

**PEQUEÑAS DIATRIBAS DE CENÁCULO.
EL PRIMER TEATRO DE MARIO BENEDETTI COMO
(¿FALLIDO?) ENSAYO TRIDIMENSIONAL**

Georgina Torello

Universidad de la República, Uruguay

Resumen

Las obras teatrales de Mario Benedetti fueron esporádicas y a menudo desautorizadas por el mismo autor. Sin embargo, sus “piezas para escritores”, trilogía escrita entre los años 50 y 60, se configuran como ensayo y viaje en torno de los debates literarios que estaban moldeando la cultura uruguaya de la época, adquiriendo un notable valor histórico. En ellas define el objeto “literario” nacional y una ética posible (*Ustedes, por ejemplo*); opera una transformación del espacio teatral en espacio metateatral y la consecuente parodia del sistema escénico (*Ida y vuelta*) y describe diversas soluciones narrativas (*El reportaje*). Este trabajo lee dichas piezas como proyecto unificado: el intento benedettiano de insertarse en los procedimientos de reflexión sobre creación y literatura, instituyéndose como “objeto a un tiempo contemplador y contemplado” (Roland Barthes), y por extensión, el tentativo de crear una teatralidad nueva y un nuevo lenguaje escénico.

Palabras clave: metateatro, ensayo, escena, sistema teatral, debate.

Abstract

In Mario Benedetti's career, playwriting was sporadic and often undervalued, even by the author himself. However, his “pieces for writers”, a theatrical trilogy composed between the 1950s and the 60s, are built as essays and journeys around the literary debates that shaped Uruguayan culture of the time, acquiring for that reason a remarkable historical value. In these works Benedetti defines the national “literary” object and its possible ethics (*Ustedes, por ejemplo*); transforms the space of the theatre into meta-theatre with its consequential parody of the stage system (*Ida y vuelta*); and describes different narrative possibilities (*El reportaje*). This paper analyzes these works as a unified project: Benedetti's attempt to insert his writings into the procedures and reflections on literature and creation, thereby instituting an “object that analyzes and simulta-

neously is analyzed” (Roland Barthes) and, by extension, generating a new theatricality and a new scenic language.

Keywords: metatheater, essay, scene, theatrical system, debate.

Nuestra sociedad, encerrada por el momento en una especie de impasse histórico, sólo permite a su literatura la pregunta que es por excelencia la de Edipo: ¿Quién soy? Por el mismo movimiento le prohíbe la pregunta dialéctica: ¿Qué hacer? La verdad de nuestra literatura no es del orden del hacer, pero ya no es del orden de la naturaleza: es una máscara que se señala con el dedo.

(Roland Barthes “Literatura y meta-lenguaje”).

Si la fluidez de comunicación con el gran público a través de la poesía, la prosa y la crítica es la nota más aguda del caso Benedetti (capacidad que se adivina desde los años 50 con *Poemas de la oficina*, 1956, y continúa con *Montevideanos*, 1959, para alcanzar números de venta “impensables” con *La tregua*, 1960), *Ustedes, por ejemplo* (1953), *Ida y vuelta* (1955) y *El reportaje* (1958), sus primeros textos dramáticos, cuentan una historia diferente. Un múltiple “fracaso”, en palabras del propio Benedetti (Chiarella), una escasa o nula proyección en el sistema teatral uruguayo: indiferencia de la comunidad teatral y, por lo tanto, episódico contacto con el espectador y silencio o mordacidad crítica. “El teatro que escribo es malo y por eso he dejado de escribirlo”, afirmó Benedetti a propósito de esos textos (Ruffinelli 13), y dejó pasar dos décadas hasta la publicación de *Pedro y el Capitán* (1979) y casi otras dos más para *Viaje de salida* (2006)¹.

En el contexto teatral uruguayo, las tres piezas se colocan –según el gusto por la periodización microscópica de la época– entre las etapas que la crítica normalizó como de formación del sistema teatral uruguayo –entre 1947 y 1955– y su consolidación –1956-1959– (Rela 87-88; Pignataro 39-81), siguiendo criterios organizadores que involucran la formación de elencos estables como la Come-

¹ Otra forma de presencia benedettiana en el panorama teatral uruguayo ha sido la adaptación de su prosa: *La tregua*, adaptada por Rubén Deugenio y dirigida por César Campodónico en 1963 para Teatro El Galpón; *Cuentos montevideanos*, adaptada y dirigida por Hugo Blandamuro para el Teatro del Pueblo, en cartel de 1973 a 1975; *La tregua*, adaptada y dirigida por Rubén Yáñez en 1996 para el Teatro Circular y el estreno, el 16 de febrero de 2012, de *Don Mario y los otros*, sobre textos del autor seleccionados y adaptados por Raquel Gutiérrez, y dirigidos por Gloria Levi en el Teatro del Notariado.

dia Nacional y la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) en 1947, la fundación de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) en 1949, y la progresiva estabilización, para finales de los años 50, de un público teatral ganado al cine (Yáñez 484). Todo facilitado por el arribo al medio uruguayo de teatristas extranjeros capaces de importar modelos de actuación y gestión institucional como José Estruch, José Bergamín y Margarita Xirgu y, paralelamente, por la mengua de compañías europeas y argentinas durante el periodo a causa de la Segunda Guerra Mundial y las políticas culturales peronistas (Paolini 206). En lo que se refiere a la dramaturgia, Ángel Rama fija el comienzo de la “nacionalización del teatro” y su progresivo “descubrimiento del autor nacional”² (*La generación crítica* 47) al final del periodo de “formación” y concuerda con él Rubén Yáñez, quien admira del trienio 1958-1960 la “intensidad productiva de la dramaturgia como no hemos vuelto a tener” (487), citando las producciones de Carlos Maggi, Juan C. Patrón, Juan Carlos Legido, Andrés Castillo, Luis Novas Terra, Jacobo Langsner, Héctor Plaza Noblía e incluyendo de Benedetti sólo *Ida y vuelta*. En la cronología benedettiana los textos se instalan cómodamente (con varios matices, como veremos) en el periodo “internacionalista” y como tales podrían suponerse el producto de un Benedetti “típico exponente de esa imagen inicial de ‘los del 45’ quienes parecían ajenos a la realidad del país, encerrados en sus pequeñas diatribas de cenáculo, pesando ácidamente poemas y magros cuentos, ignorantes de que la sociedad no estaba integrada sólo por ‘lite-

² Dijo el director Federico Wolff, a propósito de *Pan y circo* de Novas Terra, obra que dirigió en 1959 durante las Jornadas de Teatro Nacional, organizadas por la Comisión de Teatros Municipales en 1958 y 1959: “En medio de muchos errores que inciden en la historia de nuestro teatro, hay un acierto luminoso: la institución de las Jornadas de Teatro Nacional. Dejando de lado la opinable probabilidad de su perfeccionamiento en tal o cual detalle, no cabe duda de que ofrecen el punto de partida para el punto de llegada de nuestro teatro: la creación del autor nacional! La elección del verbo parece temeraria sobre todo para quien cree que el autor –lo mismo que el actor o el pintor nace; pero no es menos cierto que el autor por más talento que tenga, necesita fogueo práctico, necesita ver sus obras para comprender sus errores, pulir su talento y afirmar sus virtudes. Necesita del contacto de director y actores para convertir en realidad humana sus páginas escritas a máquina” (Pignataro 109).

ratos' y que sin embargo a ella pertenecían" (Rama, *La generación crítica* 62-63).

"Las piezas para escritores", como llamó a la trilogía el propio Benedetti, (Martínez Moreno 17) preexisten al futuro "sismógrafo fidelísimo" de la crisis y al amoldado fotógrafo del "funcionamiento de las fuerzas de la historia" (Rama, *La generación crítica* 62), configurándose como una suerte de *ensayo* (en los dos sentidos) de los debates, exclusivamente literarios, del momento. Son la puesta en escena o traslado del pensamiento crítico a una dimensión "tridimensional": pugna entre generaciones hegemónicas y emergentes de intelectuales, definición del objeto "literario" nacional y de una ética (*Ustedes, por ejemplo*); transformación del espacio teatral en espacio metateatral, parodia del sistema escénico, contaminación cultural (*Ida y vuelta*); discusión de proyectos narrativos (*El reportaje*). Este trabajo postula la necesidad de leer las piezas como proyecto unificado —algo que no se ha hecho desde la academia—, como intento de insertarse en los procedimientos de reflexión sobre creación literaria, instituyéndose como "objeto a un tiempo contemplador y contemplado" (Barthes 139), y por extensión como manera de crear una teatralidad nueva y un nuevo lenguaje.

Ensayo de parricidio

Viale. —Pero, por amor de Dios, ¿qué he hecho para que te avergüences por mí?

Ema³. —O qué no has hecho. (Pausa) Lo que has hecho son esas octavas insípidas, esas largas tiradas que sólo demuestran que estás en babia, o, por lo menos, que quisieras estar (Benedetti, *Ustedes, por ejemplo* 193).

La producción desabrida de Ricardo Viale, "50 años, director de una revista literaria" —describen las didascalias— es el único motor del conflicto conyugal que abre el acto único *Ustedes, por ejemplo*, publicado en 1953 en la revista *Número* y nunca llevado a escena. Y aunque las primeras didascalias se cierran indicando que "ambos mantienen una relación forzosamente superficial, en la que se han

³ Ema es el único personaje mencionado por el nombre de pila en la pieza. Sobre el empleo de los nombres en Benedetti ver, en Ruffinelli, Josefina Ludmer, "Nombres femeninos como asiento del trabajo ideológico" (97-107).

dilapidado las convenciones de un afecto que ya no existe” (191), insinuando que parte de la pieza podría centrarse en ese “afecto” –tópico con el que el uruguayo medio se identificaría más tarde (Rama, “La situación del uruguayo medio”)–⁴, Ema desecha la variante “hogareña” del conflicto matrimonial burgués clásico para concentrarse en la tensión ético-estética:

Viale. –Así que tú crees que yo podría haber hecho algo mejor.

Ema. –(Irritada). No vas a convencerme de que recién ahora lo descubres. Hace quince o veinte años sí tenías algo que decir. Lo empezabas a decir. Lo dijiste en aquellos artículos que publicaste en “La Noche”.

Viale. –¿Y entonces?

Ema. –Eso es lo peor. Que no eres un idiota. Como los otros. Que pudiste hacer bien, influir sobre los jóvenes. No digo sobre estos cretinitos como Rivas, sino sobre los otros, los que ahora no pueden sufrirte (193) .

Ema introduce en la pieza los (malos) humores de los primeros años de la generación del 45, “la reacción apasionada y militante contra el quietismo, contra la hipocresía, contra la inautenticidad de la vida literaria uruguaya”, según entiende Emir Rodríguez Monegal (82). Se hace eco de las polémicas aparecidas en revistas y semanarios de la época como *Escritura*, *Marcha* y *Clinamen* entre los años 1947 y 1948 con protagonistas como Carlos Maggi, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Homero Alsina Thevenet y el propio Benedetti, entre otros.

Situada en el Montevideo del momento, en el interior de la biblioteca-cenáculo de la pareja Viale (allí se reúnen los colaboradores de la revista que dirige), el texto elige hacer del conflicto ético-literario el centro de los ámbitos privado y público. “La angustiada sensación [...] de que nuestra sociedad estaba apoyada sobre una delgada capa de hielo a punto de fundirse” (De Armas 20) tiene el signo exclusivo de lo literario. Desencadenante del conflicto en escena es la entrada en el cenáculo, invitada por Ojeda especialista en “solapas de libros que escriben sus amigos” (199), de la generación emergente, “los tres rebeldes” (200), Molfese, Trelles y Ruiz, veni-

⁴ Viale lo explicita, además, en su discurso: “Es curioso que cada día nos alejemos más uno del otro. Tú estás incubando un odio que no me explico bien” (Benedetti, *Ustedes, por ejemplo* 192).

dos “no [...] precisamente en son de paz, sino a decir verdades y acaso a divertirse” (199).

La segmentación “imperceptible” en “parejas de conversadores” (201) de ambas generaciones facilita la alternancia de “fragmentos de diálogos” (201) capaces de reunir en el tapiz escénico ideas de literatura y crítica (como combate al doble discurso y la corrupción), deshonestidades parodiadas (como consejos sobre las ventajas de la adulación abierta, del empleo público y de la escritura acomodaticia)⁵. Uniendo estructura y sentido, la disolución de las parejas de conversadores en el colectivo se produce por la mención del descubrimiento de un (aglutinante) “maestro” generacional: “Molfese siempre tuvo esperanzas de que en su generación, la de ustedes (*señala a Viale y Sánchez*) hubiera existido algún intelectual íntegro, de real valor, de verdadera importancia para nosotros,” dice Trelles (204). El hallazgo de “una serie de artículos de un tal Diego Ramírez” (204) posibilita la explicitación del programa literario que opone, de manera radical a una y otra generación:

MOLFESE. –Diego Ramírez desarrolló por entonces un tema capital: la responsabilidad del escritor. Cualquiera de nosotros, con todos los escrúpulos que reclamamos del artista, podría haber firmado estos artículos sin desmentir a su conciencia. Sus conceptos son definidos, casi heroicos. Pide lo que nosotros pedimos: que la literatura sea humana, testimonial, que sólo escriba aquél que tiene algo que transmitir y que hagan el favor de callarse todos aquellos que escriben como un vicio o como una pose.

VIALE. –(*Sonriendo, comprensivo*). Nosotros, por ejemplo.

TRELLES. –(*Igual que Viale*). Ustedes, por ejemplo.

MOLFESE. –(Impasible). En esa serie de artículos, que son algo así como su testamento literario, Ramírez reclama la existencia de una crítica firme, inteligente y constructiva.

VIALE. –Ustedes, por ejemplo.

TRELLES. –Nosotros, por ejemplo.

MOLFESE. –... una crítica que juzgue y estimule con imparcialidad, que oriente verdaderamente al lector. Ramírez sostiene que una generación li-

⁵ “Estevez participó en los concursos de cuentos que organizaron hace unos meses las tres revistas literarias de la gente joven ¡Y tome usted nota de esto! Presentó un cuento campero en el concurso organizado por “Fogón”; uno de problema proletario en el que organizó “El Progreso”, y uno de corte kafkiano en el que organizó “Existencia”. Ninguno de los cuentos valía mucho, pero logró el tercer premio en cada uno de los concursos” (202).

teraria existe en función de la crítica que provoca. No existe, en cambio, toda generación que limite sus funciones críticas a los elogios de las solapas y a las cartas agradeciendo el envío del estimado libro ...

VIALE. —(*Sonriendo, comprensivo*). Nosotros, por ejemplo.

TRELLES. —(*Igual que Viale*). Ustedes, por ejemplo (205) .

El intercambio construye a la vez el modelo y el antimodelo con los que la generación de la pieza debía medirse⁶, y se construye a partir de la manipulación del título a la pieza: ese ustedes/nosotros intercambiable con el que va a jugar Viale: Ramírez podría ser él mismo, sugiere, agrietando la estabilidad de las premisas éticas. Pero el juego dura poco y Viale prefiere retractarse inmediatamente ante los comentarios (explícitos) de los jóvenes: “Si usted es, en realidad, Diego Ramírez, presiento que nos va a faltar un tremendo estímulo”, dice Trelles a Viale (206), y Ruiz agrega, “*tristemente sentencioso*”, “significa que cualquiera de nosotros, que hoy queremos ser dignos, honrados y talentosos, podemos venir a parar en una pobre y ridícula cosa como usted” (207).

Versión actualizada de los tratados dialogados, donde los personajes funcionaban como meros voceros de posiciones antagónicas prefabricadas, el texto además de denunciar los conflictos, suministra un ejemplo “paradigmático” de la literatura producida por la generación despreciada a través de la figura de Mieres, “el sonetista”. Como giro paródico y distendido respecto al diálogo anterior, se introduce la lectura de su última composición: “La corza herida, herida se sostiene,/ a la muerte se arrima su quimera,/ y a lo lejos recorren la pradera/ una corza que va y otra que viene” (208). Contra los “sermones estéticos” y las “corzas” (194) del círculo de su marido había discurrido Ema en la discusión inaugural y, esta vez, interrumpe el soneto con violencia (“Corzas. ¡no!”). Haciendo alarde de su “terror a la cursilería” (Fló 152), Ema da voz a la querrela contra la “conspiración de la corza” que el propio Benedetti, en su ensayo

⁶ La necesidad de construir héroes y antagonistas (si pensamos en los referentes reales, nunca inmediatamente transponibles, por supuesto, pero sin duda parte de un escenario *à clef*) se explica porque “a diferencia de la generación argentina que Rodríguez Monegal llamó ‘los parricidas’ [...], los más agresivos del ‘45’ uruguayo no encontraron un blanco ilustre al que debían corroer para hacerse su propio sitio (Rivera, II, marzo de 1993)” (Rocca 21).

“La literatura uruguaya cambia de voz” definirá más tarde como “monótona glorificación de una Arcadia que parecía aprendida por correspondencia” e “inapetente literatura de ojos vendados” cuyos personajes “flotan [...] en una especie de limbo, desprovistos de compromiso y de lectores” contrapuesta a esa literatura del aquí y ahora con “seres de carne y de hueso, enraizados en un sitio y en un tiempo” (180). En términos similares describe Ema –¿alter ego del propio Benedetti?– la actividad de su marido: “Hace quince años escribías sobre mí, sobre *cómo era yo, de carne y hueso*. Ahora cuando me leo en alguna de tus octavas reales, me parece que soy una de tus gacelas, una de esas gacelas que huyen para que no las pongas en metáfora” (Benedetti, *Ustedes, por ejemplo* 192, cursiva mía)⁷.

Poco resuelve el texto, más allá de sobrevolar discusiones del momento y parodiar (o construir una versión escénica de) la generación anterior: la interrupción de Ema determina una inmediata “reconversión” ética de su marido que anuncia el cierre de la Revista (como había sugerido Ema al principio) y admite, ante sus coetáneos y la nueva generación el carácter “apócrifo” (209) de su talento. Cerrada la esfera pública (jóvenes y ancianos abandonan la casa) Viale vuelve sobre el tema conyugal: “quería decirte que todo esto, mi renuncia y lo otro, que todo lo he hecho simplemente por ti” (211) y admite ser Diego Ramírez, ante la interpelación de Ema. Pero el final feliz prometido al lector/espectador no tiene lugar en la “lucha”. Una pesimista vuelta de tuerca (la llamada telefónica del verdadero Diego Ramírez Viale) parece confirmar que la “delgada capa de hielo” está, en efecto, “a punto de fundirse”.

“Ustedes y nosotros”: miradas sobre lo nacional

EL AUTOR. –Aún no sé exactamente cómo va a terminar, pero ya los tengo. No son lo que suele llamarse una pareja típica. Ustedes y yo sabemos

⁷ El artículo sitúa el 1960 como año bisagra: “Hasta 1960 coexistieron –y no siempre fue una coexistencia pacífica– los escritores que venían de lo real, y aquellos otros, exiliados de la Arcadia. A partir de 1960, tal vez sigan coexistiendo gacelas insólitas y verosímiles criaturas, pero la diferencia estará en que hasta hace poco el público entendía que corzas y literatura nacional eran sinónimos, mientras que ahora supone que literatura uruguaya es el equivalente de realidad nacional” (Benedetti, “La literatura uruguaya” 185).

que la pareja típica no existe. Nadie nace para ser promedio. Pero, de todos modos, los tengo. Una verdadera suerte. Siempre me ha reventado tener ganas de escribir y no saber por qué. Ahora tengo la historia: un poco en los papeles pero sobre todo aquí, en la cabeza. [...] De modo que quisiera mostrarles el material humano de que dispongo, y escuchar después esos inevitables consejos que ustedes siempre saben fabricar, esas recomendaciones que todo buen espectador tiene ganas de alcanzar al autor nacional (Benedetti, *Ida y vuelta* 47).

Con este monólogo satírico de “autor nacional” abre *Ida y vuelta*, escrita en 1955 y estrenada el 17 de julio de 1958, en la montevideana Sala Verdi, por el grupo independiente CAPU⁸, única pieza de la trilogía cuyo texto escrito se convirtió, en la época tratada, en texto espectacular y, como era previsible para una figura de la talla de Benedetti, contó con una discreta (en términos cuantitativos) recepción crítica.

A diferencia de *Ustedes, por ejemplo*, resuelta en clave realista, *Ida y vuelta* opta por una escritura abiertamente meta-teatral en la que coexisten dos planos de ficción que a veces se cruzan: el del personaje-autor, los utileros y asistentes; y el de la peripecia representada, de la que son protagonistas Juan y María, la pareja de la cita anterior, “un hombre y una mujer tan corrientes y tan montevideanos que da lástima —dice el autor— escribir sobre ellos” (48). Valiéndose del intertexto pirandelliano (De Kuhne 408), Benedetti instala a través del personaje-autor la necesaria definición de un “tema nacional” capaz de construir (o desde el cual imaginar) el teatro nacional, algo que estaba en el tintero de críticos y dramaturgos de la época⁹, y que inclusive el propio Benedetti había discutido pocos años antes a propósito de la novela¹⁰. La medianía montevideana, como tema posible, es contrapuesto dialécticamente a la segura reescritura autócto-

⁸ *Ida y vuelta*, dos actos de Mario Benedetti. Elenco: Compañía de Actores Profesionales Uruguayos (CAPU). Dirección: Emilio Acevedo Solano. Escenografías: Adolfo Halty. Efectos sonoros: Néstor Cebas. Intérpretes: Nubel Espino, Victoria Almeida, Aníbal Pardeiro, Alberto Abolena, Myriam Mastalli, Clara [sic] Rodríguez, Ana Mercedes, Luis A. García, Julio Mieres, Héctor Píriz, Luis A. Ramírez.

⁹ Por un panorama general de la discusión sobre el “tema nacional” en el contexto teatral ver Rama, “Situación del autor nacional” 39-42.

¹⁰ Ver su ensayo “Los temas del novelista hispanoamericano”.

na de los clásicos (“De cualquier manera y para el consuelo de todos, puedo adelantarles que tengo en preparación una *Nausicaa* minuciosamente hométrica [*sic*]” (48). Una sátira abierta a las varias producciones locales que la crítica de la época no dejó de señalar¹¹.

El espacio cotidiano concebido como realidad palpable y articulada en *Poemas de la oficina* (1953-1956) y más tarde en *Montevideanos* (1959), es presentado en *Ida y vuelta* como neto artificio, algo que le ha valido, fuera de fronteras, entusiasmados parangones brechtianos¹². Al grito del autor, las didascalias explican el descenso de “un pequeño telón de fondo en el lado izquierdo de la escena” que luce pintados “estantes de oficina, un almanaque de pared con un 17 de julio bien visible, un plano de Montevideo, etc.” (48). *Ida y vuelta* delinea un espacio para el teatro nacional en el que las estrategias de representación y construcción de las situaciones son inestables y postizas, y como tales, aparecen en escena.

Benedetti intuye la necesidad de una conversión efectiva del repertorio cultural a disposición y para ello hace dos movimientos. Por un lado miniaturiza lo nacional concentrándolo en el espacio-maqueta de la oficina (síntesis recurrente en la escritura benedettiana), convirtiéndolo desde la ambientación escénica en puro artificio. Paradigmática, en este sentido, es la presentación extrañante del protagonista masculino, repetida inmediatamente con pocas variantes, para el femenino. En tarea rabiosa y eficaz en la decodificación de monosílabos indiferenciados es convertida la rutina:

¹¹ Entre otras, formaban parte de la lista, *El regreso de Ulises* (1938, pero estrenada en 1948) y *Orfeo* (1949, publicada en la revista *Número* 3, 4 y 5) de Carlos Denis Molina, *El juego de Ifigenia* (1951) de Jacobo Langsner o *Calipso* (Ed. revista *Número* 1950, puesta en escena en 1953) de Alejandro Peñasco. En carta de 1953 a Juan Carlos Onetti, Benedetti escribió a propósito: “La Comedia Nacional estrenó Peñasco de Alejandro Calipso (la variación pertenece a un speaker local). Otra de griegos, “correcta publicación de Número”, aburrida en tres actos. Denis, en cambio, abandonó Grecia y escribe ahora sobre contemporaneidades” (Benedetti, “Correspondencia”).

¹² “La estructura de la obra debe mucho al expresionismo y particularmente a Brecht, con su exposición indirecta a través del narrador, así como sus recursos de distanciamiento mediante el oído y la vista (ruidos expresionistas, cambios de escena ante los ojos del espectador). Benedetti aventaja al dramaturgo alemán al borrar todos los efectos ilusorios, empezando por sus mismos ‘personajes’ imaginarios” (de Kuehne 414).

Juan aparece en la zona oscura de la escena y se sienta frente a la mesita. Cuando se le ilumine, Juan empezará a escribir frenéticamente a máquina.

EL PARLANTE. –¡Rrrrrrrr!

JUAN. –(Aprieta un botón). ¿Señor?

EL PARLANTE. –(Voz grave). Og og og og.

JUAN. –Sí, señor.

EL PARLANTE. –Og og og og og

JUAN. –Sí, señor.

EL PARLANTE. –Og og og og og og og og.

JUAN. –Sí, señor, en seguida. (Sigue escribiendo cada vez más frenéticamente, mientras vuelve a oscurecerse ese lado de la escena) (49).

Por otro lado, construye un muestrario abultado de “lo” extranjero –cine hollywoodiano, ruso, italiano, teatro español o literatura del siglo XIX, radionovelas, etc.– para devolverlo al espectador uruguayo como horizonte burda y brutalmente mediado: el centro de esta “manipulación” cultural es el viaje a Europa de Juan, que divide la pieza en dos.

El comienzo de la segunda parte problematiza la representación de lo foráneo: “Ahora sí está todo claro”, dice el autor-personaje: “Porque yo tenía un problema, ¿saben? ¿Cómo iba a representar la estadía de Juan en Europa si lo más lejos que yo he salido es a Tacuarembó? Uno corre el riesgo de equivocarse feo. Pero van a ver ustedes la solución que encontré” (80). El recurso es una proyección simulada de diapositivas en la que se involucra al mismo receptor: se coloca en escena “una linterna mágica o proyector” (83) y luego “bajan las luces al mismo tiempo que todos miran hacia una imaginativa pantalla, o sea hacia el espectador” (84). Europa se vuelve un referente obscuro (está fuera de la escena, se la sacó de escena) para ser sustituida por el mismo público montevideano. La platea *es* (la proyección de) Europa (juego fácil, pero efectivo, a expensas de la supuesta “esencia europea” del ciudadano uruguayo), y en última instancia es obligada a completar el “vacío” con sus propias proyecciones. El texto no deja, en efecto, de insistir sobre las dificultades y las interferencias de la mirada:

La foto N° 4 es de Londres, cuando fui a ver cómo pasaba la Reina. Claro, la Reina no se ve. La flecha señala dónde estoy yo. Durante la fracción de segundo que conseguí ver al chofer de la Reina en un espacio comprendido

entre el casco de un policía y la oreja de una gorda, que en ese momento se inclinó hacia un costado para resoplar mejor (88).

La ekfrasis de la foto N° 4 –la única que María lee, textualmente, a sus amigos– funciona como síntesis de varios filtros: de la mirada (“claro, la Reina no se ve”), de la colocación “artificial” de Juan en el mapa londinense (“la flecha” que lo sustituye) y de la necesidad de un registro de aproximado de las restricciones institucionales y no (la cadena del chofer, el policía y la mujer).

El otro sentido de la mirada o “la vuelta” metafórica –es decir, los términos en que lo uruguayo es percibido y organizado en discurso por el extranjero– se desarrolla en una escena ambientada en el cine. Mientras dialogan María y Carlos, amigo de Juan y “pretendiente” de María, en la pantalla –también imaginaria– se siente la voz del noticiero. La conversación de los dos se intercala con las inundaciones en Connecticut y sus costos, el bombardero en Tennessee “listo para la lucha de la democracia contra la expansión de los rojos”, el satélite ruso, la moda neoyorkina, el fox terrier en Ohio y, finalmente, el Uruguay:

Y ahora trasladémonos al trópico (*Música de Mi bandera*). En Montevideo, capital del Uruguay, famosa por sus papagayos, sus gauchos y su colegiado, es celebrado con pompa y alborozo el primer centenario de los andamios del Palacio Municipal. Vemos cómo desfilan en correcta formación, por la avenida 18 de Julio, dos millones de empleados públicos. Esta gente del trópico hace las cosas en grande (94).

El mapa montevideano del telón inicial se reformula (con la mirada del otro) en términos paródicos de exotismo, ante la presencia indiferente de ambos protagonistas, que no comentan el equívoco. Con el espectador virtual cuenta el dramaturgo para pensar ese “ida y vuelta” como cruce equívoco de miradas, variante blanda de los debates de la época sobre colonialismo cultural.

La construcción de ese espacio posible (atento a las miradas de ida y vuelta) no evita, sin embargo, que la pieza termine poniendo en escena la derrota final del autor: “Creí sinceramente que había hallado el tema. Y como tengo que reivindicarme ante ustedes, sólo les pido una cosa. Vengan a ver mi ‘Nausicaa’” (112) negando, a nivel del discurso, la formulación de una solución “nacional” posi-

ble¹³. En este sentido puede entenderse la alarma de Carlos Martínez Moreno, quien señaló desde *Marcha*, a propósito de la pieza, que el primer “equivoco[s] es el de un teatro nacional que aún no está hecho y ya comienza a desmontarse o auto-indagarse en escena. Quien no conociera nuestra realidad escénica, podría creer que ‘Ida y vuelta’ está al fin de un proceso; y en realidad, se sitúa en su principio” (17). Aunque las diatribas contra el procedimiento deconstructivo puedan convencer poco a la mirada actual –como no convencieron siquiera al propio crítico que las relativizó más adelante con citas de intertextualidades posibles¹⁴– Martínez Moreno intuye el alcance “letal” que esconde la operación meta-literaria benedettiana. En palabras de Barthes:

Todas estas tentativas [meta-literarias] quizá permitan un día definir nuestro siglo (quiero decir desde hace cien años) como el de los: ¿Qué es la Literatura? [...] Y precisamente como esta interrogación se hace no desde el exterior, sino en la literatura misma, o, más exactamente, en su límite externo, en esta zona asintomática en la que la literatura parece que se destruya como lenguaje-objeto sin destruirse como meta-lenguaje, y en la que la búsqueda de un meta-lenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto, la consecuencia es que nuestra literatura, desde hace cien años, es un juego peligroso con su propia muerte, es decir, un modo de vivirla: es como aquella heroína raciniana que muere de conocerse, pero vive de buscarse (140).

¹³ Teniendo en cuenta la reconciliación de Juan y María, la abjura del autor ante ese “personaje nacional [que] no tiene coherencia” y el final en que Juan y Carlos levantan “en vilo al Autor y se lo llevan para adentro” Foster entiende el final en estos términos: “La historia de Juan y María [...] representa una progresión, aunque la ‘historia que el Autor intenta poner en su lugar, ofuscándola bajo el velo de su propio egoísmo y sus dilataciones verbales, pretendiera negarla. De ahí la circunstancia, realmente impactante cuando se inserta en la historia del teatro tradicional, de una obra cuyo “Autor” quiere negar la validez de la historia que propone representar; pero a pesar suyo, esa historia triunfa sola, aniquilando al dicho Autor como impertinente y prescindible” (24).

¹⁴ Martínez Moreno agrega que el inconveniente no es la “moda pasajera y exterior en ese estilo que tiene ya sus clásicos (en Pirandello o, en Wilder)” (17); sino su funcionamiento, pero resulta evidente la reacción contra la deconstrucción de un teatro aún por hacerse.

La existencia de una matriz meta-teatral “ajustada” al ambiente nacional, meta-reflexión sobre el lenguaje que Benedetti va a frecuentar más tarde en sus novelas más difundidas (Körner 83-96), entra en las reseñas de la época como elemento que dificulta la recepción del público:

Esta obra que parece a primera vista tan popular y accesible no es ni remotamente divertida si no se manejan una serie de sobreentendidos que probablemente sabrá captar el público de entre semana. Difícilmente podrán festejar su gracia quienes no estén vinculados al teatro, al periodismo: seguimos entonces, como siempre, escribiendo entre colegas (*El diario* 4)¹⁵.

Paradójicamente el problema que desata *Ida y vuelta* una vez puesto en escena, por lo menos según algunos de sus receptores, es la cuestión medular que animaba a *Ustedes, por ejemplo*, allá atormentadamente discutida en teoría.

El teatro como búsqueda de la totalidad

SUAREZ. –Y ahora, ¿qué proyectos tenés?

VALDES. –Todavía no sé. Un cuento, tal vez otra novela. Me gustaría escribir una novela del empleado público, con un título chocante, como “Enterado archívese”... Pero por ahora me siento un poco desconcertado ante el éxito. Que los críticos me elogien, eso puedo admitirlo, pero que se vendan trescientos ejemplares en librerías, es algo francamente emocionante. Me siento poco menos que un *best-seller* (Benedetti, *El reportaje* 8).

El guiño, gesto abierto y aparatoso de benedettiana sátira autobiográfica (González 464) abre el acto único *El reportaje*, publicado por *Marcha* en 1958¹⁶, anunciando el centro “literario” de la conversación entre el novelista Jaime Valdés y el crítico literario Suárez,

¹⁵ Dificultad que Martínez Moreno afirma señalando la posible confusión del “público acerca de las intenciones específicamente literarias de su sátira”, y que Gustavo Adolfo Ruegger expresa así: “En medio de tanta burla al paso, cuesta darse cuenta que a Benedetti principalmente interesan las dos [burlas] primeras”, es decir, “a los dramaturgos que escriben a lo griego” y a “los dramaturgos que no reflejan la realidad” (Ruegger 9).

¹⁶ La pieza obtuvo el premio del Ministerio de Instrucción pública (Ruffinelli 13) y en 1998, tuvo una tardía (y marginal) puesta en escena por el Grupo Teatral A Proscenio, bajo la dirección de Adriana Plaz.

mientras esperan la llamada de un joven periodista interesado en entrevistar al escritor. La pieza se construye como espacio de espera, como tiempo muerto en el que los dos ensayan preguntas y respuestas sobre la narrativa y su relación con la representación de la realidad, sobre la crítica y el lector a propósito de *Juventud, mezquino tesoro*, su novela.

Estructurada por el interrogatorio ameno de Suárez, la pieza propone la representación escénica de tres flashbacks o evocaciones. La primera, colocada 10 años antes del momento de la acción, se concentra en la cuestión obrera representando el intento del patrón “ejemplar perfecto del industrial prepotente” (13) de corromper a un Valdés joven en “actitud resentida y agresiva” (13), exponiéndole la traición de sus colegas. La evocación cumple la función de mostrar al público lo sucedido (Valdés fue el único que resistió al tentativo de corrupción del jefe) y ponerlo en diálogo con el presente de la pieza, donde el episodio es comentado por los personajes como sigue:

VALDES. –El señor Minetti... ¡Qué perfecto energúmeno! Después de una huelga que yo había organizado junto con dos compañeros, nos fue llamando por separado, para hacernos ofertas tentadoras, con la única condición de que nos delatásemos unos a otros, nada más que por el gusto de vernos claudicar, de sabernos venales. Para mí fue una satisfacción (que pagué caro, ya que perdí el empleo) rechazar sus ofertas y negarle los nombres que él, por su parte, ya conocía.

SUAREZ. –Y los otros dos, ¿fueron igualmente leales?

VALDES. –(Después de una vacilación). Sin duda. Ellos me enseñaron cuanto sé acerca de la solidaridad (21).

Explicitando su poética, en una versión coloquial y ágil, Valdés había afirmado páginas atrás que “a veces se confunde en la memoria, lo que uno hizo, lo que vio hacer y lo que ha intentado hacer” (11). Tal descargo no hace sino enfatizar la creación de dos niveles de saber (y por lo tanto de complicidad): el público ve y sabe *todo*; sabe inclusive que Suárez –el crítico– no sabe. La tensión entre la versión “ocurrida” (en la evocación apenas citada) y su transposición literaria se repetirá en las dos evocaciones restantes (su infancia, “30 años antes de la época actual”, y las relaciones sentimentales

de su juventud “15 años atrás”) alternando en la escena realidades, evocaciones y comentarios acerca de ellas.

“Para obtener el todo, la historia completa, debemos recurrir a la novela” (87) había teorizado Benedetti en “Tres géneros narrativos” y lo ensayó en su *nouvelle* *Quién de nosotros* (1953), a mitad de camino entre los ejercicios de estilo a la Raymond Queneau (autor cuya cita inaugura, junto con otra de W. H. Auden, al comienzo de la *nouvelle*) y el juego faulkneriano de la proliferación de versiones como articulación de la realidad. La *nouvelle* se centraba en un triángulo amoroso, relatado en forma de testimonio tripartito: del marido –a través de un diario–, de su esposa –en una carta al primero– y de su amante escritor que transformaba lo sucedido en cuento, agregando notas al pie que definían su idea de literatura y la ponían en práctica, afirmando hechos en el cuerpo de su texto para contradecirlas, repetidamente, en las notas.: “No sé contarme cuentos; sé reconocer el cuento en algo que veo o que experimento. Luego lo deformato, le pongo, le quito. Siempre he querido –nada más para mi uso personal– registrar esa deformación” (Benedetti, *Quién de nosotros* 75).

La escritura de *El reportaje* parece corregir el ensayo de 1953, postulando la escena teatral como espacio posible y fértil para la representación de “cada peripecia, cada proceso, cada historia” (Benedetti, “Tres géneros” 88) con “raíces en el pasado, proyecciones [y] en lo venidero” (88); en definitiva como “clave para intentar la versión exhaustiva de este mundo del hombre, caótico y sin razón” (88).

Traslación de los devaneos doctos de la generación crítica al espacio tridimensional, el primer teatro de Benedetti, es también un intento por llevar a la escena ese “lenguaje descaradamente rioplataense” que Carlos Maggi, en palabras del propio Benedetti, define desde la primera pieza (Benedetti, “Carlos Maggi” 133). Pero si el proyecto global falla, los espacios en que se abandona el tratado “literario” (pienso en *Ida y vuelta*) emergen como elaborada reflexión sobre los cruces de miradas –“nosotros” y los “otros”–¹⁷ cuestiones que se establecerán en el debate en los años 60 y 70 a través de dis-

¹⁷ Por un análisis exhaustivo de la conversión del arte escénico uruguayo, durante esa década, en “práctica comunitaria y artística capaz de canalizar al mismo tiempo las inquietudes políticas y de integración” ver Mirza, Roger, “Introducción: el teatro uruguayo de los años sesenta”.

parejas “narrativas anticolonialistas” (Castro-Gómez 122). Un teatro que nuestro autor quería legar, intuitiva y urgentemente, a la reflexión sobre la nación, y que homenaja desde la crítica cuando ve su concreción:

Por suerte para él y para el país, Maggi piensa con su cabeza. Conoce sin duda los esquemas heredados e importados, conoce seguramente el aporte de nuestros colonizadores sociológicos y la dócil réplica de los aquiescentes colonizados, pero afortunadamente prefiere enfrentarse al país en el ingenuo y saludable estado de ánimo de quien quiere pensarlo y sentirlo de nuevo, de quien ha comprendido que la nuestra es una realidad compleja, peculiar, intrincada, cambiante, una realidad que no siempre se aviene a los presupuestos teóricos (Benedetti, “Carlos Maggi” 136).

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. “Literatura y meta-lenguaje.” *Ensayos críticos*. Carlos Pujol, trad. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. 139-141.
- Benedetti, Mario. “Los temas del novelista hispanoamericano”. *Número* 10-11 (1950): 491-502.
- . *Ustedes, por ejemplo*. *Número* 23-24 (1953): 190-212.
- . “Tres géneros narrativos”. *Número* 22 (1953): 82-92.
- . “Correspondencia Onetti-Benedetti”, fechada 26/6/53c. En <http://www.onetti.net/es/cartas/benedetti?page=0%2C6>
- . “La literatura uruguaya cambia de voz”. *Número* 2 (1963): 164-191.
- . *Dos comedias* (incluye *El reportaje* e *Ida y vuelta*). Montevideo: Alfa, 1968.
- . “Carlos Maggi y su meridiano de vida”. *La Palabra y el Hombre* 45 (1968): 133-146.
- . *Quién de nosotros*. Montevideo: Arca, 1987.
- Castro-Gómez, Santiago. “Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón”. En *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, comps. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998, electrónico, <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/>, 15 de marzo 2012. 122-148.
- Chiarella Krüger, Jorge. Entrevista. “Benedetti habla sobre teatro”. *Dominical de El Comercio* (Lima) 7 de marzo 1976. En <http://aranwateatro.blogspot.com/2009/06/benedetti-habla-sobre-teatro.html>
- De Armas, Gustavo y Adolfo Garcé. *Uruguay y su conciencia crítica: intelectuales y política en el siglo XX*. Montevideo: Trilce, 1997.
- Fló, Juan J. “Problemas de la juventud uruguaya en nuestro país”. En *Problemas de la juventud uruguaya en nuestro país*. Montevideo: Marcha, 1954. 143-156.

- Foster, David William. "Una aproximación a la escritura metateatral de *Ida y vuelta* de Mario Benedetti". *Hispanamérica: Revista de literatura* 19 (1978): 13-25.
- González, Rafael. "El teatro de Mario Benedetti". En *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alemany Bay, Carmen, Remedios Mataix, y José Carlos Rovira, comps. Alicante: Universidad de Alicante, 1998, electrónico, <http://www.cervantesvirtual.com>, 19 de junio 2011. 462-468.
- "*Ida y vuelta*, de Mario Benedetti, Estreno CAPU". *El Diario*, 20 julio 1958: 4.
- Körner, Karl-Hermann. "El metalenguaje en las novelas de Benedetti". En Ruffinelli, comp. 83-73.
- Kuehne, Alyce de. "Influencias de Pirandello y de Brecht en Mario Benedetti". *Hispania* 51, 3 (1968): 408-415.
- Mirza, Roger. "Introducción: el teatro uruguayo de los años sesenta". *El teatro de los sesenta en América Latina. Un diálogo con la contemporaneidad*. Roger Mirza, comp. Montevideo: FHCE (UDELAR), 2011. 9-30.
- Martínez Moreno, Carlos. "*Ida y vuelta* de Mario Benedetti". *Marcha* (25 de julio 1958): 17.
- Paolini, Claudio. "La consolidación del sistema teatral montevideano hacia fines de los años cincuenta". *Teatro rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen. La escena contemporánea: una reflexión impostergable*. Roger Mirza, comp. Montevideo: FHCE (UDELAR), 2007. 205-214.
- Pignataro, Jorge. *El teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Arca, 1968.
- Rama, Ángel. "Situación del autor nacional 1958". *Revista de la Comisión de Teatros Municipales* 1 (1958): 27-45.
- . *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972.
- . "La situación del uruguayo medio". En Ruffinelli, comp. 74-82.
- Rela, Walter. *Teatro Uruguayo 1807-1979*. Montevideo: Ediciones de la alianza, 1980.
- Rocca, Pablo. "Marcha, las revistas y las páginas literarias (1939-1964)". En *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo I. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966.
- Ruegger, Gustavo Adolfo. "Damocles hace teatro. Reseña crítica sobre el estreno de *Ida y vuelta*". *El País* (19 de julio 1958): 9.
- Ruffinelli, Jorge, comp. *Mario Benedetti, variaciones críticas*. Montevideo: Libros del astillero, 1973.
- Yáñez, Rubén, ed. *El Teatro actual*. Capítulo Oriental n. 31. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.