



Las estrategias de un preso: *Pedro y el Capitán*, de mario Benedetti

Ernesto Lucero Sánchez

Universidad Autónoma de Madrid

---

**Resumen:** *Pedro y el Capitán* no supone la primera aproximación de Benedetti al tema de la tortura, central en la obra aunque ausente de escena. En su recurrencia se aprecia un interés particular por el mismo que se puede entender tanto como una llamada a un compromiso ético, como la satisfacción de una deuda, digamos, personal o moral, con los que no sobrevivieron a la represión o con los que vivieron para padecerla en el exilio interior. Se trata, en cualquier caso, de “despertar la conciencia crítica del espectador no solo ante la representación sino a través de esta, ante su propia vida” pero alejado de cualquier dogmatismo brechtiano que pudiera convertir el escenario en púlpito, cátedra o estrado, con apelación exclusiva a principios éticos, es decir, universales e incuestionables, para definir las actitudes de los personajes, no a meras diferencias ideológicas, políticas o morales.

Parece claro que la obra responde a un deseo del autor de dar forma a un contenido que tiene necesidad de expresar antes de encontrar el molde oportuno, un ajuste de cuentas con un tema -o una realidad- que le concierne. Esta necesidad encuentra cauce precisamente en el género teatral, que estima “muy difícil” y que por tanto escoge *a pesar* de la dificultad que entraña para él. Por eso, visto el recorrido de su gestación en perspectiva, creo entrever un impulso de comunicación directa, una tendencia a la eliminación de intermediarios entre los personajes y el espectador-lector.

**Palabras clave:** Mario Benedetti, literatura uruguaya contemporánea, teatro hispanoamericano, tortura

## 1. Introducción.

### 1.1. Benedetti, ¿autor dramático? *Pedro y el Capitán*, en el conjunto de su obra.

Sorprende que en una producción tan prolífica y versátil como la de Mario Benedetti el género teatral haya quedado arrinconado desde 1979, año de la publicación de la obra que nos ocupa, y asombra más por el éxito que esta ha cosechado. No solo eso: de las más de ochenta publicaciones del autor, ha realizado únicamente tres incursiones en teatro, cifra casi anecdótica en el montante de su producción: *El reportaje* (1958), *Ida y vuelta* (1963) y *Pedro y el Capitán* (1979) De ellas, solo estas últimas se han representado. A este propósito, Benedetti se ha limitado a expresar la dificultad que entraña un género que para un autor tan proteico como el nuestro, que en apariencia se desenvuelve con naturalidad en poesía, ensayo, artículo periodístico, cuento y novela, no debería presentar óbice insalvable.

De ahí que la primera tentación de considerar a Benedetti como autor *de estilo*, a lo Valle, y no de género quede un tanto desvirtuada por los hechos en cuanto al teatro y mucho también por las declaraciones del propio autor, que se considera y habla de sí una y otra vez como poeta, casi con exclusividad.

De estos datos no se puede inferir imperfección alguna en *Pedro y el Capitán*. Antes bien, pienso que igual que la concepción pictórica de los poemas de Alberti les confiere cierta cualidad, algunos de los méritos de la misma descansan en la condición ajena al teatro de Benedetti, que le permite simplificar al máximo los procedimientos conforme a su concepción de la poesía, despojar así a la pieza de todo lo contingente y acceder, por ello, de manera directa, *comunicante*, al espectador, como veremos.

## 1.2. Génesis de *Pedro y el Capitán* o una cuestión de cálculo.

Como ha explicado en diversas ocasiones Mario Benedetti, desde una primera ocasión en entrevista con Ruffinelli, en 1974, donde alude a un proyecto de novela que llevaría por título *El cepo*, en la gestación de *Pedro y el Capitán* subyace una cuestión de género nada superflua en relación con lo ya comentado.

«Pero a mí las ideas y los temas ya me vienen con la etiqueta del género, aunque a veces me equivoco. Me pasó con *El cumpleaños de Juan Ángel*: empecé a escribirlo en prosa, como todo novelista que se precie, pero a las 50 páginas no podía avanzar más, estaba estancado, cosa que generalmente no me ocurre. Hasta que me di cuenta de que el tema tenía una carga poética muy fuerte y lo retomé como una novela en verso. Ahí cambió todo y la terminé rápidamente. Algo parecido me pasó con *Pedro y el Capitán*: creí que era una novela y terminó como una obra de teatro que marchó muy bien, se representó en no sé cuántos países. Creo que funcionó porque tiene nada más que dos personajes; yo con tres personajes en teatro no doy... Es un género muy difícil». (cfr. Ezequiel Martínez, dossier de prensa)

Parece claro que la obra responde a un deseo del autor de dar forma a un contenido que tiene necesidad de expresar antes de encontrar el molde oportuno, un ajuste de cuentas con un tema -o una realidad- que le concierne. Esta necesidad encuentra cauce precisamente en el género teatral, que estima “muy difícil” y que por tanto escoge *a pesar* de la dificultad que entraña para él. Por eso, visto el recorrido de su gestación en perspectiva, creo entrever un impulso de comunicación directa, una tendencia a la eliminación de intermediarios entre los personajes y el espectador-lector.

## 2. *Pedro y el Capitán*, obra de teatro.

En buena lógica con lo que vengo postulando, no nos extraña que Benedetti tienda a un minimalismo inscrito en las convenciones del teatro tradicional, a una reducción significativa de los elementos empleados. Significativa porque resalta el texto, el diálogo, y porque favorece la identificación del espectador con los personajes. Esta aparente simplificación permite que *Pedro y el Capitán* tenga una proyección universal más allá del afán de una denuncia concreta contra la represión militar de su país. Una denuncia contra la tortura, contra la falta de humanidad, pues el despojamiento de todo artificio, “la tendencia a la desnudez escénica”, es una “opción estética y también ideológica” [1], que consideraremos en su momento.

Por lo que respecta al *tempo* de la obra, uno de sus mejores valores con interés interpretativo, dos son los recursos esenciales que emplea Benedetti para dirigirlo, aparte del diálogo mismo, que merece tratamiento singular: de un lado, la división en actos o “partes”, como figura en el texto; de otra, los brevísimos respiros de humorismo.

Fiel a la sencillez que estoy esbozando, el tiempo avanza en progresión cronológica solo interrumpida por las elipsis que estructuran la obra, pausas significativas pues lo que de ellas trasciende, con ser lo menos importante en la vida de Pedro, desencadena el conflicto dramático:

«Los cuatro actos son meros intermedios, treguas entre tortura y tortura, son los breves períodos en los que el interrogador “bueno” recibe

al detenido, que ha sido previa y brutalmente torturado, y, en consecuencia, es de presumir que tiene las defensas bajas» (Benedetti 1979:10)

Esta misma finalidad le otorga el personaje del Capitán. Se detecta, por supuesto, una acentuación de la intensidad de los apremios paralela al grado de deterioro físico en Pedro y de la vehemencia de las negativas de este que cierran cada acto, así como un despertar ideológico o moral, humano en definitiva, en el Capitán.

El otro recurso opera en sentido contrario. Así como el paso de una parte a otra parece regular una intensidad siempre en aumento hasta el final trágico, las levísimas notas de humorismo representan un respiro para el espectador, una dispersión en la densidad del drama, un breve relajamiento. Responde además a otra finalidad:

« Creo que el humorismo es muy importante en las obras serias, primero porque ayuda a que el lector respire de vez en cuando, incluso el espectador de *Pedro y el Capitán*, que es una obra que trata el tema de la tortura, ahí hay en dos ocasiones una cosa humorística y es también para que el espectador pueda respirar. Además, a mí me parece también que el humor es un buen fijador de cosas serias porque a veces con un chiste, una broma, una ironía, una cosa indirecta, el lector se acuerda por el chiste, pero también se acuerda de lo serio que va debajo del chiste, así que el humor es un fijador de cosas serias» (Benedetti y Viglietti, 1998).

## **2.1. La sencillez comunicante.**

Según la visión que he presentado hasta ahora, la vinculación de *Pedro y el Capitán* con los resortes del teatro tradicional permite obtener un grado de sencillez que tiende a favorecer la comunicación de los objetivos del autor en torno al tema: la tortura. Por su parte, la estructura lineal, el espacio único, el tiempo reducido y en progresión continua sin dislocación alguna (salvo las elipsis mencionadas, que se ubican en los intermedios), el número de personajes, que focaliza el diálogo, o la acción simple contribuyen a una proximidad catártica al espectador a partir de la imitación de la realidad, que se logra también con un rasgo de estilo de Benedetti: la utilización de un lenguaje coloquial.

Naturalmente, una comunicación de ese tipo, directa y franca, exige utilizar un lenguaje accesible, sintácticamente sencillo y cuya modalidad expresiva y estilística se halla cercana al registro conversacional. Pero esa sencillez del lenguaje, también lo ha dicho Benedetti muchas veces, no es más que el instrumento de una *actitud* -lo cual es mucho más que una técnica literaria- cuyos antecedentes remonta el autor hasta esa obsesión por hablar claro que detecta en Antonio Machado o Fernández Moreno [2], y que define como “un modo peculiar y efficacísimo de meterse en honduras y de traernos desde ellas sus convicciones más lúcidas y conmovedoras” [3].

## **2.2. Los personajes**

### **2.2.1. Por qué un ñaque.**

La obra consta de dos personajes: los dos focos de una elipse, una sustancia en dos perspectivas inicialmente antagónicas, en tensión y progreso -o inversión- a lo largo de la obra. La esencialidad de un diálogo dramático no interrumpido por voces innecesarias centra el tema de manera pertinente a los propósitos del autor hacia una indagación en su proceso de deterioro físico y conflicto emocional, exploración que

de acuerdo con la premisa de sencillez comunicante se lleva a cabo de modo más eficiente y de mayor hondura psicológica por su reducido número y por su polaridad.

La relación entre torturador y torturado que se nos presenta, aunque “ha sido escasamente tocada por el teatro, se da frecuentemente en el ámbito de la verdadera represión” [4], según Benedetti, y parece que los datos lo avalan [5]. El propósito de partida de dicha relación en nuestra obra radica en la voluntad del militar de obtener una serie de datos y la negativa de Pedro a facilitarlos, delatando así [6] a sus compañeros durante los respiros entre apremio y apremio, momento en que este último se presentaría debilitado y favorable a una eventual colaboración. La pieza no escenifica sin embargo el enfrentamiento entre “un monstruo y un santo sino de dos hombres de carne y hueso, ambos con zonas de vulnerabilidad y resistencia. La distancia entre uno y otro es, sobre todo, ideológica [...]” [7], raíz de las demás diferencias.

«En la obra hay dos procesos que se cruzan: el del militar que se ha transformado de “buen muchacho” en verdugo; el del preso que ha pasado de hombre común a mártir consciente. Pero quizá la verdadera tensión dramática no se dé en el diálogo, sino en el interior de uno de los personajes: el capitán» (Benedetti, 1979:10)

Me propongo estudiar a continuación ambos procesos y explorar ese conflicto psicológico.

#### 2.2.2. Pedro, Rómulo o la importancia de *llamarse*.

El primer hecho que desde el título llama la atención es el anonimato de un personaje, al que siempre se denominará por su grado militar, en contraste con la personalización de nombre -humanización- del otro. No es banal detenernos en este asunto: la importancia de llamarse es, con rectitud, en una paráfrasis libre, la importancia de *ser*. Como dice Sonia Mattalía (1999) a otro respecto, “la fundación del personaje” se halla

«en el reconocimiento de su nombre. La posibilidad de tener un nombre propio o perderlo apuntará en la narrativa benedettiana [y en nuestra obra] hacia la afirmación o al despojamiento de la identidad del sujeto»,

y a la perspectiva de actuación, dentro de una épica individual o colectiva.

«*Llamarse* será, en la producción narrativa del autor, reconocerse o desconocerse en el propio cuerpo, en la propia letra, en los objetos, en la praxis política».

Pedro y Rómulo son además nombres de mitos fundacionales. Ignoro hasta qué punto es consciente el empleo por Benedetti de sus connotaciones culturales pero no parece casual, máxime si se tiene en cuenta el nombre de la mujer del personaje, Aurora. Cabe, por tanto, preguntarse qué se funda a partir de la muerte de una víctima de la represión, y en ello me detendré en otro punto.

‘Pedro’, sobre lo ya referido, muestra gran hondura caracterizadora desde su etimología: es a partir de cierto momento la piedra dura que ya no siente, anhelo del poeta, encarnada en este “mártir consciente”, que

«puede no ser solo una víctima indefensa, condenada a la ilevantable derrota o delación. También puede ser (y la historia reciente demuestra

que miles de luchadores políticos la han encarado así) un hombre que derrota al poder aparentemente omnímodo, un hombre que usa su silencio casi como un escudo y su negativa casi como un arma, un hombre que prefiere la muerte a la traición» (Benedetti, 1979:10)

‘Rómulo’ es el nombre revolucionario que adopta Pedro. “Participar de la revolución implica cambiar de nombre, ser *otro*”; de hecho, el motivo de tener un nombre y cambiarlo “es un gesto que fundamentará la épica revolucionaria” [8]: Es en esta mutación personal que sigue a la adopción del alias donde surge la conciencia de la crisis y donde se elaboran sus respuestas. Se produce, al tiempo, un ensanchamiento del *uno* en el *todos*, que permite restañar la herida que la pérdida del nombre propio -identitario, con todo- puede acarrear, con la alegría de la pertenencia a un grupo. En cierto momento, Pedro asume esta identidad como la única que le corresponde: ha llegado a la certeza de la muerte individual; se mantiene firme en sus convicciones de victoria colectiva:

CAPITÁN  
Pedro.

PEDRO  
Me llamo Rómulo.

CAPITÁN  
No, te llamás Pedro.

PEDRO  
A lo sumo, Rómulo, alias Pedro. (Benedetti, 1979:52)

El Capitán es consciente de esta dicotomía; Pedro también: adopta su identidad política al comienzo de la tercera parte para morir por la causa, dignamente; se abandona a sí mismo, es *otro* y, en el extremo, “Pedro Nada Más” es nadie porque -dice- “estoy en la muerte”. Ya no abandonará su nueva subjetividad para la Historia, su alias, salvo de manera transitoria al recordar aquella noche en la playa y las manos de su esposa, antes de la agonía, hablando solo ante el inquisidor [9]. En ese punto, el conflicto del Capitán es de tal calado que trata de devolver a Pedro a su realidad revolucionaria para *deshumanizarlo* en un vano intento final por resolver sus problemas de conciencia, según explicaré enseguida.

### 2.2.3. La muerte como sabotaje [10] y la victoria del “no”.

Si la finalidad de la tortura, al menos la que reviste carácter político, radica en obtener información de la víctima [11], las formas de negarse a la delación por parte de la misma constituyen, de ser conscientes, como en el caso que nos ocupa, verdaderas estrategias. La primera que emplea Pedro para la defensa de sus convicciones y el mantenimiento de su dignidad es el silencio. Durante toda la primera parte atendemos en puridad a un largo monólogo por parte del Capitán, ya que no recibe respuesta. De este modo, Pedro sabotea el interrogatorio, el diálogo mismo, quebrado por su presencia silenciosa; y retiene la información de que dispone, asumiendo con la lealtad a los suyos y a su causa, la tortura que se le infligirá de manera inmediata.

Pero las estrategias de Pedro no se detienen en este punto, sino que se van adaptando al progreso de la situación. Durante la segunda parte, liberado ya de la capucha, habla, pero no traiciona. Su tono es de confrontación, un enfrentamiento directo y un anuncio de que oculta mucho más de lo que el Capitán pueda pensar, sobre todo en el terreno personal [12], hacia el que de aquí en adelante derivarán sus

palabras gradualmente, desacreditando asimismo los intentos vanos del Capitán, en la línea de su monólogo del primer acto [13], de extraer información como de autojustificarse. El giro que se ha producido conduce al Capitán en este momento a ordenar a Pedro que calle e imponerse incluso, perdida la compostura, con un puñetazo, pero también a caer en la trampa del cambio de sujeto interrogador, como concesión *prima facie* inocua que, sin embargo, plantea y suscita el conflicto psicológico del verdugo al hacer que arrostre el espejo. La táctica del debilitamiento físico de la tortura no hace mella en Pedro todavía. En cambio, a estas alturas, se ha frustrado todo intento primigenio del Capitán, y fracasa inmediatamente el de la apelación a argumentos intelectuales [14], de modo que le resta solo recurrir a los emotivos, un paso por detrás de Pedro, lo que significa que ya no será capaz de encauzar el diálogo correctamente y dirigirlo hacia el fin que persigue.

Tras la sesión que separa el segundo del tercer acto, el menoscabo de Pedro es terrible. El propio Benedetti da indicaciones acerca de que se debe mantener suspendida en la representación la ambigüedad interpretativa de las palabras de Pedro, entre el delirio y la extrema lucidez. La crueldad obscena que se entrevé más allá del alcance del espectador conduce a Pedro, en la disyuntiva de ceder a la tentación de confesar o bien mantenerse firme en sus convicciones con todas sus consecuencias, por derroteros cencidos, insólitos, rayanos en la locura: así, establece un blindaje final en el que se sustrae a lo circundante, con lo que sabotea la finalidad de los interrogatorios, de la tortura, y protegido por el cual acusa directamente al Capitán de su responsabilidad en los hechos, quitando el velo.

PEDRO  
Estoy en la muerte y chau.

CAPITÁN  
Estás vivo. Y podés estar más vivo aún.

PEDRO  
Se equivoca, capitán. Estoy muerto. Estamos como quien dice en mi velorio. (Benedetti, 1979:53)

Porque “cuando uno está vivo, quiere seguir viviendo, y eso es siempre una tentación peligrosa. En cambio, la tentación se acaba cuando uno sabe que está muerto” [15]. No se trata, desde luego, de “vivir como un muerto” perdida la dignidad por la delación sino de estar, de saberse “técnicamente muerto” aunque todavía se funcione “como cuerpo”, lo que condiciona la percepción del entorno de este personaje hasta el final de la obra. [16]

Esta sensación de muerto anticipado se mantiene hasta la muerte del cuerpo que pone fin a la cuarta parte [17], al interrogatorio, a la obra, con un chorro de luz destinado al rostro del cadáver que deja a un tiempo que se cierna la sombra sobre el Capitán. La muerte como estrategia resulta muy efectiva en relación con el personaje ya que le libera incluso del dolor físico y de cualquier atadura a la vida (salvaguardando sus principios), pero es necesario señalar que en su origen muestra una falla que Pedro no es capaz de resolver hasta el último acto, apremios mediante: se trata del momento en que el Capitán revela que conocen la implicación de su mujer -no de su viuda- al nombrar su alias. A causa del impacto de ese anuncio, Pedro se refugia en el delirio, ahora más real que fingido, se transfigura por virtud de la memoria de la infancia y arrastra tras de sí al Capitán hasta que la mención del nombre de Aurora rompe el sortilegio: la importancia de los nombres, otra vez. Pedro tratará entonces de reafirmarse en su postura [18]; el Capitán también, pero la secuencia ha calado sin duda en su ánimo.

Justo en el momento que vengo tratando se explicita la razón de fondo de la victoria del sacrificio de Pedro, de su 'no' rotundo, de su rebeldía: subyace a toda la obra la cuestión de la consideración del detenido. Mientras el Capitán es capaz de reificarlo ante los propios ojos, merced a la rutina laboral y a su educación en la tortura, puede seguir el argumentario previsto. Pero cuando se extravía, cuando no consigue guiar el interrogatorio, cuando comienza a expresar con sinceridad su simpatía por el reo, cuando, en suma, lo contempla como un ser humano, se avivan todas sus contradicciones, las que padece en su esquizofrenia cotidiana -entre familia y trabajo-. Y como todo ser humano merece una respuesta, permite al preso preguntar, sobre aspectos personales o biográficos, incluso; y como todo ser humano merece respeto, siente la necesidad de emplear el tratamiento con Pedro. Sin embargo, la falta de simetría inicial de los personajes se torna de nuevo asimetría puesto que Pedro no lo utilizará más, ajeno y muerto como se sabe, con lo que Benedetti nos lleva a un cambio efectivo de papeles (en su jerarquía, al menos) a través del uso del lenguaje.

#### CAPITÁN

[...] Sentí de pronto que debía tratarlo de usted. Nunca me había pasado esto.

#### PEDRO

No te preocupes. En compensación, yo voy a tutearte. (Benedetti, 1979:62)

De esta forma aparentemente despreocupada, lúdica casi, se mantiene la superioridad formal del que pregunta pero ha cambiado el sujeto de tal acción, ahora con un matiz moral. El intercambio, Capitán-Pedro, ya en la parte final, va más lejos. Pedro no es solo el que pregunta, sino el que pregunta sin necesidad, el que sabe la respuesta, los nombres; el que conoce el conflicto interior de su oponente y pone las cartas boca arriba, más muerto que nunca. Ni siquiera le afecta en este momento la alusión al apodo revolucionario de su mujer, porque está lejos, dentro de sí. Si se defendió de sí mismo con la muerte antes de la muerte, Pedro vence al Capitán con su mayor fuerza, verdadera estrategia -si estrategia es- no pretendida, cuya máxima expresión es el adiós a Aurora [19]: ser *humano*.

#### 2.2.4. El Capitán ante el espejo.

Dice Mario Benedetti que

«definiría la pieza como una indagación dramática en la psicología de un torturador. Algo así como la respuesta a por qué, mediante qué proceso, un ser normal puede convertirse en un torturador.» (Benedetti, 1979:9)

El Capitán, en efecto, se nos presenta en el estado final de un proceso: es un torturador, un torturador que interroga pero que también ordena los apremios para procurarse las respuestas que exige. ¿Cómo ha llegado a esa situación?

El personaje no responde a un perfil patológico y se halla lejos de cualquier fanatismo. Se trata un hombre normal [20], sin convicciones profundas, pero normal. Ese es el peligro verdadero, un peligro que se cierne sobre todos [21], sobre cualquiera de los espectadores; es un militar [22] que, poco a poco, seducido por pequeñas tentaciones económicas e ideológicas, va construyendo un cerco de insensibilidad en derredor suyo, más estrecho cada vez, y que se cierra fatalmente con una educación específica destinada a que realice con la máxima eficacia las funciones que desempeña en la obra.



Así, la pieza muestra el despliegue de los diversos géneros de coacción de que se vale este personaje para obtener su propósito, y su fracaso consiguiente a la muerte callada de Pedro, en una profundización de los motivos y contradicciones del Capitán. Durante la primera parte se presenta a sí mismo como un descanso: su “tempo es el intermezzo”. Es el chico *bueno*, el interrogador que no toca al prisionero, su cómplice en un primer intento de aproximación psicológica [23] con advertencias cercanas al lema del pórtico del infierno: “Todos hablan, muchacho. Pero unos terminan más enteros que otros”, dice el Capitán. Hay que perder toda esperanza; no es posible resistir. Esta primera fórmula resulta vana, al igual que una aproximación argumental que procura después [24] o las salidas *airosas* que le propone a la víctima a lo largo de los distintos interrogatorios [25]. También fracasa, por supuesto, la tortura que ordena y cuya responsabilidad tiene que asumir a los ojos de Pedro y a los propios.

Si, según Sartre, el acto de torturar “engendra una pareja estrechamente unida en la cual el verdugo *se adueña* de la víctima” [27], observamos en la obra que tal consunción no se produce, que los perfiles de víctima y verdugo se van difuminando, a pesar de los apremios, hasta que solo quedan dos hombres. Pedro se sobrepone a lo circundante y obliga a que el Capitán reflexione, *se adueña* de él, en cierto sentido, a veces por medio de preguntas, finalmente por su actitud y ejemplo, que trasciende la coyuntura concreta, la tortura que padece, y logra la humanización de este último [27].

Desde el principio, aunque se irá acentuando esta necesidad, el Capitán siente preciso justificar sus actos. Por eso, ante los requerimientos de Pedro, habla de su familia y de la situación que su trabajo produce y se nos muestra como hombre fuera del contexto en el que se nos presentó:

«Sí, tengo familia [...] Es cierto que a veces cuando llego del trabajo es difícil enfrentarlos [...] Yo no sirvo demasiado para este trabajo, pero estoy atrapado. Y entonces encuentro una sola justificación para lo que hago: lograr que el detenido hable [...] Solo me sentiré bien si alcanzo mi objetivo. Porque de lo contrario seré efectivamente un cruel, un sádico, un inhumano, porque habré ordenado que te torturen para nada, y eso sí es una porquería que no soporto» (Benedetti, 1979: 44-45)

Más adelante, en este mismo proceso, se contagia de la transfiguración de Pedro e, incluso, a petición de este, relatará el proceso de paulatina conversión que sufre de hombre común en torturador, y, aquí, de la repulsa al disfrute éticamente reprochable como el propio Capitán sabe y reconoce, ya de pleno afectando en aspectos de su esfera privada, al cierre de la tercera parte [28]. Es siempre desde ahora consciente de su contradicción íntima y con las premisas bajo las que se presentó inicialmente a Pedro, porque aún no es “un monstruo insensible”, no todavía, aunque ya no se acuerda “de cuando era buen muchacho”. Es por eso que no puede “volver atrás”, porque anduvo ya “demasiado trecho por este camino”, un pasado muy turbio que comienza a pesar demasiado y, sobre todo, por temor a las consecuencias [29]. No hay salida para él: enfrentado a sí mismo en su fuero interno, a pesar de las súplicas de confesión que efectúa a Rómulo, a Pedro -al revolucionario y al hombre-, sabe de la inutilidad de su trabajo, de la gratuidad de la tortura, de la mediocridad justificadora de la obtención de datos por esta vía:

«Si usted muere sin nombrar un solo dato, para mí es la derrota total, la vergüenza total. Si en cambio dice algo, habrá también algo que me justifique. Ya mi crueldad no será gratuita [...] No sé si me entiende: aquí no le estoy pidiendo una información para salvar el régimen, sino un dato para salvarme yo, o mejor dicho, para salvar un poco de mí. Le estoy pidiendo la mediocre justificación de la eficacia para no quedar ante Inés

y los chicos como un sádico inútil, sino por lo menos como un sabueso eficaz» (Benedetti, 1979: 86-87),

ruegos que, por otra parte, ni siquiera le servirían para sustentar una mentira coherente ante los demás, ante su familia, incapaz de engañarse a sí mismo por más tiempo, tan muerto como Pedro.

Como se ve, las víctimas del sistema no son tan solo los torturados, sino también los verdugos en cuanto hombres. Cuando se opera el cambio de posición entre los personajes al que ya he aludido, el Capitán se ve acorralado. No solo no encuentra modo de justificar su profesión sino que su vida entera se tambalea ante la posibilidad de un rechazo de los suyos por causa del ejercicio de la misma. La nueva situación de *víctima* que asume le lleva a sentir la crueldad de las verdades que Pedro le dice pero a las que por la naturaleza de su profesión ya estaba expuesto; y también su falta de albedrío, su sometimiento pasivo a fuerzas superiores. Se muestra humano (llora, compadece, se arrepiente) pero débil, pues no lucha.

### 3. Otros capitanes. El compromiso comprometedor de Benedetti.

*Pedro y el Capitán* no supone la primera aproximación de Benedetti al tema de la tortura, central en la obra aunque ausente de escena. En su recurrencia se aprecia un interés particular por el mismo que se puede entender tanto como una llamada a un compromiso ético, como la satisfacción de una deuda, digamos, personal o moral, con los que no sobrevivieron a la represión o con los que vivieron para padecerla en el exilio interior [30]. Se trata, en cualquier caso, de “despertar la conciencia crítica del espectador no solo ante la representación sino a través de esta, ante su propia vida” [31] pero alejado de cualquier dogmatismo brechtiano que pudiera convertir el escenario en púlpito, cátedra o estrado, con apelación exclusiva a principios éticos, es decir, universales e incuestionables, para definir las actitudes de los personajes, no a meras diferencias ideológicas, políticas o morales.

Ya había tratado anteriormente el tema en cuentos y poemas. Quiero destacar un cuento entre todos: “Escuchar a Mozart” (1975) [32], por su similitud con la obra que nos ocupa. Durante la audición de una pieza de dicho compositor, el narrador homodiegético va haciendo referencia a sus actividades *profesionales*, consistentes en ejercer la represión y la tortura sobre los detenidos a su cargo. Se nos presenta como un verdadero “torturador torturado por sus propias reservas morales, las cuales sin embargo, no le obligan a rechazar abiertamente su actividad” [33]. Atrapado igual que nuestro Capitán en el sistema institucional de la represión, sobre todo, en este caso, por un inconfesado deseo de mantener su situación laboral, el capitán Montes

«no podrá conciliar su existencia familiar (donde se ignora la verdad de su conducta) con el desequilibrante y aniquilador peso de su mala conciencia. El protagonista es víctima de una esquizofrenia personal, que a su vez procede de la escisión ética colectiva, y terminará asfixiando a su propio hijo [...] como metáfora cruel de esa impotencia» (Cervera, 1999)

Tanto en este cuento como en “Los astros y vos”, se nos enfrenta con la crueldad de un torturador que acabará confesando sus crímenes, como ha sucedido en algún caso real. En otras ocasiones, se trata con la locura, como en “Escrito en Überlingen” o con el suicidio, ajeno a cualquier remordimiento, del personaje de *Andamios*. Da lo mismo, o casi, porque, como escribía Benedetti, “Un torturador no se redime suicidándose, pero algo es algo” [34].

No suele el poeta sostener opiniones tan extremas, sin embargo, aunque algunas he registrado. Es la suya normalmente una actitud crítica “que jamás se niega a la compasión. Aun frente a la imagen más odiada, la del torturador, Benedetti quiere entender [35]. Comprender no es justificar sino darnos conciencia de que lo peor y lo mejor de todos los seres humanos está latente en nuestro interior. La parte más aterradora del verdugo es su semejanza potencial con nosotros mismos” [36]. Los torturadores de sus obras también cuestionan, ya lo hemos visto, “los valores y las contradicciones que han considerado absolutos e inevitables; también la rutina de ellos empieza a perder sentido” [37]. Tienen conciencia y, por lo mismo, humanidad.

Su interés se centra en plantear la *acción* sobre estas cuestiones:

«para el poeta, la acción (que sobre todo es acción mental) es la provocada por una obra que formula preguntas, siembra dudas y moviliza rebeldías; esa acción mental supone el desenlace de la contradicción interna, la solución de la controversia, un paso al frente o hacia atrás pero siempre un movimiento decisivo porque gracias a ella el escritor comprueba la validez o caducidad de sus presupuestos mentales, de sus opiniones, de sus vaticinios, de sus principios» (J. Collado, Dossier de prensa, 15/05/1997).

Esa acción resulta ser también un modo muy efectivo de seducción artística, porque el lector no puede más que sentirse atraído por algo que lo ayuda a él también a definirse mejor:

«esa extraña operación de franqueza -dice Benedetti- tiene un atractivo muy particular para el lector, y no creo que aquí pesen los tan comunes ingredientes de una enfermiza, escudriñante curiosidad, no, simplemente se trata del interés que despierta toda experiencia humana auténtica [...] Hay un lector que de algún modo se inscribe como testigo, como destinatario, como interlocutor. Eso confirma que esta poesía [o teatro] lleva en sí misma interrogantes y respuestas que de alguna manera nos conciernen, nos comprometen, que a todos nos aluden» (J. Collado, Dossier de prensa, 15/05/1997)

El compromiso benedittiano, pues, puede concebirse a partir de esa base como “forcejeo agónico entre la conciencia de uno mismo y la conciencia de los otros” [38], como renuncia al absoluto del yo [39]; pero no se detiene en esa forja. Es un compromiso *comprometedor* el de Mario Benedetti, un compromiso que persuade y transforma al lector [40] o espectador al provocar en él un diálogo consigo mismo. La muerte de Pedro no es inútil si el olvido está lleno de memoria y no nos dejamos seducir por el gran simulacro, versión de la historia y de la vida que propugnan los vencedores de turno o los que sustentan el poder [41]. De ahí su optimismo, de ahí que sostenga en la última página de su biografía que

«la derrota no prueba que luchar por la justicia sea un error o sea imposible. Sólo prueba que se han cometido errores que llevaron a esa derrota. Derrota que ha tenido, también, su parte buena y positiva» (Paoletti, 1996:230-231).

Por tanto, apuesta pese a todo por la solidaridad [42] y por la utopía, por una revisión crítica ya que “admitir, analizar y comprender la derrota es, para Benedetti, el paso previo e indispensable para extraerse de ella y así luchar por la victoria” [43], la victoria del “no” de Pedro, que transforma al personaje anónimo de la obra y el mundo, la victoria de vivir en paz con uno mismo [44], de restaurar el futuro [45].

Queda mucho por hacer [46], todavía vivimos en tiempos sombríos.

## Notas:

- [1] Aznar Soler (1998:11)
- [2] Alemany, Dossier de prensa, 1997.
- [3] Alemany, 1999.
- [4] Benedetti (1979:10)
- [5] En el apartado que dedico al tema de la obra tomo en cuenta varios informes sobre la tortura desarrollados específicamente sobre Uruguay al tiempo que otros de carácter más general. Todos figuran en bibliografía.
- [6] Ya en *El reportaje*, “el Patrón de Valdés [...] intenta engatusar a su empleado para que delate a los dos compañeros que, junto a él, fueron los instigadores de una huelga en la empresa. El Patrón promete a Valdés varios beneficios a cambio de esos dos nombres, pero Valdés no cede” (González, 1999).
- [7] Benedetti, 1979:10.
- [8] Mattalía, 1999. También hace un apunte sobre la ausencia de estirpe, de herencia, que representa la falta de apellido.
- [9] Benedetti, 1979: 82 y 83. Nótese la diferencia de la mención del alias de Aurora entre momento que señalo y el de la p. 52, donde el Capitán desvela que conoce la participación de la mujer en el movimiento clandestino, única fisura en la estrategia de la muerte de Pedro.
- [10] Utilizo a otro propósito y, por razones obvias, sobre otro objeto, el título de Armand, Octavio, "Benedetti o la muerte como sabotaje", *Cuadernos Americanos*, nº 299, Madrid, 1975.
- [11] “A los efectos de la presente Convención, se entenderá por el término "tortura" todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión [...] cuando dichos dolores o sufrimientos sean infligidos por un funcionario público u otra persona en el ejercicio de funciones públicas, a instigación suya, o con su consentimiento o aquiescencia.” (Comité contra la tortura, 1984).
- [12] “Quizá yo sepa más de usted que usted de mí [...] En su afán de extraerme lo que sé y lo que no sé, usted no advierte que se va mostrando tal cual es.” (Benedetti, 1979: 35)
- [13] “Menos mal que usted es el bueno”, dice Pedro tras recuperarse de un puñetazo (Benedetti, 1979: 40). Con ello da fin a la farsa de interrogatorio amigable que pretende el Capitán en principio y pone las cartas sobre la mesa.
- [14] Benedetti, 1979: 41, 46, 47.

[15] Benedetti (1979:55)

[16] Así, ya no odia al capitán, siente lástima por él (Benedetti, 1979: 55); su concepción de la tortura misma se altera: “Qué importante es el dolor cuando uno está vivo. Pero qué poquito significa cuando uno está muerto” (p. 55); se muestra irónico, quizá, consigo mismo: “Menos mal... que... ya estaba muerto” (p. 73); y ante la posibilidad de apremios a su mujer, señala: “Razón de más para estar muerto. Cuanto antes, mejor. Los muertos no somos chantajeables” (p. 62)

[17] Es significativo que Mario Benedetti decida incluir la muerte del personaje en escena y no fuera de ella, durante una de las sesiones de tortura, parece que por su cualidad emotiva, por generar compasión en el espectador y ejercer de este modo una función catártica, en sentido propiamente aristotélico. Todo el cuarto acto debe ser interpretado por tanto como una larga agonía de Pedro, al no mediar nuevos apremios antes de fallecer, conforme a la impresión de realismo que el texto intenta transmitir.

[18] Benedetti (1979: 58-62)

[19] Benedetti (1979: 82 y ss.)

[20] Recuérdese las palabras de Benedetti: “La obra no es el enfrentamiento de un monstruo y un santo, sino de dos hombres, dos seres de carne y hueso, ambos con zonas de vulnerabilidad y de resistencia. La distancia entre uno y otro es, sobre todo, ideológica, y es quizá ahí donde está la clave para otras diferencias, que abarcan la moral, el ánimo, la sensibilidad ante el dolor humano, el complejo trayecto que media entre el coraje y la cobardía, la poca o mucha capacidad de sacrificio, la brecha entre traición y lealtad.” (Benedetti, 1979: 10)

[21] Díaz Casiano (2001); Hannah Arendt en *Los orígenes del Totalitarismo*, afirma que no se trata de un “monstruo aislado”, sino de una posibilidad siempre presente si no se proveen condiciones humanas de vida y marcos institucionales para que ello no ocurra.

[22] *Vide* Eide, 2001: 11, 37.

[23] En particular, Benedetti (1979: 26): “Y además consideran [los demás torturadores] que el preso es un objeto [...] Yo, en cambio, nunca pierdo de vista que el detenido es un ser humano como yo”. Esta afirmación, declarada con mayor o menor sinceridad en este momento, será en efecto el punto de llegada de la obra: tanto Pedro como el Capitán, son seres humanos. El proceso que estudio ahora es este último hecho, que el Capitán se humaniza también en el trato con Pedro.

[24] “¿Pero no te das cuenta, cretino, de que te están utilizando?” (Benedetti, 1979: 41)

[25] Por ejemplo: Benedetti, 1979:26 *in fine*, 73.

[26] Sartre, 1984: 20

[27] Díaz Casiano (2001)

- [28] Muy significativa, la evocación de la muchacha a la que torturó para poder mantener relaciones con su esposa (Benedetti, 1979: 67).
- [29] No solo las económicas: “Si no lo dejo es porque tengo miedo. Pueden hacer conmigo lo mismo que hacen, que hacemos con usted.” (Benedetti, 1979: 86). Este factor lo humaniza de manera especial a los ojos del espectador.
- [30] En concreto, sobre Uruguay, vide: Servicio de paz y justicia, 1989: 116 y Lawyers committee, 1985: 18
- [31] Aznar Soler, 1998: 16
- [32] Otros casos: “Los astros y vos”, 1974; “Pequebú”, 1976; “El hotelito de la rue Blomet”, 1976.
- [33] Cervera Salinas, 1999
- [34] Benedetti, 1983:239.
- [35] El Capitán insiste mucho en ser comprendido por Pedro (Benedetti, 1979: 67)
- [36] Pacheco, 1994.
- [37] Mansour, 1999.
- [38] Vázquez Montalbán, Dossier de prensa, 1985.
- [39] Mitideri, 1999. También, Tovar, 1999: “El compromiso sirve para relacionar al sujeto con su mundo, dejando sentir la proximidad del prójimo; para desingularizarse; para reeducarse en soledad y vaciarse ahí de egoísmo.”
- [40] Mataix, en dossier de prensa.
- [41] Veres, 1999.
- [42] Mataix, *op. cit.*
- [43] Becerra, 1999.
- [44] Benedetti, en dossier de prensa, 1984.
- [45] Pedrosa Gutiérrez, 1999.
- [46] VV.AA., 2000: 13.Y por si fuera poco: “La posguerra de Irak. La cadena americana CBS difunde fotos de torturas a prisioneros iraquíes.” (*cf.* ELPAIS.es, 30/04/2004)

## **BIBLIOGRAFÍA SELECTA:**

Alemany Bay, Carmen, “Sobre las artes poéticas de Mario Benedetti: evolución y conclusiones”, en Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y

Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

Asamblea General de las Naciones Unidas, Declaración contra la Tortura, adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas, el 9 de Diciembre de 1975.

Aznar Soler, Manuel, “Prólogo” a Sanchís Sinisterra, José, *Ñaque o de piojos y actores / ¡Ay, Carmela!*, Cátedra, Madrid, 1998.

Becerra, Eduardo, “Inventario de quimeras y de pánicos: la última poesía de Mario Benedetti”, en Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

Benedetti, Mario, “Prólogo” a *Pedro y el Capitán*, 1979, Biblioteca de autor, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

Benedetti, Mario, *Pedro y el Capitán*, Biblioteca de autor, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

Benedetti, Mario, *El cumpleaños de Juan Ángel*, (1971), Madrid, Alfaguara, 1990.

Benedetti, Mario, *Andamios*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Benedetti, Mario, “Esta mañana” y “Escuchando a Mozart”, en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

Benedetti, Mario y Viglietti, Daniel, Rueda de prensa previa a “A dos voces”, La Coruña, 22 de mayo de 1998.

Campanella, Hortensia, “Mario Benedetti: A ras de sueño”, en Campanella, Hortensia (coord.), *Mario Benedetti: literatura y creación social de la realidad*, monográfico de la revista *Anthropos*, nº 132, Barcelona, mayo, 1992.

Caravaca, Ana Belén, “El yo como imagen desprendida en *La muerte - y otras sorpresas*”, en Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

Cervera Salinas, Vicente, “Los cuentos «cruels» de Benedetti”, en Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

Comité contra la tortura, Oficina del Alto Comisariado para los Derechos Humanos, Asamblea General de las Naciones Unidas, resolución 39/46 de 10 de diciembre de 1984: “Convención contra la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes” (texto y lista de los países que han ratificado la convención).

Díaz Casiano, María Edith, *Sanar de la Tortura: Reflexiones Sobre el Trabajo que Realiza el Instituto para Sobrevivientes de Violaciones a los*

Derechos Humanos, Ponencia presentada en la Campaña, ¡Actúa Ya! Tortura Nunca Más, de Amnistía Internacional, celebrada el 24 de octubre de 2001 en el Ateneo Puertorriqueño.

Eide, Liv, "Mujeres, dictadura y resistencia en Uruguay (1973-1984)", tesina, Universitetet i Bergen det Historisk-Filosofiske Fakultet Romansk Institutt, Hovedfagsoppgave, mayo, 2001.

Fornet, R., Casañas, M. Y Gómez, A., "Entrevista a J.P. Sartre", Revista Española de Filosofía *Concordia*, 1, 1982.

González, Rafael, "El teatro de Mario Benedetti", en Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

González Bermejo, Ernesto, "Con Mario Benedetti" (reportaje), *Casa de las Américas*, La Habana, mayo-junio 1971.

Mansour, Mónica, "Rescatar las palabras perdidas", en Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

Mattalía, Sonia, "Variaciones sobre la muerte." En Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

Mirza, Roger, "El naturalismo y sus transgresiones", en *Teatro uruguayo contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992, pp. 11-64.

Mitidieri, Giuliana, "Dicen que la avenida está sin árboles", en Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

Pacheco, José Emilio, *Mario Benedetti o los puentes sobre los mares*, "Prólogo" a la edición de los *Cuentos completos* de Mario Benedetti, Madrid, Alfaguara, 1994.

Paoletti, Mario, *El Aguafiestas Benedetti. La biografía*, Madrid, Alfaguara, 1996.

Pedrosa Gutiérrez, Antonio, "La contracultura en la poesía de Mario Benedetti", en Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Buenos Aires, Losada, 1984.

Semprún, Jorge, "Conversación con Jean-Paul Sartre", Cuadernos de Ruedo ibérico, nº3, pp.78-86, París, octubre-noviembre, 1965.

Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), *Uruguay Nunca Más. Informe sobre la violación a los derechos humanos (1972-1985)*, Montevideo, SERPAJ, 1989, 442 págs.



Tovar, Paco, “Palabras sobre palabras. El justo derecho a ejercer con libertad el propio criterio” , en Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

Ventura, Antoine, «Sobre el éxodo» (*Con o sin nostalgia*, 1977). Ficción irónica y referente histórico, en Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

Veres Cortés, Luis, “El olvido está lleno de memoria o la memoria llena de olvido: poesía y compromiso en un poemario de Mario Benedetti”, en Alemany, Carmen, Mataix, Remedios y Rovira, José Carlos (Eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 618 págs.

VV.AA., *¡Actúa ya! Tortura, nunca más*, Informe de la campaña mundial contra la tortura, Editorial de Amnistía Internacional (EDAI), Madrid, 2000.

VV.AA., *Contra la Tortura. Manual de Acción*, Editorial de Amnistía Internacional (EDAI), Madrid, 2003.

#### **Selección de referencias en prensa y en la WEB:**

AMNISTÍA INTERNACIONAL, y <http://web.amnesty.org/library/esl-ury/index/library>.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Biblioteca de autores contemporáneos, Mario Benedetti, fragmento de Alemany, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, Universidad de Alicante, Alicante, 1997.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Biblioteca de autores contemporáneos, Mario Benedetti, Enlaces de interés, “Plagiar a Benedetti”, por Pedro Mendiola.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Biblioteca de autores contemporáneos, Mario Benedetti, “Mario Benedetti, un autor comunicante”, por Remedios Mataix.

CLARÍN.COM. Benedetti, el escritor (Especial Mario Benedetti), por Ezequiel Martínez.

EL PAÍS (20/01/1985). “Benedetti, Gardel y Vivaldi”, por Manuel Vázquez Montalbán.

EL PAÍS (1984), Cansancio y adiós, por Mario Benedetti.

HUMAN RIGHTS FIRST, <http://www.humanrightsfirst.org>, Lawyers Committee for International Human Rights: “Los generales devuelven el Uruguay. Un informe sobre derechos humanos”, febrero de 1985.

IMC URUGUAY, <http://uruguay.indymedia.org>. A 30 años del golpe: La dictadura de Pachecho, por Gustavo, martes, 24 de junio de 2003.

IMC URUGUAY, <http://uruguay.indymedia.org>. Los civiles que colaboraron con la dictadura, por Libertino de la República, viernes, 27 de junio de 2003 (cfr. Diario La República, <http://www.larepublica.com.uy>).

INFORMACIÓN (15/05/1997). Algunas respuestas al azar, por J. Collado.

JORNAL DO BRASIL (10/05/1997). Entrevista a Mario Benedetti "La dictadura nos dejó un legado de mezquindad", por Marcia Carmo.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL CONTRA LA TORTURA, <http://www.omct.org/>

RED ESCOLAR, <http://www.redescolar.ilce.edu.mx> (Buenos Aires, septiembre de 2000) y otras. Lo que se ha dicho de Mario Benedetti: Ezequiel Martínez entrevista a Mario Benedetti con motivo de sus 80 años, por Ezequiel Martínez.

REUTERS (29/11/2001), Investigaciones reviven horror de dictadura en Uruguay, por Anahí Rama, Montevideo.

© Ernesto Lucero Sánchez 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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



**editorial del cardo**