lengua propia con estilo propio. Autores y textos que inauguran un estilo, con personajes y situaciones narrativas que se identifican con la vida social del lector. Una novedad desdeñada por algunos sectores de la crítica literaria y por quienes promueven la lectura bajo el supuesto de que no es literatura que haya soportado el paso de la historia, es una *literatura del común y corriente*. Benedetti da cuenta del asunto de este modo:

En aquella época todo el mundo escribía, como decíamos antes, una poesía difícil y llena de plantas y animales que no eran de estas tierras y, además, con un lenguaje muy abstruso. De pronto un día vi, estaba viviendo en Buenos Aires, en una mesa de liquidación que había una antología de Baldomero Fernández Moreno que había publicado la Colección Austral. Y

eso me agarró enseguida porque este era un poeta que, evidentemente era un buen poeta y que escribía sencillo. Escribía de su alrededor, escribía de su ciudad, de la gente que lo rodeaba (Guerrero, 2013).

De la literatura naciente, con estilo propio, hace parte Mario Benedetti y la novela *Primavera con una esquina rota*. Una propuesta estética que reconstruye experiencias emotivas y escenarios de la vida social que logran la complicidad con el lector. En la novela es clave el diálogo que procura el autor con sus posibles lectores. En ese diálogo es fundamental la lengua, el lenguaje. La escenificación de ese vértigo de gauchismos, específicamente en las voces de Santiago y de Don Rafael, constituye la memoria y el testimonio de una sociedad que vive la experiencia del exilio. La nación se lleva en la lengua, en el lenguaje. Por eso, en la novela, los personajes logran superar los problemas que advienen con la desterritorialización.

En la voz de Santiago,

Una puerta es tantas cosas... Pero lo cierto es que la palabra puerta es de las que aquí más se barajan, más aún que todas las 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. Intramuros (El complementario), p. 74-75.

Palabras de Don Rafael,

Según esta definición yo no sería extranjero porque sigo puteando tal y como lo hacía en mi tierra purpúrea y cuando tengo un dolor intenso no pronuncio ninguna interjección, ni de las importadas ni de las domésticas, sencillamente porque emito un extraño sonido que podría ser más bien definido como onomatopéyico, aunque el diccionario aporta tres ejemplos onomatopeyas (miau, gluglú, cataplún) que por supuesto y por suerte no tienen nada que ver con los gruñidos o estridores guturales que suelo producir en tales lancinantes ocasiones. Don Rafael (Un país llamado Lydia), p. 164.

El estilo nuevo que se dibuja en Benedetti y que se encarna en Beatriz tiene como razón esencial devolverle al lenguaje su espíritu. Cada palabra tiene su correspondiente, hay que definirlo, clarificarlo. Beatriz desnuda los usos del lenguaje de una época en la que *las palabras son del aire y van al aire*. Si la democracia es el gobierno del pueblo, ¿por qué razón es el pueblo el que menos gobierna? ¿Qué significa gobernar? ¿Qué significa pueblo? ¿Qué significa democracia? Otro tanto puede decirse de expresiones como servicio público, la salud es un derecho, vivimos en un país libre, aquí hay libertad de expresión. Un comentario tendencioso: en la cafetería del colegio llega el niño a comprar un pastel de pollo y le dan un pastel de papa.

Se busca que la lengua y el lenguaje del autor establezcan comunicación con la lengua y el lenguaje del lector. Por ello, el uso frecuente de regionalismos y la necesidad explícita de definir nuevamente las palabras para reconocer su identidad, su fuerza, el símbolo, el ánimo de quien escribe. Ahora bien, cabe preguntar cuál es la postura de la crítica literaria frente a este tipo de autores y textos. ¿Qué lengua habla el crítico? ¿Qué lenguaje espera encontrar el crítico en un texto? ¿Por qué tanta resistencia de la crítica frente a textos que consiguen una cierta complicidad con el lector? ¿Con qué criterio es la crítica quien establece el canon y no la experiencia del lector? En palabras de Benedetti,

en cuanto a que si soy interpretado creo que los lectores me interpretan, saben lo que quiero decir, aunque a veces por distintas razones, uno no puede ser suficientemente claro; no creo que pase lo mismo con los críticos, no siempre me siento bien interpretado por ellos, pero bueno, los críticos tienen derecho a hacer sus interpretaciones, no tienen por qué coincidir con mis interpretaciones. La base de comunicación con el lector y la base de que mis libros se difundan bien, que lleguen a vastos sectores del público, se debe a que el lector comprende lo que quiero decir (Ginebra, 2009).

El estilo nuevo consiste en desambiguar. Esta es la actividad con la que Beatriz define su actuar y con la que Benedetti invita al lector a construir texto, reconstruir experiencias emotivas y reconstruir la nación. Confrontar la lengua, el lenguaje para hacerlos devenir lengua y lenguaje. Acudiendo a Deleuze, si no hay confrontación, no hay devenir, no hay aprendizaje.

Desambiguar es traer la palabra a escena para que dé cuenta de su esencia. Desambiguar es citar una subjetividad para que justifique sus usos del lenguaje. Beatriz tuvo que entender eso en el exilio, no importa el lugar donde se vive siempre que haya claridad en las definiciones. Cuando habla de las estaciones dice:

las estaciones son por lo menos invierno, primavera y verano... Graciela, es decir mi mami, porfía y porfía que hay una cuarta estación llamada elotoño. Yo le digo que puede ser pero nunca la he visto. Graciela dice que en elotoño hay gran abundancia de hojas secas. Siempre es bueno que haya gran abundancia de algo aunque sea en elotoño. El elotoño es la más misteriosa de las estaciones porque no hace ni frío ni calor y entonces uno no sabe qué ropa ponerse. Debe ser por eso que yo nunca sé cuándo estoy en elotoño. Si no hace frío pienso que es verano y si no hace calor pienso que es invierno. Y resulta que era elotoño. Yo tengo ropa para invierno, verano y primavera, pero me parece que no me va a servir para elotoño. Beatriz (Las estaciones), p. 25-26.

En el intertítulo Beatriz (La polución), p. 139-141, se ponen en evidencia tres situaciones respecto a los usos del lenguaje. El primero tiene que ver con la relación vocabulario y mapa mental; el segundo, alude a la incompetencia del diccionario a la hora de comprender la esencia de una palabra; el tercero, evoca la discusión en torno al tema de qué tan importante es saber cómo se escribe una palabra cuando se desconoce la esencia de la misma.

Hablando de lo primero, el texto dice:

Dijo el tío Rolando que esta ciudad se está poniendo imban cable de tanta polución que tiene. Yo no dije nada para no quedar como burra pero de toda la frase sólo entendí la palabra ciudad. Después fui al diccionario y busqué la

palabra imban cable y no está. El domingo, cuando fui a visitar al abuelo le pregunté qué quería decir imban cable y él se rió y me explicó con buenos modos que quería decir insoportable. Ahí sí comprendí el significado porque Graciela, o sea mi mami, me dice algunas veces, o más bien casi todos los días, por favor Beatriz por favor a veces te pones verdaderamente insoportable. Beatriz (La polución), p. 139.

Como puede verse en el fragmento hay una inconsistencia en la comprensión de la frase por asuntos de vocabulario. ¿Qué sucede cuando alguien dice algo y Yo no lo entiendo? ¿Qué se hace ordinariamente cuando se lee un texto y no se entiende lo dicho? En el quehacer cotidiano se pide una contextualización de lo que se dice. En la conversación fluye la claridad, se precisan los términos. En el contexto escolar se recomienda hacer un listado de palabras para luego buscarlas en el diccionario. Se tiene el listado, se busca en el diccionario y, como es el caso de Beatriz, no aparece. Por una parte porque la comercialización del producto hace que hayan varias versiones de diccionario en el mercado, de acuerdo con presupuesto e intereses. Hay diccionarios según estrato social, escolar y vocacional. Se los define como *normales* o *especializados*. Por otro lado, está el hecho de que las palabras usadas no pertenecen a la lengua, son de un lenguaje, en su mayoría, ajeno. Más aún, siendo de la propia lengua no se usa esa palabra, no se conoce. Aquí entra en juego el mapa mental del sujeto, ¿qué tanto conocemos el mapa mental del otro cuando establecemos una conversación con él?, ¿qué tanto sabemos de un sujeto cuando le exigimos leer un texto?

En segundo término, cabe decir que el diccionario no es garantía para la comprensión de la esencia de una palabra. Con frecuencia lo que no se entiende en la lectura se busca en un diccionario, se copia y luego se superpone a la idea del texto que se lee. Lo cual puede desembocar en un acierto o en un error, según sea el tipo de lector. Sólo

el lector podrá decidir si la definición dada se ajusta al *espíritu* de la palabra, al *espíritu* del texto. Se sabe que el diccionario es un texto en donde el lenguaje opera cierto grado de abstracción, regulación y control. Si se permite la expresión, en un diccionario hay un canon de palabras. Seleccionadas y definidas por un ente con pretensiones de objetividad y de rigor. Definiciones que se alejan del marco de referencia de muchos mapas mentales y que ignoran la existencia de otras muchas palabras. Suele haber cierto grado de satisfacción cuando alguien dice *el Diccionario aceptó una palabra que hace parte del habla cotidiana*.

En el intertítulo Beatriz nos dice,

la otra palabra, polución, es bastante más difícil. Esa sí está en el diccionario. Dice, polución: efusión de semen. Qué será efusión y qué será semen. Busqué efusión y dice: derramamiento de un líquido. También me fijé en semen y dice: semilla, simiente, líquido que sirve para la reproducción. O sea que lo que dijo el tío Rolando quiere decir esto: esta ciudad se está poniendo insoportable de tanto derramamiento de semen. Tampoco entendí, así que la primera vez que me encontré con Rosita mi amiga, le dije mi grave problema y todo lo que decía el diccionario. Beatriz (La polución), p. 139-140.

En tercer lugar, aparece el tema de la escritura correcta de una palabra frente a su esencia. Se acostumbra a revisar lo que se conoce como ortografía y no tanto el trasfondo de la palabra. Si la palabra está bien escrita no hay problema, el sujeto sabe escribirla, gana su materia y evita las frecuentes burlas. Es común ver como el ámbito escolar se llena de léxicos y de dictados para evaluar este asunto. Vocabularios artificiales en lenguajes sociales. Vocabularios que suelen reposar en los cuadernos y no en el imaginario de quien los escribe. Vemos como Beatriz alude a ello de este modo,

Entonces me prometió que lo consultaría con su prima Sandra, porque es mayor y en su escuela dan clase de educación sensual. El jueves vino a verme muy misteriosa, yo la conozco bien cuando tiene un misterio se le arruga la nariz, y como en la casa estaba Graciela, esperó con muchísima

paciencia que se fuera a la cocina a preparar las milanesas, para decirme, ya averigüé, semen es una cosa que tienen los hombres grandes, no los niños, y yo, entonces nosotras todavía no tenemos semen, y ella, no seas bruta, ni ahora ni nunca, semen sólo tienen los hombres cuando son viejos como mi padre o tu papi el que está preso, las niñas no tenemos semen ni siquiera cuando seamos abuelas, y yo, qué raro eh, y ella, Sandra dice que todos los niños y las niñas venimos del semen porque este líquido tiene bichitos que se llaman espermatozoides y Sandra estaba contenta porque en la clase había aprendido que espermatozoide se escribe con zeta. Cuando se fue Rosita yo me quedé pensando y me pareció que el tío Rolando quizá había querido decir que la ciudad estaba insostenible de tantos espermatozoides (con zeta) que tenía. Beatriz (La polución), p. 140.

De poco o nada le puede servir a una sociedad saber la forma de la palabra y no su contenido. Saber que la palabra violencia se escribe con (V) tiene poca gracia para una sociedad que ha sido declarada violenta. ¿De qué sirve que en los colegios se enseñe que espermatozoide se escribe con (Z) si los embarazos en adolescentes se convirtieron en la constante de la sociedad? El espíritu de la palabra va de la mano con su forma y su devenir. Poner en escena un listado de letras, una fórmula para unir las y un manual para imitarlas no es consecuencia del reconocimiento de su uso y su fuerza en la sociedad. Causa risa el hecho de que sea más censurable escribir “combibencia” de este modo que aprender a respetarse a sí mismo y a los demás.

Lo anterior no debe ser entendido como grito lastimero o como una simple trasgresión de órdenes establecidos. Se quiere poner de manifiesto la confrontación que existe entre lengua y lenguaje. Y los riesgos que se presentan en ella. La lengua deviene en la confrontación y toda elección que se haga es un riesgo. La insuficiencia del diccionario en este contexto es clara. Particularmente porque los sujetos no hablan como diccionarios ambulantes. Faltaría saber si el listado de definiciones que trae el diccionario es capaz por sí solo de representar una experiencia emotiva.

Este intertítulo sirve de base para revisar el proceso de adquisición de la lengua y del lenguaje. Beatriz en acción: desambiguando.

En la construcción del mapa mental de Beatriz y en la reconstrucción del país en el exilio y desde el desexilio tiene mucha participación, como se ha dicho en reiteradas ocasiones, el análisis de la lengua, del lenguaje. Por ello mismo el estilo nuevo adquiere interés. La comunicación desde la complicidad permitirá que la memoria y el devenir de una nación encuentren su primavera. Es la sintaxis frente a la sintaxis. La confusión y el caos se superan con la desambiguación. La fragmentación de la subjetividad se debe analizar desde la sintaxis de *quienes se fueron* y *quienes se quedaron*. Sobre ello recae la reflexión del intertítulo Don Rafael (Locos lindos y feos), como se ve:

Los implacables, los que ganaron sus galones en la crueldad militante, esos que empezaron siendo puritanos y acabaron en corruptos, éstos abrieron un enorme paréntesis en aquella sociedad, paréntesis que seguramente se cerrará algún día, cuando ya nadie será capaz de retomar el hilo de la antigua oración. Habrá que empezar a tejer otra, a compaginar otra en que las palabras no serán las mismas (porque también hubo lindas palabras que ellos torturaron o ajusticiaron o incluyeron en las nóminas de desaparecidos), en la que los sujetos y las preposiciones y los verbos transitivos y los complementos directos, ya no serán los mismos. Habrá cambiado la sintaxis en esa sociedad todavía nonata que en ese entonces aparecerá como debilucha, anémica, vacilante, excesivamente cautelosa, pero con el tiempo irá recomponiéndose, inventando nuevas reglas y nuevas excepciones, palabras flamantes desde las cenizas de las prematuramente calcinadas, conjunciones copulativas más adecuadas para servir de puente entre los que se quedaron y aquellos que se fueron y entonces volverán. Don Rafael (Locos lindos y feos), p. 93.

Tanto el estilo nuevo de Dante como el de Benedetti exigen un grado de libertad y refieren una manera de entender al hombre desde un enfoque humanista. Es claro cómo se busca que lo dicho jalone escenarios ontológicos y éticos. El hecho de que la palabra deba tener su correspondiente; la necesidad de desambiguar; la idea de respaldar lo dicho con la

fuerza del ánimo y del espíritu; la esperanza de que el lenguaje pueda ayudar en la configuración de una nueva nación, son muestras evidentes de los propósitos del nuevo estilo. Nada de palabras sin espíritu, de difícil comprensión, sin alusión a la esencia del cotidiano vivir y sin referencia a la vida social.

Con Beatriz se entiende que la libertad es sinónimo de claridad. Con Benedetti se aprende que la claridad no riñe con la sencillez. Desambiguar es el arte de representar la experiencia emotiva de forma clara y sencilla, de tal modo que logre la complicidad con el interlocutor. Dicho de otro modo, desambiguar es el arte de la reconstrucción.

Sobre el ideograma: de lo personal a lo estético

Kafka pone en boca del campeón de natación: hablo la misma lengua que usted, y no obstante no comprendo ni una palabra de lo que está usted diciendo. Gilles Deleuze

Las lecturas que se hacen de los textos están siempre datadas e iniciadas en el campo sociocultural. Edmond Cros

El objetivo de este apartado es trazar una línea de relación entre desambiguar y definir, desde el enfoque que Edmond Cros le da al significante ideograma. De igual modo, y como consecuencia de lo anterior, se refuerza el planteamiento que permite asociar el asunto de la nueva vida con el de la nueva manera de leer. A partir de ello se advierte el modo como el ideograma permite el devenir de una experiencia subjetiva a una experiencia estética.

Una manera de ilustrar lo que se abordará es citando un pasaje del texto *Las armas secretas* de Julio Cortázar: “Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente

lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas” (Cortázar, s.f.).

Para Beatriz son muy importantes las definiciones. Sólo con ellas logra la claridad del pensamiento y de la acción. Entrar en el espíritu del lenguaje, eso es definir. Cuando se define una palabra, se clarifica su sentido y se reconocen sus posibilidades en el universo discursivo que la configura. Esa vocación de desambiguar que caracteriza a Beatriz es la que se necesita para reconocer el ideologema que propone Cros. Desambiguando sale a escena el ideologema:

Amnistía es una palabra difícil, o como dice el abuelo Rafael muy peliaguda, porque tiene una M y una N que siempre van juntas. Amnistía es cuando a una le perdonan una penitencia... 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. Beatriz (La amnistía), p. 172-173.

Aquí el ideologema lo constituye la palabra amnistía. En todo el intertítulo la voz narrativa busca precisar la significatividad de esta palabra. En el universo de la obra este ideologema remite a instancias como “preso político”, “delito político”; remite a definición de diccionario, a la presencia de un general. Beatriz desambigua el sentido de la palabra confrontándola desde diversos escenarios, haciéndolo devenir a partir de ejemplos y asociaciones de su *vida cotidiana*.

Ahora bien, ¿qué entiende Cros por ideologema?

Yo definiré el ideologema como un microsistema semiótico-ideológico subyacente a una unidad funcional y significativa del discurso. Esta última se impone, en un momento dado, en el discurso social, donde presenta una recurrencia superior a la recurrencia media de los otros signos. El microsistema así planteado se organiza alrededor de dominantes semánticas

y de un conjunto de valores que fluctúan a merced de las circunstancias históricas (Cros, 2009).

La definición permite el descubrimiento de un ideologema. Identificar el modo y su repercusión en el escenario donde irrumpe y donde encuentra la posibilidad de diálogo con el lector es lo que garantiza la pertinencia de un ideologema. Se halla inserto en el texto como una huella que hay que seguir. Una huella que tiene su razón de ser en la construcción del texto y en la dirección del mismo. Una huella que impone el diálogo entre texto y lector. Es así que

la eficacia ideológica del ideologema no procede tanto del grado de su recurrencia como de la aptitud que muestra para infiltrarse e imponerse en las diferentes prácticas semióticas de un mismo momento histórico... En realidad en el ideologema se oculta, con la apariencia de un concepto, un funcionamiento que, de hecho, desvanece los asuntos de referencia que son las nociones (Cros, 2009).

Es preciso mostrar algunas connotaciones de la categoría ideologema. En primer lugar, es necesario decir que cuando se habla de ideologema se habla fundamentalmente de una dinámica propia de lectura. Cros define esa dinámica desde el encuentro del lector con el texto. En cuyo trasfondo se devela la categoría de sujeto cultural. En efecto, el ideologema es una inserción en el texto, a modo de huella, que *aparece* en el proceso de reconstrucción textual. Es tarea del lector descubrir la huella presente-ausente en el texto. En ese descubrimiento adviene lo que hasta aquí ha sido llamado el espíritu de la palabra. Es el pliegue, repliegue y despliegue de la lengua ante el discurso que se presenta en la lectura del texto. Precisamente por ello, Cros dice que “la lectura que yo hago *hic et nunc* de un texto pasado se fija alrededor, no de lo que fue, sino de lo que yo soy en tanto que sujeto cultural. Este reorganiza, a su manera, las estructuras y las semióticas textuales. La

semiosis de la recepción deconstruye a su manera la semiosis de la producción” (Cros, 2009).

En segundo lugar, se llama la atención sobre la doble estructuración que propone Cros al leer un texto. Él habla de una estructuración semántica y de una estructuración de valores. En la lectura se muestran varios escenarios: el gramatical, el sintáctico y el semántico. También, aunque no de manera evidente, se configura un escenario ideológico. Cuando este último se revela y se impone en la lectura se dibuja la correspondencia entre el significante y su espíritu. Por esta razón, más que una reconstrucción gramatical y semántica lo que exige el ideologema es una reconstrucción ideológica. La preocupación de Cros no es ya la del signo lingüístico, tal y como lo ve Ferdinand de Saussure, sino sobre el signo semiótico-ideológico: “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 cabaíos. Pero todos relinchan. Las vacas mugen y las ranas croan”. Beatriz (Este país), p. 80.

¿Por qué es importante el ideologema? ¿Qué valor agregado tiene el signo semiótico-ideológico? Uno de los riesgos que tiene la lectura es pensar que los significantes son inmutables, intemporales. El encuentro con el texto debe estar mediado por las prácticas discursivas que inaugura el texto, *silenciando* las prácticas propias y dejando que el discurso del texto deleve su significación. Resulta inadecuada aquella lectura que pone por encima del texto el prejuicio o el imaginario del lector, bajo el supuesto de que se habla de lo mismo. Entre otros asuntos, porque al hacerlo estaría atendiendo a la estructura formal del significante y no al espíritu del mismo. La forma del significante puede agotar y desdibujar la orientación de un texto. Si se acepta que todo texto es histórico, también debe

aceptarse que su lenguaje lo sea. En ese sentido, se puede decir que el universo textual está condicionado por las fluctuaciones históricas. Se ha dicho que el lenguaje deviene, y en ese devenir queda latente que las palabras y expresiones varían su configuración con y en el tiempo:

Cada uno de nosotros vive rodeado por un universo de vocablos en el que está totalmente y profundamente inmerso. Hemos interiorizado este universo y este funciona como un velo de mediación que nos permite nombrar y por lo mismo reconocer la realidad o, mejor dicho, lo que creemos que es la realidad. Solemos dar por cierto que este universo semiótico es algo estable y, digamos, perenne. Dicho de otra forma, actuamos y hablamos de manera no-consciente como si los vocablos que utilizamos en nuestra vida cotidiana hubieran existido siempre con la misma significación, como si esta no hubiera cambiado (Cros, 2009).

En tercer lugar, se reconoce la historicidad del significante. El texto impone sus prácticas discursivas. El lector tiene las propias. En esa confrontación se revela el ideologema. Entre el significante *sustancia* de Descartes y el de Spinoza hay una distancia histórica e ideológica. No se habla de lo mismo. El lector debe descubrir la diferencia, dejar que el texto hable y exponga su estado de cosas. Gracias a ello se puede afirmar que la evolución histórica jalona la evolución del lenguaje. Cros lo confirma de este modo: “no cambian los significantes pero el sentido de los significantes sí evoluciona más o menos bruscamente o más o menos solapadamente” (Cros, 2009).

En esa evolución es posible que aparezcan las confusiones, las manipulaciones, aflora el subjetivismo para ejercer presión sobre el significante y hacerlo decir lo que no dijo. Por esto mismo se reitera el argumento de que el ideologema no es un asunto de capricho personal o de simples autobiografías. En el sujeto que habla está presente el espíritu de una época. No hay otra manera de relatar que acudiendo al ser histórico del

lenguaje. Es el caso de la voz narrativa en la novela *Primavera con una esquina rota* al decir, “Pensamiento profundo / la unidad latinoamericana tiene en estos momentos dos motores esenciales/ reagan y la zeta / desde el río grande hasta tierra del fuego renegamos del estólido y no pronunciamos la zeta / o sea que al tipo no se le rechaza sino que se le rechasa”. Extramuros (Fasten seat belt), p. 203.

No se trata de retar las reglas de correcta escritura: nombres propios inician con mayúscula; la palabra no puede cambiarse porque el diccionario establecido para el caso no lo acepta. Sin embargo, hay algo que no se ve a simple vista y que el lector debe deconstruir. ¿Qué sucede con la zeta y con reagan? ¿Por qué razón se cambia la “z” por la “s”? ¿Simple capricho estético? La voz narrativa ejecuta una función. Y, en ella deviene la función del significante. Tampoco es un simple dato que referencia el narrador. En ese trasfondo hay una huella social, moral, cultural e ideológica que reconstruir. En ese escenario de la “z” a la “s” adquiere relevancia histórica y estética la obra.

Cuando hay confusiones aparece Beatriz, hay que desambiguar. El sentido aparece, no está dado. Cada texto es un intertexto de su historia y de su momento social. Cada texto es un intertexto con otros lugares de la historia. El diálogo con la historia deja claro que el lenguaje no es personal, no es propiedad de un sujeto específico. Diagnosticar el punto cero de un significante es algo inoficioso. Creer que cada momento de la historia inaugura sus prácticas discursivas es absurdo. Empezar de cero. Sin memoria. Hay que entender que la lengua, el lenguaje no es *flor de un día*. Más aún, hay que evitar que los significantes estén al amparo de sujetos que cambien su espíritu al antojo, a la marcha de élites específicas o de intereses particulares. La historia evoluciona y con ella evolucionan las definiciones, al lector le queda la tarea de la desambiguación:

Más allá de este universo de significantes supuestamente perenne y estable a primera vista, el flujo de la historia no se detiene nunca, ocasionando distorsiones entre significantes y significados. Los neologismos no son suficientes, ni el renuevo perpetuo de la lengua, para colmar estas brechas. Los referentes cambian pero la lengua no puede cambiar constantemente la red de significantes para adaptarse a las rectificaciones que afectan a los referentes. El continente del significante se aleja constantemente del continente del significado a más o menos alta velocidad con arreglo al ritmo del *Todo histórico*. Es evidente que este juego que se instala entre los dos espacios se presta a toda clase de manipulaciones, equívocos, confusiones o polémicas (Cros, 2009).

Finalmente, el ideologema connota una actitud creadora de parte de quien escribe el texto. Un acto creativo que obedece a una selección, a una decisión. Quien escribe es habitado por un lenguaje que lo confronta y lo condiciona en su elección. Es la conciencia del acto de escribir: saber cuál palabra pone en escena la experiencia emotiva. Es el acto inconsciente de la escritura: escoger una palabra que hará posible la cristalización de la experiencia estética, una palabra que no es propia pero que describe una cierta manera de señalar la identidad de un momento histórico. La palabra que se escoge representa la voz de una sociedad. En muchos casos esas palabras no obedecen al canon establecido. El lenguaje escogido determina la construcción de la obra y orienta las funciones del narrador: “El exilio (interior, exterior) será una palabra clave de este decenio”. *Intramuros (¿Cómo andan tus fantasmas?)*, p. 31.

El devenir de la sintaxis hace posible la esteticidad de esas palabras que describen una vida social. La situación narrativa de la novela *Primavera con una esquina rota* presenta la palabra desexilio y, a su vez, la inserta en la historia de la humanidad: “Sí, es probable que el desexilio sea tan duro como el exilio”. Don Rafael (*Locos lindos y feos*), p. 94. Del mismo modo, la situación narrativa exige la redefinición de la palabra libertad: “Libertad es una palabra enorme”. Beatriz (*Una palabra enorme*), p. 106. La sintaxis de la

ficción debate con la sintaxis de la vida social. Pues, esa intencionalidad de la voz narrativa es la que imprime la huella y la que se propone como intertexto de una definida socialidad.

En la construcción textual existe palabras que, a modo de tejido, trazan el mapa mental de los diferentes personajes y constituyen el hilo conductor que el lector debe descubrir. Ideogemas como *picana*, *submarino*, *genocidio* orientan los pliegues de la novela. Tal es lo que sucede en este fragmento:

Yo a veces imagino que a Santiago le están aplicando la *picana* en los testículos y en ese mismo instante siento un dolor real (no imaginario) en *mis* testículos. O si pienso que le están aplicando el *submarino*, literalmente me ahogo yo también. ¿Por qué? Es una historia vieja, o mejor dicho una vieja señal: el sobreviviente de un genocidio experimenta una rara culpa de estar vivo. Don Rafael (*Una culpa extraña*), p. 46-47.

En diversos momentos de la novela aparecen los significantes que justifican la escogencia de su título. No son palabras al azar. Designan un marco ideológico. Proponen una nueva experiencia estética. Dialogan con el intertexto socio-histórico. Hay que insistir en la idea de que gracias al ideograma la obra deja de ser un producto personal para convertirse en una producción literaria. El personaje – narrador Santiago deja ver en sus trazados los rastros intertextuales y los rostros de quienes constituyen el genotexto de la obra:

Yo quiero recuperar mi primavera / ellos la taparon con hojas secas con nieve televisada con santa claus sudando con alumnos de mitrione con mundialito ganado y mundialote perdido con asesores subdesarrollantes pero lo que ignoran es que bajo esas capas de mierda siguen estando la vieja y la nueva primavera quizá con una esquina rota... y el uruguay con una esquina rota mostrará sin vanidad ese muñón en línea recta y el orbe atenderá comprenderá respetará. Extramuros (*Fasten seat belt*), p. 199.

Recapitulando. En el encuentro con el texto el lector deviene sujeto cultural. Descubrir la huella trazada en la obra, develar el ideograma, deconstruir el texto y devenir sujeto son logros de la lectura. El texto es una mediación que hace posible el diálogo con otros sujetos culturales, con otros momentos de la historia. La deconstrucción semiótica – ideológica motiva la deconstrucción del sujeto. ¿En qué consiste esa deconstrucción? El sujeto reconoce que no es un individuo aislado, se comprende como un ser atravesado por el lenguaje y encuentra la ruta para convertirse en *la voz de su tiempo*. El sujeto encarna una tradición, una generación y se constituye en la piedra de toque del cambio generacional. La experiencia emotiva es la del sujeto, pero el lenguaje que la representa ya no lo es. He ahí el paso de lo personal a lo estético. La construcción semiótica es un asunto de configuración social y lingüística. La deconstrucción es un pliegue que afecta directamente al sujeto lector. Porque “cada generación adapta y se apropia a su manera de la herencia cultural, y esta adaptación transcribe las incesantes refiguraciones que afectan a los contornos del sujeto cultural” (Cros, 2009).

Formando desde la ficción

...el arte transmite normas de acción. Y lo hace de un modo que permite mantener abierto un espacio de juego para la libertad humana entre el imperativo de las prescripciones del derecho y la coacción inadvertida de la socialización por las instituciones sociales.

Hans Robert
Jauss

Anécdota y comentario tendencioso. A quien orienta la lectura de un texto le puede parecer poco o nada conveniente el *espacio* desde el cual deviene el lector. Se abre el libro,

se habita el texto; se cierra el libro, se deshabita el texto. Suele suceder una de estas tres cosas: se apoyan procesos de formación escolar en textos literarios, se seleccionan textos que contribuyan desde la ficción en el cumplimiento de un objetivo trazado. Prueba de competencia lectora, identificación de elementos o preparación de socio-dramas. La base del proceso lo constituye el cumplimiento del objetivo, la ficción pasa desapercibida. La construcción y la recepción quedan relegadas por las actividades del asesor.

En otro caso suele suceder que la ficción es el punto central del proceso, pero sólo mientras se da cumplimiento al mismo. Se escogen los textos, se leen y se cierran. Este cerrarse quiere decir “cumplieron su cometido”. Se habita la ficción que el asesor de lectura recomendó. La respuesta del lector debe corresponder con las expectativas del asesor. El lector ha de adquirir de modo necesario la habilidad señalada en el indicador. Cuando ello no sucede, hay problemas de lectura o de desacato. En este mismo aspecto, ocurre que la ficción tiene existencia hasta tanto dure el proceso. Cerrado el proceso, cerrada la ficción. El sujeto lee el texto, lo habita, se deja habitar por él, pero cuando es evaluado el texto es reemplazado por otro asunto, otra actividad, otro texto. El lector encuentra elementos de juicio que sirven para analizar su vida social, sin embargo, cuando esos elementos se exponen son rechazados bajo los argumentos de “eso es sólo ficción”, “bienvenido al mundo real”.

De igual manera ocurre que la experiencia estética sólo es válida en el contexto de la ficción. Los textos despliegan unas prácticas discursivas que pueden pasar o no la censura del asesor. Las huellas semiótico-ideológicas que habitan el texto pueden ser referidas, citadas en el marco del texto. En la vida social “esas palabras no son bien vistas” o constituyen un riesgo para la salud mental y física del lector. Los intertítulos Beatriz (Una

palabra enorme) y Beatriz (La amnistía) de la novela *Primavera con una esquina rota* sugieren mucho material para la recepción, sin embargo la complicidad de Benedetti y la identificación estética de Jauss no dejan de ser, como se dijo, un riesgo. Y estos riesgos ya no son vistos desde la estética, sino desde la política, la moral, la ética. ¿Acaso la censura es una experiencia estética?

Entre otros riesgos de la recepción pueden citarse los de la clonación. El lector clona la ficción, el lector clona al personaje. El lector clona las prácticas discursivas. En el devenir que propone Deleuze hay un triple movimiento, pliegue, despliegue y repliegue. En ese movimiento el lector establece cierta distancia entre lo que lee y lo que es, siendo. La idea no es clonar a Beatriz ni mucho menos desplegar una experiencia emotiva en los términos que Benedetti lo hace con su novela. No se trata de una estética de la representación ni de la imitación. Se espera que la complicidad genere una nueva producción.

El asesor en lectura ha de conocer la delgada línea que existe entre formación literaria, crítica literaria y censura. El *virus* de la comprensión lectora, el llamado “plan lector”, la selección de textos y las directrices institucionales tienen predominio, en la mayoría de los casos, sobre los análisis y estudios literarios. Y todo ello constituye el *equipaje* del lector. La experiencia de la recepción es la experiencia del devenir texto, devenir lector. Es el diálogo entre una experiencia estética y un sujeto en devenir. El lector habita una construcción, deviene en y desde la ficción y su devenir es un riesgo que sólo él decide correr.

Se acostumbra a pensar, en procesos de lectura, que el adulto responsable es quien debe escoger el material para leer. Respetar y reproducir el canon. Quizás, reproducir los

gustos personales de quien propone. Esto riñe con prácticas poco o nada ortodoxas. Interesante cuando es un par quien propone o recomienda los textos: de niño a niño, de joven a joven, o, por qué no, de joven a adulto. Importante reconocer los diversos modelos de difusión de un texto: documental, película, artículo de revista, foros en escuelas o bibliotecas, los sitios web, entre ellos, BookTube. ¿Qué sucede cuando un tutor de lectura deja que el aprendiz encuentre su propio modelo de lectura? ¿Acaso optar por textos que no convienen al canon es obstaculizar procesos de formación? ¿Por qué aquellos que se han formado en el canon establecido muestran en sus prácticas sociales que existe un divorcio entre lo que se lee y lo que se vive? Hasta aquí el comentario.

Se acepta que la recepción es una experiencia dialógica: sujeto-sujeto; sujeto-texto; textos-textos; texto-vida social. Ello permite pensar que no se habla de una simple experiencia del *para sí*, sino que se trata esencialmente de una experiencia del *para otro*, del *con otro*. Jauss lo llama identificación estética. La lectura de un texto no queda encerrada en el texto. Cuando la experiencia emotiva se lleva al lugar de experiencia estética no se habla ya de algo personal. El diálogo es estético. La construcción *se expone* a las posibilidades del lector. La producción está *condenada* a la recepción. De igual manera hay que decir que la experiencia de la recepción no es una experiencia personal. Es estética. No se lee para sí mismo porque la experiencia del devenir requiere esencialmente de *otro* que confronte y condicione. Se lee con otro y para otro.

Si la recepción es una experiencia de diálogo es necesario saber qué es aquello que le sirve de base, esto es, ¿qué o quién inicia la conversación? Más aún, ¿qué o quién obliga a permanecer en la conversación? Jauss pone en la base de la experiencia estética la experiencia del goce. Una categoría difícil de sistematizar y censurada en los ambientes

académicos. El goce se da en el encuentro y sostiene el encuentro. Es la complicidad, en términos de Benedetti. Cuando hay goce y complicidad aparece la identificación. Hay diálogo. La construcción abre sus posibilidades al lector y éste busca en su equipaje el modo de reconstruirla.

Se estrecharía la función primaria de la experiencia estética si el comportamiento hacia la obra de arte quedara encerrado en el círculo de la experiencia de la obra y la experiencia propia, y no se abriera a la experiencia ajena, lo que desde siempre se ha llevado a cabo en la *praxis* estética en el nivel de identificaciones espontáneas como admiración, estremecimiento, emoción, compasión, risa, y que sólo el esnobismo estético ha podido considerar como algo vulgar (Jauss, 2002).

De otra parte, es necesario anotar que la construcción textual, la ficción, configura elementos estéticos que movilizan el accionar del sujeto. Todo ello, a su vez, porque la experiencia de la recepción no es pasiva, contemplativa, por el contrario, es activa. El lector se identifica con la construcción y desde allí se despliega el devenir. Ahora bien, la idea de la identificación no se refiere a la imitación o clonación, como se dijo arriba, sino a *la experiencia de sentir con el otro, no lo del otro*. Los problemas del lector son unos, la situación narrativa es otra. Las voces y prácticas discursivas son unas, el lector está en otro escenario discursivo. Lo interesante del texto es cómo se convierte en algo transcultural y rompe los límites entre vida social y ficción. Un significante tiene el poder de evocar sentimientos y modelar una experiencia estética.

La experiencia estética es, por tanto, siempre liberado de y liberación para... la instalación en un destino imaginario requerida por la tragedia libera al espectador de los intereses prácticos y de los lazos afectivos de la vida para activar los afectos puros de compasión y temor que la tragedia despierta. Estos afectos son una condición previa para la identificación con el héroe; han de llevar al espectador, mediante la conmoción trágica, a la deseable disposición de ánimo para comprender lo ejemplar del proceder humano (Jauss, 2002).

El devenir texto y el devenir lector constituyen el devenir subjetividad. Leer es un acto que purga. Confronta, limpia y abre la posibilidad para nuevos escenarios, nuevos elementos. El lector se convierte en huésped del texto. Es su decisión. Como también lo es el hecho de permitir la confrontación. En ese juego aparece el diálogo de subjetividades. La construcción que propone el texto pone en escena a un sujeto que ya no habla por sí ni para sí. Despliega a un sujeto, llamado por Cros, el sujeto cultural. La afiliación y filiación³⁴ a esa experiencia estética es lo que posibilita un nuevo espacio de formación. Es el encuentro del lector con la construcción. Es el espacio de nuevas construcciones. El diálogo con el mundo social *se suspende* y se da paso a la ficción. Es en ella en donde se libera el lector de una carga formativa para hablar con otras prácticas discursivas y, por tanto, igualmente formativas.

La *catharsis* como propiedad esencial de la experiencia estética explica por qué la mediación de normas sociales a través de imágenes del arte posibilita una toma de distancia frente al imperativo de las prescripciones jurídicas y la coacción de las instituciones, y de este modo, un espacio de juego para la libertad: a la experiencia comunicativa le precede, en el medio del arte, una liberación del espectador frente al mundo de los objetos a través de la imaginación (Jauss, 2002).

La ficción atraviesa la subjetividad, la moviliza, la reconfigura y la hace aparecer. Precisamente por ello es que Cros argumenta que el signo es de naturaleza estética y, esencialmente, ideológica. Signo, ficción y socialidad son inseparables para Cros. Es claro que el sujeto cultural adviene discurso y también es claro que la subjetividad deviene discurso. Pero, ¿qué se entiende por discurso?

³⁴ Estas categorías las trabaja Edward W. Said en *El mundo, el texto y el crítico* (2008).

llamo discurso a la especificidad de la práctica discursiva de un sujeto transindividual, lo que me lleva a definir por interdiscursividad el conjunto de las prácticas discursivas adquiridas –esencialmente en los contextos de intercomunicación- por un sujeto que, como todos los sujetos, ha atravesado y atraviesa una multiplicidad de sujetos transindividuales; es esta interdiscursividad la que constituye su competencia, la cual no es del orden de la lengua, sino del discurso (Cros, 2009).

El signo, la construcción, el discurso, la ficción es una forma estética de ocultamiento del sujeto cultural. Dando lugar a un juego bastante interesante entre los distintos modos de ser de la lengua y la escenificación discursiva. La costumbre casi dogmática de creer que todos hablan la misma lengua establece el imperativo de que todos deben *entender lo mismo* en el diálogo con el texto. La apropiación del discurso genera el devenir de la lengua y se despliega con menor o mayor alcance según sea el imaginario del sujeto. De ello se sigue que la selección de textos y la consolidación de un canon dependen en gran medida de la posición social del sujeto y de los movimientos sociales que lo constituyen. Esa tendencia a pensar que “el que no ha leído al Quijote³⁵ no ha leído nada”, nace de prejuicios socio-culturales. Resulta curioso cómo se censura a un sujeto por no haber leído determinados textos. Y, termina siendo sospechosa aquella rutina de querer que todos los estamentos sociales seleccionen los mismos textos. Es de considerar la forma como se establecen dictaduras literarias. Por un lado se habla de la diferencia y por otro se imponen escenarios discursivos. Cros dice:

entiendo por sujeto cultural una instancia que subsume todos los individuos de una misma colectividad para no ocultar su naturaleza ideológica fundamental: su función objetiva consiste en integrar dentro de un mismo conjunto todos los individuos, aunque remitiendo a sus respectivas posiciones de clase en la medida en que cada una de estas clases sociales se apropia, como decía, de manera diversa, de este bien colectivo (Cros, 2009).

³⁵ Nombre coloquial para referir la obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Interesante este argumento de Cros: “es *ego* aquel que ha aprendido a decir *ego* y no simplemente aquel que dice *ego*” (Cros, 2009). Es interesante porque propone dos modos de ser del sujeto: aprender a decir y decir. En el primero se ve un proceso de apropiación, en el segundo una eventualidad fonética, gramatical o sintáctica. Es común ver como se repiten definiciones de diccionario o se repiten palabras que otros usaron desconociendo la sustancia socio cultural de las mismas. ¿Saber qué significa una palabra implica dejarse atravesar por ella? Nuestra sociedad tiene un asunto que trabajar cuando de lecto-escritura básica se trata. Esa idea de enseñar a escribir por imitación ha desembocado en nuevos modelos de parasitismo. Enseñar a decir una palabra es muy fácil. Revelar el trasfondo de la misma, esto es, aprender aquello que se dice cuando se dice una palabra, no lo es.

Este es el aporte de la Sociocrítica de Cros a este trabajo. A la par que se construye una experiencia estética, se despliega una experiencia ontológico-social. Concomitante al proceso de reconstrucción de un texto aparece un estado de cosas que jalona el devenir del sujeto social. Leer trae consigo esa doble posibilidad: el texto como experiencia estética y experiencia de socialización.

La noción de sujeto cultural depende pues ante todo de la problemática de la apropiación del lenguaje en sus relaciones con la formación de la subjetividad, por una parte, y con los procesos de socialización, por otra. El sujeto no se identifica con el modelo cultural, es, al contrario, este modelo cultural el que lo hace surgir como sujeto. El agente de identificación es la cultura y no el sujeto. El sujeto en efecto no tiene otra salida que la de identificarse cada vez más con los diferentes sustitutos (los “tenants-lieu”) que lo hacen presente en su discurso (Cros, 2009).

En este contexto en donde toma fuerza lo dicho de la novela *Primavera con una esquina rota*, a propósito de Beatriz. En todos los intertítulos que aluden a su nombre y en

todas sus intervenciones en otros intertítulos se ve claramente cuál es su función dentro del universo de la obra y cuál es la tarea para el lector. El sujeto deviene desambiguando. La idea es llamar a juicio al discurso para que revele sus posibilidades semánticas e ideológicas. En el intertítulo Beatriz (La polución), p. 139, toma como elemento base una frase pronunciada por su tío Rolando: “Dijo el tío Rolando que esta ciudad se está poniendo imban cable de tanta polución que tiene. Yo no dije nada para no quedar como burra pero de toda la frase sólo entendí la palabra ciudad. Después fui al diccionario y busqué la palabra imban cable y no está”.

El sujeto cultural, expresado en la forma estética llamada Beatriz, trae a escena un concepto muy problemático del siglo XX en Latinoamérica, específicamente Montevideo, Uruguay. Intertítulo Beatriz (Una palabra enorme), p. 106: “Libertad es una palabra enorme. Por ejemplo, cuando terminan las clases, se dice que una está en libertad. Mientras dura la libertad, una pasea, una juega, una no tiene por qué estudiar. Se dice que un país es libre cuando una mujer cualquiera o un hombre cualquiera hace lo que se le antoja. Pero hasta los países libres tienen cosas muy prohibidas”.

Otro tanto acontece en el intertítulo Heridos y contusos (Hechos políticos), p. 14:

- Ya te he dicho que no me llames Graciela.
- ¿Por qué? ¿No es tu nombre?
- Claro que es mi nombre. Pero prefiero que me digas mamá.
- Está bien, pero no entiendo. Vos no me decís hija, sino Beatriz.
- Es otra cosa.

Es conveniente decir, a modo de conclusión de este apartado, que la ficción, el signo, la construcción constituye la memoria estética-ideológica de una experiencia emotiva. Los textos encarnan unas huellas históricas que devienen elementos de juicio en el

proceso de la desambiguación. Son esas huellas las que influyen en la selección de las formas y de los signos. Es así como un fragmento de la historia deviene situación narrativa, deviene ficción: en el discurso de un sujeto cultural que sirve de testigo de ese momento histórico. Una voz que no habla por sí misma, sino que personifica las prácticas discursivas de su tiempo. Es esa ficción la que invita al diálogo, la que tiene la posibilidad de hospedar al lector. Son esos signos y formas los que promueven la interdiscursividad, los que hacen posible la filiación. De ello da cuenta Cros cuando dice que “la noción de sujeto cultural especifica las modalidades de funcionamiento de un sujeto ideológico, su emergencia, su historia, su naturaleza. Considerarlo como un sistema semiótico-ideológico permite medir sus impactos sobre la morfogénesis de los productos culturales y la importancia de su intervención en el origen socio-ideológico de las formas” (Cros, 2009).

Como se ha visto, la línea discursiva de este capítulo ha estado centrada fundamentalmente en el personaje Beatriz. La correspondencia entre la función del nombre y la función del personaje narrador es el elemento a partir del cual se despliegan las posibilidades intra e intertextuales aquí expuestas. El concepto tomado de Deleuze, devenir, permitió configurar el primer trazado, el cual, a su vez, constituye una piedra de toque de la idea general de la propuesta. Gracias a este concepto se evidencia el modo como deviene el personaje en la novela; cómo devienen sus prácticas discursivas y su puntos de conexión con los dos textos citados de Dante.

En ocasiones se llega a saber más de un texto por uno de sus personajes que por su autor. La estructuración del personaje, su fuerza y su manera de lograr complicidad con el lector determinan el devenir no sólo del texto, también del lector. En la memoria perdura ese personaje que logró la identificación estética y social con el lector. Benedetti dio a luz

la novela, pero es Beatriz quien abrió el abanico de posibilidades para movilizar los elementos de esta propuesta.

El objeto de la intertextualidad literaria se define desde dos pliegues esenciales: en primer lugar, el asunto de la nueva idea de lectura; el segundo, el tema de la nueva vida. La nueva forma de leer trae consigo una nueva manera de concebir la vida. Ese trazado histórico, literario y social entre Dante y Benedetti hizo posible la consolidación del eje instituido en el escenario devenir lector – devenir subjetividad.

La razón por la cual se tomó como autor sustancial a Edmond Cros para abordar la novela *Primavera con una esquina rota* se hace evidente a partir de las connotaciones histórico-ideológicas de la misma. La sociocrítica, específicamente desde las categorías ideograma y sujeto cultural, proponen los trazados que van a constituir el mapa mental del lector. De este modo, la experiencia estética entra en comunión con la experiencia del lenguaje, la experiencia social y la experiencia de una subjetividad. De igual modo, es importante concluir que gracias a la sociocrítica el texto puntualiza el diálogo no sólo textual e intertextual, sino también, y esencialmente, el diálogo transcultural.

De todo ello se concluye, finalmente, que la novela *Primavera con una esquina rota* puede ser tomada como una novela fundacional³⁶. Ahora bien, ya no desde la respuesta a esos movimientos de independencia, sino como reacción y esperanza luego del periodo de dictadura y exilio. Esa es la esperanza que trae la primavera. La idea de fundar un nuevo país, un nuevo estilo de vida parte de la imperiosa necesidad de revisar y recuperar la claridad psicológica de un sujeto. En eso tiene gran interés la construcción estética de la novela. La participación ejemplar de Beatriz en este proceso de clarificar los asuntos, conceptos y de erigirla como la esperanza del nuevo país se hace evidente en el devenir del texto.

³⁶ Al respecto se toman como base los conceptos que se definen en el texto *MARÍA Y AMALIA O EL VÍNCULO DE IDILIO Y CRUELDAD EN SUS REPRESENTACIONES SOCIALES Y CULTURALES COMO NOVELAS FUNDACIONALES EN AMÉRICA LATINA* de Edwin Carvajal Córdoba:

http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXIV/PonenciasPDF/ca rvajal_ponencia.pdf

Es así como se delimitan los despliegues de la nueva lectura, la nueva vida y la nueva sociedad.

Referencias

- Alighieri, D. (s.f.). *www.elaleph.com*. Obtenido de http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/D/Dante%20Alighieri%20-%20La%20Vida%20Nueva.pdf
- Alighieri, D. (1922). *La divina comedia*. Buenos Aires: Centro Cultural "Latium".
- Altuna, B. (2 de agosto de 2008). *bdigital*. Obtenido de bdigital: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36475/38396>
- Barroso Ramos, M. (junio de 2005). Obtenido de <ftp://hermes.bbt.ull.es/ccssyhum/cs224.pdf>
- Benedetti, M. (1970). *El cumpleaños de Juan Ángel*. Buenos Aires: Ediciones La Cueva .
- Cifo González, M. (2000). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mario-benedetti-inventario-complice--0/>
- Cortázar, J. (s.f.). *Kronhela.com*. Obtenido de <http://www.kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Lasarmassecretas.pdf>
- Cros, E. (2009). *La Sociocrítica*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- de Maupassant, G. (1905). *El Horla*. Madrid: Ediciones literarias y artísticas.
- De Saint - Exupéry, A. (2003). *El Principito*. "La Biblioteca Virtual de la UEB".
- Deleuze, G. (1993). *Crítica y clínica*. París: Anagrama.
- Emmerich, R. (Dirección). (2009). *2012* [Película].
- García Dávila, D. (s.f.). Obtenido de http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/garcia-davila-david.pdf
- Ginebra, F. (05 de 2009). *Ómnibus*. Obtenido de Ómnibus: <http://www.omnibus.com/n26/benedetti.html>
- Guerrero, M. (28 de 07 de 2013). *YouTube*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=etU862Yon3I>
- Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- López de Mesa, L. (1961). *Rudimentos de onomatología*. Bogotá: Imprenta del Banco de la República.

Mercedes Escolano. (s.f.). Obtenido de <http://mercedesescolano.jimdo.com/el-lado-femenino-de-mario-benedetti/>

Middleton Murry, J. (2014). *El Estilo literario*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Miller, K. (s.f.). Obtenido de <http://abaco.uca.edu.sv/downloads/varios/Beatriz.pdf>

Pubblicascuola.it. (s.f.). Obtenido de <http://www.pubblicascuola.it/stilnovo%201.1.pdf>

Ruffinelli, J. (s.f.). Obtenido de

http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/Benedetti_files/Nombres%20femeninos%20como%20asiento%20del%20trabajo%20ideolo%CC%81gico%20en%20dos%20novelas%20de%20Mario%20Benedetti.pdf

Salas, E. (2005). *Los nombres*. Barcelona: Robinbook.

Scrimieri, R. (s.f.). Obtenido de

http://pendientedemigracion.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/t3/Scrimieri_tenzone3.pdf

Scrimieri, R. (s.f.). Obtenido de

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/t1/rosario.htm>

Treccani.it. (s.f.). Obtenido de

http://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/lingua_e_letteratura/STIL_NOVO_lezione_mod.pdf