

**EL TEATRO DE MARIO BENEDETTI. DE LA PARODIA Y LA
CARICATURA A UN RITUAL DE VIOLENCIA Y MUERTE¹**

Roger Mirza

Universidad de la República, Uruguay

Resumen

De las cuatro obras dramáticas que escribió Mario Benedetti, sólo se representaron *Ida y vuelta* (Montevideo, 1958) y especialmente *Pedro y el Capitán* (México, DF, 1979) con gran éxito, en toda América y Europa. La obra, dirigida por Atahualpa del Cioppo, denuncia algunos extremos de violencia de la dictadura cívico-militar instalada por más de una década en Uruguay (1973-1985). Frente al trauma que dejó el Terrorismo de Estado cuya intensidad vuelve difícil todo intento de expresión, algunas producciones simbólicas, como esta obra, ofrecen la posibilidad de narrar el horror para inscribirlo en la memoria colectiva, como forma de recuperación por la palabra de un imaginario compartido.

Palabras clave: Benedetti, teatro, terrorismo de estado, trauma, memoria, resistencia.

Abstract

Mario Benedetti wrote four plays, but only two of them were put on stage; *Ida y vuelta* (*Going and Coming Back*) (Montevideo, 1958) and especially *Pedro y el Capitán* (*Peter and the Captain*) (Mexico City, 1979) enjoyed great success in all of America and Europe. The play (with Atahualpa del Cioppo as stage director) denounces certain violent extremes perpetrated by the civil and military dictatorship installed for more than a decade in Uruguay (1973-1985). In the face of the trauma the State terrorism had generated among the population, the intensity of which made any intent of expression difficult, some symbolic expressions, like this play, offered the possibility of relating the horror so it could be

¹ El artículo desarrolla una versión anterior publicada en *Teatro XXI*, revista del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 16 (2003) 5-9, y una ponencia sobre el tema, que fue incluida en las *Actas de las Jornadas de Homenaje a Mario Benedetti*, Montevideo, Universidad de la República (123-130). Ambas versiones han sido totalmente revisadas y ampliadas en el presente texto.

inscribed in the social memory, as a way to regain, by means of language, a shared imaginary statement.

Keywords: Benedetti, theater, state terrorism, trauma, memory, resistance.

En el conjunto de la enorme y variada producción literaria de Mario Benedetti, que llega a más de 80 títulos y al millar de ediciones en varias lenguas, sin contar las versiones cinematográficas, las canciones y otras formas de difusión, como desarrolla ampliamente Pablo Rocca², llama la atención que el teatro ocupe un espacio tan reducido, con apenas tres textos que pasaron casi desapercibidos, hasta llegar a *Pedro y el Capitán* que tuvo decenas de ediciones, traducciones a más de veinte idiomas, centenares de funciones en Europa y América y que, a pesar de ese éxito, clausuró su producción teatral³. Más allá de las notorias diferencias entre aquellas primeras obras y *Pedro y el Capitán*, podemos reconocer en todas sus piezas dramáticas las mismas preocupaciones del autor, su compromiso ético y estético con la literatura y con la sociedad, con su país y con América Latina, su obsesión por escribir para todos, en un lenguaje llano y atento a la realidad contemporánea. Su primera obra dramática, *Ustedes, por ejemplo*, pieza en un acto que nunca fue estrenada, se publicó en la revista *Número* en 1953, revista cuyo Consejo de Dirección el propio Benedetti integraba desde 1949⁴, en el periodo que

² Rocca señala la incidencia de varios factores que favorecieron la formidable expansión de su obra por todo el mundo de habla hispana. Factores que tienen que ver, a partir de las características de su propia textualidad y de rasgos de su personalidad de escritor de una autenticidad y compromiso inquebrantables, con condiciones históricas, políticas y sociales, además de la incidencia de algunos medios de comunicación masiva como el cine, la canción popular y la televisión, en la adaptación e incorporación de sus obras narrativas, poéticas o teatrales (en el caso del teatro sólo *Pedro y el Capitán*) (“Apuntes sobre el escritor popular” 42-56).

³ Asombro o interrogante que se plantea también Ernesto Lucero Sánchez.

⁴ Benedetti, integraba el “Consejo de dirección” de la revista, junto a Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Manuel Claps, Héctor D’Elia y Sarandy Cabrera como director gráfico. Hasta esa fecha, Benedetti ya había publicado un par de libros de ensayo *Peripezia y novela* (1948) y *Marvel Proust y otros ensayos* (1951), dos libros de cuentos, *Esta mañana* (1949) y *El último viaje y otros cuentos* (1951), sus primeros libros de poesía, *La víspera indeleble* (1945) y *Sólo mientras tanto* (1950), y su primera novela, *Quién de nosotros* (1953) en el mismo año que su primera obra dramática.

Ruffinelli llama su “primera fase” (26) y que incluye algunas de sus primeras publicaciones importantes como *Poemas de la oficina* (1956), *Montevideanos* (1959), *La tregua* (1960), *El país de la cola de paja* (1960), *Poemas del boyporboy* (1961), *Inventario* (1963) y *Gracias por el fuego* (1965). Esa primera obra dramática es omitida en varias bibliografías y su existencia es erróneamente considerada dudosa por algunos investigadores en artículos dedicados específicamente a su teatro. En un artículo sobre “El teatro de Mario Benedetti” de Rafael González, por ejemplo, no se la incluye entre las piezas teatrales publicadas por el autor y se propone *El reportaje* (1958) como el primer “intento dramático de Benedetti que ve la luz” (574-575).

Ustedes, por ejemplo (1953) propone en un único espacio y en tiempo real, una acción también única que transcurre en Montevideo, en la época actual: la reunión de unos escritores en casa del editor de una revista, que los recibe con su mujer, como caricatura del ambiente intelectual en que se movían ciertos autores literarios en el Montevideo de aquellos años. La reunión termina con la declaración del editor del cierre de su revista y sus consecuencias, ante el asombro y la indignación de los supuestos poetas y gracias a la enérgica presión de la mujer del editor en su rechazo a la cursilería, la mediocridad, la adulonería, el intercambio de elogios y la “complacencia egótica o recíproca”, de ese grupo, y que era una práctica de algunos círculos montevideanos de mediados de siglo, como ha señalado, entre otros, Carlos Real de Azúa (197). Contra este aspecto del campo intelectual montevideano se irguieron en diversos medios, escritores y críticos como Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama o el propio Benedetti, quien advierte, sin embargo, contra el peligro de los excesos de esa actitud hipercrítica en “El país de la cola de paja” (1960):

Creo que uno de los más trascendentales defectos de nuestra generación literaria fue la rabiosa anticursilería. Las gacelas de los poetas audiotas [*sic*], el canjeable empalago de sus sonetos, había dejado en nosotros un trauma estilístico de una hondura tal que desde nuestros primeros palotes literarios, le huimos a lo cursi como el diablo a la cruz. Sin consulta previa, cada uno desde su propia duda, decidimos que la crítica era el lógico remedio a la cursilería. Así, pues, nos hicimos críticos: de teatro, de cine, de libros, de arte, de música, de cualquier cosa. Como lectores, estábamos sumergidos en Joyce, en Borges, en Rilke, en Proust, en Kafka, en Faulkner. Había algunos

entre nosotros, para quienes las palabras quiniela, batllismo, milonga, fútbol, murga, sonaban a cosa lejana y extranjera. Yoknapa-tawpha y Combray quedaban más cerca que el Paso Molino. Por fortuna, la moda pasó antes de que nos resecáramos por completo, a tiempo aún para que comprendiéramos que lo humano tiene una porción inevitable de cursilería, a tiempo aún para que admitiéramos que el suelo que pisábamos se llamaba Uruguay (99-100)⁵.

Le sigue *El reportaje* que se publicó en la Biblioteca de *Marcha* en 1958 y que tampoco fue estrenada⁶, donde nuevamente la acción se centra en un escritor y su entorno, en momentos en que un crítico amigo le ayuda a contestar las preguntas de una entrevista que le remitieron por escrito. Sin embargo, en este caso el desarrollo no es lineal, y varios saltos y cambios en el tiempo, evocaciones y proyecciones, crean otros escenarios, incorporan los recuerdos del personaje, contextualizan su altivez y escepticismo y matizan el realismo plano de la pieza. En ese mismo año Benedetti estrena *Ida y vuelta* en Montevideo en julio de 1958 (publicada en 1963), y más de quince años después *Pedro y el Capitán*, estrenada en México en 1979. Más allá de la discusión sobre la existencia de otras obras dramáticas del autor, como *Amy* “teatro poético premiado en un Concurso Universitario de Literatura” o *El apuntador*, ambas mencionadas por Castagnino (citado por Rafael González 574), pero que no figuran entre las que el propio autor rescata⁷, las piezas que Benedetti reconoce,

⁵ Este tema es retomado por Pablo Rocca, quien también advierte contra una generalización excesiva de ese juicio negativo sobre los poetas y escritores de la generación anterior a la del 45, aunque agrega: “casos hubo, por cierto, para justificar tal acierto descalificador, que pusieron de moda tanto Rodríguez Monegal como Mario Benedetti (y en menor registro, Ángel Rama), donde sobreabundaron las ‘corzas y gacelas’ en los poemas, el aplauso intercambiable y la carta laudatoria y siempre emocionada como sistemas críticos de recibo; el homenaje consagratorio, los jurados de cofradía, las arcas del Estado para comprar ediciones enteras y distribuir cargos diplomáticos en la administración educativa o cultural” (“35 años en *Marcha*” 9-10).

⁶ Pignataro y Carbajal señalan, sin embargo, un estreno de esta pieza en Montevideo, en 1998, con dirección de Adriana Plaz, en la Parroquia de Tierra Santa, es decir fuera de los circuitos habituales de las salas teatrales y por actores no profesionales (31).

⁷ Pignataro y Carbajal mencionan *El apuntador* indicando que se publicó en *Dos comedias* (Montevideo: Arca, 1968), junto a *Ida y vuelta* (31), lo que sin duda

como publicadas o estrenadas, son las cuatro mencionadas, incluyendo *Pedro y el Capitán* que conoció numerosas ediciones a partir de la primera en México (1979) y se estrenó al regreso de El Galpón en Montevideo, el 22 de agosto de 1985⁸.

En este recorrido por la dramaturgia de Benedetti, faltaría agregar varias adaptaciones teatrales de algunos de sus textos, la primera de ellas de la novela *La tregua* por Rubén Deugenio, dirigida por César Campodónico con El Galpón (Montevideo, 1963)⁹ y de la misma novela adaptada por Rubén Yáñez y presentada por el Teatro Circular de Montevideo, bajo su dirección (Montevideo, 1996), de *Cuentos montevideanos* en versión de Hugo Blandamuro y bajo su dirección, con Teatro del Pueblo (Montevideo, Sala Verdi, 1973), de *Primavera con una esquina rota*, por el teatro ICTUS de Santiago de Chile, con dirección de Claudio Di Girolamo (1984), entre otras y a las que hay que agregar una última escenificación de poemas y cuentos de Benedetti, con selección de Raquel Gutiérrez y dirección de Gloria Levy, bajo el título de *Don Mario y los otros* (Montevideo, Teatro del Notariado, 2012), además de las versiones cinematográficas de *La tregua*, *Gracias por el fuego* y de *Pedro y el Capitán*, sin contar las numerosas ediciones, traducciones y puestas en escena de *Pedro y el Capitán*¹⁰.

es un error ya que la obra incluida con *Ida y vuelta* es *El reportaje*. Error que proviene probablemente, de confundirla con una obra de Carlos Maggi, también no estrenada y que en efecto se llama *El apuntador*, que fue incluida como segunda parte de *Mascarada* en *La noche de los ángeles inciertos. Mascarada*. (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1962).

⁸ La fecha del estreno aparece en forma explícita en el diario *La Mañana*, Montevideo, 22 de agosto de 1985, p. 34 y en el encabezamiento de un reportaje a Rubén Yáñez en el semanario *Jaque*, Montevideo, 12 set. 1985, p.16.

⁹ Rafael González proporciona algunos de estos datos, aunque da equivocadamente el año de 1962 como fecha de estreno de la adaptación de *La tregua* por Rubén Deugenio con El Galpón, cuando la obra fue estrenada el 17 de agosto de 1963 (Mirza, *Cronología de estrenos* en vías de publicación).

¹⁰ De sus obras teatrales, *Pedro y el Capitán* es la única cuya difusión puede compararse con las innumerables ediciones en español y traducciones de sus demás obras, que en varios idiomas llegan al millar, además de la edición de sus obras completas en Buenos Aires en 36 volúmenes. A modo de ejemplo una sola novela, *La tregua*, ya había pasado las cien ediciones en 1993 y su adaptación cinematográfica (con dirección de Sergio Renán, 1974), alcanzó el millón de espectadores en sus primeros meses de exhibición y será seguida de la adap-

La tercera obra teatral que escribió Benedetti, *Ida y vuelta* (Montevideo, 1958)¹¹, –y su primer estreno–, participa de varias características de las anteriores. En las tres obras la condición de los personajes responde a una búsqueda medianía, en un contexto cotidiano reconocible y contemporáneo del Montevideo de los años 50. Si en *Ustedes, por ejemplo* y en *El reportaje* los personajes principales son escritores y la acción se sitúa en el ambiente social e intelectual del momento –una reunión en casa del editor de una revista literaria o una entrevista a un escritor–, en su tercera obra teatral, *Ida y vuelta*, aparece el tema de la creación literaria y un juego especular del teatro en el teatro, el dramaturgo incorporado como personaje que presenta su propia obra y a sus personajes, comentando sus acciones y emitiendo varios juicios sobre ellos, en un recurso con rasgos pirandellianos (en el que algunos críticos han visto, incluso, algo del distanciamiento brechtiano), a medida que se desarrolla una historia de amor y desamor entre personajes trivializados hasta el extremo, con un filo irónico permanente y cierta toma de distancia con respecto a los acontecimientos.

Ese buscado realismo que reconstruye una imagen de la mediocridad se tematiza, incluso, en los parlamentos de los personajes de *Ida y vuelta*, donde el autor-personaje dice con socarrona ironía que se trata “de una anécdota nada extraordinaria, de un hombre y una mujer tan corrientes y tan montevideanos que da lástima escribir sobre ellos” que “ni uno ni otro son [...] lo que llamamos un personaje” e incluso duda de que “con esto se pueda hacer teatro”. Pero agrega: “de cualquier manera y para consuelo de todos [...] tengo en preparación una Nausicaa, una Nausicaa minuciosamente homérica. ¡Eso sí es un personaje!” (Benedetti, *Ida y vuelta* 9). En este juego irónico el autor al mismo tiempo que se burlaba de los temas grie-

tación para el cine de *Gracias por el fuego* (1983), también dirigida por Renán. Fueron asimismo importantes medios de difusión de su obra las canciones y algunas series televisivas sobre *Gracias por el fuego* en México y en Montevideo en 1984 (Rocca, “Apuntes sobre el escritor” 42-56).

¹¹ *Ida y vuelta* se estrenó en Montevideo, Sala Verdi, por la Compañía de Actores Profesional Uruguayos (CAPU), bajo la dirección de Emilio Acevedo Solano, y fue publicada por primera vez en Buenos Aires (Talía, 1963). Se publica en Montevideo cinco años después en una edición que incluye *Ida y vuelta* y *El reportaje*, con el título de *Dos comedias*.

gos, los Orfeos, Ifigenias y Calipsos que habían aparecido en la dramaturgia uruguaya de los años 50, en obras de Denis Molina, Langsner y Peñasco¹², manifestaba su postura estética. la reivindicación de una temática nacional, la elección de un lenguaje llano y una “difícil sencillez” como ocurre en toda su producción, bajando “a la literatura del Olimpo” en feliz expresión de Lucien Mercier (citado por Ana Inés Larre Borges 49).

La recepción crítica en la prensa contemporánea fustigó de diversas maneras la obra, y especialmente la tendencia a la caricatura, la debilidad de la trama, la inconsistencia de los personajes. Ángel Rama observa su “inclinación hacia la nota humorística”, los excesos del costumbrismo, la “falta de una intriga dramática y de un conflicto”, “la ejemplificación cómica de una teoría sobre el teatro nacional”, en un autor “con condiciones para el dialogado natural y flexible, para la captación de los seres comunes en sus reacciones espontáneas”, capaz de evocar “este Montevideo que él quiere y comprende”; por lo que hay que “esperar para que aborde el teatro sin intelectuales y sin críticos” (5). Del mismo modo Gustavo Adolfo Ruegger, después de destacar la inteligencia, ductilidad y eficacia de Benedetti, en sus incursiones periodísticas, en el humor, la crítica cinematográfica, la crítica literaria, la creación de cuentos y poemas, además de sus tres obras de teatro, señala el error de trasladar ese material periodístico al teatro, sacrificando la sutileza a favor de la sátira gruesa a fin de dirigirse a un público amplio. También subraya la acumulación excesiva de objetos de burla, desde el escritor a lo griego que desconoce su propia realidad hasta las becas a Europa o los empleados públicos, pero también la ausencia de una elaboración dramática del material, la chatura de los personajes y el carácter caprichoso de sus reacciones, en un retrato superficial y pintoresco, con el acento puesto en lo simplemente anecdótico (Ruegger 8). Por su parte Carlos Martínez Moreno en *Marcha*, después de señalar la constante preocupación de Benedetti por la “atroz guaranguería ciudadana de Montevideo”, la “triste vulgaridad imaginativa del rioplatense [que] ha dictado ya más de un monstruo literario” y la in-

¹² *Orfeo* de Carlos Denis Molina (Comedia Nacional, Teatro Solís, 1951), *El juego de Ifigenia* de Jacobo Langsner (actores independientes, Teatro Solís, 1952) y *Calipso* de Alejandro Peñasco (Comedia Nacional, Teatro Solís, 1953).

tención indudablemente satírica con la que encara su obra teatral, observa el error de acumulación que convierte la obra en

algo así como un diccionario uruguayo de las Ideas Recibidas. Todas las cursilerías, todas las falacias aceptadas sin examen, todos los “slogans”, todas las modas detonantes que mañana serán ridículas que acudieron allí en tropel para pasar por el fugaz cernidor crítico, para hallar un rápido subrayado cómico. Esta sobrecarga de lo incidental, no está compensada por una idea central suficientemente nítida, por un tronco dramático capaz de soportar esa fronda (Martínez Moreno 17).

También señala otros dos equívocos: el de creer que el teatro nacional ya está hecho “y por lo tanto puede auto-indagarse en escena” y el de centrar el interés en la figura del autor con sus zafadurías mediocres y sus coartadas, sin enjuiciarlo, con el riesgo de que la vulgaridad primaria contagie los modos de expresión sólo sostenidos por sus chistes obvios y su mecanicidad intermitente que despistan al público acerca de las intenciones literarias de la sátira. “Esa ausencia de doble perspectiva resintió la posible repercusión de la obra, más allá de su flagrante y a veces burdo impacto inmediato” (Martínez Moreno 17), para concluir que habría sido interesante ver cómo ve Mario Benedetti al autor de *Nausicaa* y no cómo ve éste a sus personajes Juan y María. Sin embargo la obra tuvo un importante éxito de público, justamente por el despliegue del chiste grueso, las burlas a la creación y al ambiente intelectual del momento, los aciertos de la puesta en escena de Emilio Acevedo Solano y la versatilidad del actor Nubel Espino.

Varios años después y desde el exilio, Benedetti transforma el proyecto de una novela sobre un torturador y un torturado y que se iba a llamar “El cepo” en una obra dramática, a pedido de los propios integrantes de El Galpón, exiliados en México durante la dictadura cívico-militar que sufrió el Uruguay de 1973 a 1985. En este contexto escribe *Pedro y el Capitán*, que será puesta en escena en México bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo y como inauguración de su sala, en marzo de 1979 (Benedetti, “Prólogo” 9; Yáñez, *Hoy es siempre* 166)¹³. Temáticamente, la obra significa una ruptura en la corta producción dramática del propio Benedetti, por tratar un

¹³ Ver también: *Cuadernos de difusión cultural de la I.T. El Galpón* 5 (1981): 4.

enfrentamiento de máxima intensidad entre dos personajes, con total despojamiento escénico, alta concentración y fuerte presencia de los cuerpos en escena. En las piezas anteriores Benedetti presentaba una concepción realista, con algunos saltos en el tiempo en *El reportaje*, o con juegos pirandellianos en *Ida y vuelta*, donde la acción y la escena se proponen como prolongación del contexto social, con personajes referenciales y una búsqueda de efectos de realidad en los que se destaca (en forma coherente con su narrativa) la medianía de esos seres y la cotidianidad de sus actos y situaciones. Más de veinte años después *Pedro y el Capitán*¹⁴, marca un cambio tanto en su escenificación como en su temática. En este caso se trata de poner en escena a dos personajes en una situación límite. De modo que aunque subsiste una intención “social, comprometida y testimonial” que son características del realismo reflexivo como señala Pellettieri refiriéndose al teatro de Buenos Aires en los años 70 (“La puesta en escena” 16), la exacerbación de la situación y del enfrentamiento, así como la fuerte presencia de lo corporal, implican por la “intensificación de los procedimientos” una superación del realismo como ocurre con las obras de Griselda Gambaro (Pellettieri, “Estudio preliminar” 32).

Pedro y el Capitán de Mario Benedetti se vincula por su temática, sus personajes y sus acciones, con algunos de los traumas que dejaron en el imaginario uruguayo el terrorismo de estado, la represión y la tortura en momentos claves de la historia del país. Ante el pedido de Yáñez, de convertir la novela que estaba escribiendo que se llamaría *El cepo* y sería “una larga conversación entre un torturador y torturado” (Benedetti, “Prólogo” 9) en una obra teatral, Benedetti había respondido que “él no era dramaturgo y que los intentos que ya había hecho en el género le habían resultado insatisfactorios” (Yáñez, *Hoy es siempre* 166). Pero ante la insistencia de Yáñez contestó que lo iba a intentar “si ustedes me ayudan” (Yáñez, *Hoy es siempre*

¹⁴ La primera edición de *Pedro y el Capitán* apareció en México: Editorial Nueva Imagen, 1979. La obra fue llevada después de su estreno en Ciudad de México a unos 15 países de América y Europa: Costa Rica, Nicaragua, Panamá, Colombia, Ecuador, Brasil, Venezuela y Cuba, Alemania, Suecia, Noruega, Francia, Italia y España (Yáñez, *Hoy es siempre* 166 y ss.) y presentada en Montevideo al regreso del grupo, en su sala, el 22 de agosto de 1985, con los mismos actores: Rubén Yáñez y Humboldt Ribeiro.

166). La obra fue leída pocas semanas después en México por el elenco de El Galpón y la adoptaron “sin tener que hacerle ningún tipo de arreglos” (Yáñez, *Hoy es siempre* 166) y fue estrenada, como vimos en México en 1979 y seis años después también en Montevideo (1985), con el mismo elenco y dirección, después de la recuperación democrática y el regreso de El Galpón al Uruguay.

El tema de la obra es el de la violencia ejercida desde el poder y los límites de la condición humana cuando es avasallada en situaciones de opresión y tortura. En el enfrentamiento entre el agresor y su víctima, además de la destrucción física del prisionero y del intento de aniquilar su integridad y su conciencia aparecen, también, la resistencia y la dignidad en medio de la agonía. Benedetti declara en el prólogo que “no se trata del enfrentamiento entre un monstruo y un santo sino de dos hombres, dos seres humanos [...] ambos con zonas de vulnerabilidad y de resistencia” (10). Sin embargo, aunque surge por un momento un intercambio parcial de roles, no existe en la pieza una verdadera simetría entre ambos personajes, ni en el plano moral ni en el de sus acciones. Sin entrar en la discriminación de los móviles y resortes de sus conductas, en ningún momento el torturado puede ejercer una violencia física sobre el otro, ni liberarse del sufrimiento o tener el dominio de su propio cuerpo. Por otra parte, el deterioro personal del capitán y su desenvaramiento poco pueden compararse con el estado físico en que agoniza y muere Pedro, contraste que sin duda el autor buscó.

El tema de la tortura manejada por el aparato de un Estado totalitario y por lo tanto agravada por la magnitud de un poder arbitrario y absoluto, se inscribe en el más amplio de la violencia. La incorporación de ese tema en el registro simbólico de la sociedad uruguaya, que plantea también el de la memoria colectiva, ha sido y está cada vez más presente a través de enfoques históricos, sociales, políticos o psicoanalíticos, pero también de testimonios y manifestaciones artísticas, sobre ese periodo y los años posteriores. Se pueden señalar también algunos avances en el juicio a los culpables de delitos de lesa humanidad y recientemente el parlamento dejó sin efecto la Ley de Caducidad de la pretensión punitiva del Estado, mejorando notoriamente la ubicación del país en relación con los DDHH y la impunidad de los crímenes cometidos por el terrorismo de Estado durante la dictadura. Frente a la desconfianza ante los discursos

del poder y las mentiras de la palabra oficial de los regímenes totalitarios y de sus prolongaciones en periodos democráticos, el teatro ofrece, como otras formas discursivas y artísticas aunque con características propias, la posibilidad de expresar lo inexpresable, de narrar el horror, rescatar la memoria y nombrar lo prohibido. De allí su importancia en la elaboración simbólica y colectiva de la memoria social, como espacio de integración y de socialización.

Pedro y el Capitán integra un conjunto de textos dramáticos uruguayos escenificados en las últimas tres décadas que tratan los temas de la violencia, la represión y la tortura practicadas durante la dictadura en Uruguay, aunque puede observarse que la frecuencia de los estrenos de estas obras crece a medida que nos alejamos de los hechos. En efecto, todavía bajo la dictadura que dura hasta 1985, se estrenan dos obras directamente vinculadas con el tema: *El mono y su sombra* de Yahro Sosa (Teatro Circular, 1979), que se centra en el tema del encierro y *Alfonso y Clotilde* de Carlos Manuel Varela (Teatro del Centro, 1980) que incorpora la siniestra aparición de fragmentos de miembros humanos o de cuerpos muertos, desnudos, esposados, con mutilaciones y otras señales de torturas en las playas uruguayas. Cinco años después y ya en el primer año de la democracia aparece *El combate del establo* (1985) de Mauricio Rosencof, que presenta la resistencia de un hombre preso ante la amenaza de aniquilación y deshumanización¹⁵ y *Pedro y el Capitán* (1985) de Mario Benedetti, de la que nos ocuparemos más detenidamente. A estas obras pueden agregarse *Crónica de la espera* (Teatro del Notariado, 1985) de Carlos Manuel Varela sobre tres mujeres que esperan a sus hijos o maridos detenidos y desaparecidos y cinco años después *El silencio fue casi una virtud* (El Galpón, 1990) creación colectiva con texto final de María Azambuya, que presentan los reflejos de la represión y la dictadura, el dolor, el miedo y el encierro, en las vidas privadas. A fines de los 90, se multiplican las obras que abordan el tema: la persecución a estudiantes, el crimen político y la tortura (en escena) aparecen en *¿Dónde estaba Ud. el 27 de junio?* de Álvaro Ahunchain (Alianza Francesa, 1996); *Cuentos de badas* (El Galpón, 1998)

¹⁵ El mismo tema aparece en otra obra de Rosencof: *El bataraz*, que fue presentada en Montevideo (1996) como producción extranjera, con Peter Lehmann, actor chileno radicado en Alemania y muy pocas funciones.

de Raquel Diana refleja a través de la vida de tres mujeres algunos aspectos de las persecuciones del régimen dictatorial; *El informante* (Alianza Francesa, 1998) de Carlos Liscano y bajo su dirección, es el relato desde su celda de un hombre víctima de la represión, del mismo modo que una joven frágil y estremecida intenta recuperar fragmentos de su historia de detención e interrogatorios en *En voz alta* (1999) de Lupe Barone (Puerto Luna, dirección de Iván Solarich). *En honor al mérito* (El Galpón, 2001) de Margarita Musto, denuncia los asesinatos de Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz (senadores uruguayos asesinados en Buenos Aires), mientras que *Memoria para armar* (Teatro Circular, 2002) está construida sobre testimonios de persecución y tortura de presas políticas. En los últimos años deben mencionarse, además, *Las cartas que no llegaron* (2003) sobre la novela de Rosencof en adaptación de Raquel Diana, *Elena Quinteros. Presente* (2003) de Gabriela Iribarren y Marianella Morena, *Sarajevo esquina Montevideo* (2003) de Gabriel Peveroni, *Nadie vio nada* (2003) de Hugo Mieres, que se presentó con toda la ironía que eso supone, en un sector de lo que fue la Cárcel de Punta Carretas (que hoy es un Shopping), y donde a través del relato del hijo de un militar torturador y del enfrentamiento con su padre, se retoma desde la particular perspectiva de una relación filial, la experiencia de la tortura con toda su carga de violencia y deshumanización, *Compañeros* (2005) de Luis Furcade, *El disparo* (2006) de Estela Goluvchenco, *Malezas* (2006) de María Pollak, *Resiliencia* (2007) de Marianella Morena sobre *El furgón de los locos* de Carlos Liscano, *La embajada* (2007) de Marina Rodríguez, *Detrás del olvido* (2008) de Leonardo Preziosi, *El hombre que quería volar* (2009) de Manuel Varela, y *Pogled* (2011) de Iván Solarich. Muchas de ellas con reposiciones a lo largo de dos o tres temporadas, incluyendo una reposición de *Pedro y el Capitán* en el 2010, con dirección de Juan Sebastián Peralta (Teatro del Museo Torres García)¹⁶.

Una de las conclusiones que nos permite esta simple enumeración es que existe una desproporción entre la intensidad de los hechos que conmovieron a la sociedad uruguaya en los años 70 y hasta

¹⁶ Ver sobre el teatro de la postdictadura y la elaboración del trauma provocado por el terrorismo de Estado en Uruguay: Mirza, “Construcción y elaboración” 97-105 y “Escenificación de la memoria” 37-85.

mediados de los 80 y lo menguado de su tratamiento teatral hasta mediados de los 90; mientras que, a medida, que nos alejamos de aquellos hechos en el tiempo la frecuencia de espectáculos sobre el tema crece. En efecto, de seis obras en los dieciséis años que transcurren (desde *El mono y su sombra*) de 1979 a 1995 se pasa a más de veinte en los dieciséis siguientes, de 1996 a 2012, a lo largo de más de tres décadas en las que se pusieron en escena en Montevideo varios cientos de textos dramáticos uruguayos y más de un millar de textos latinoamericanos, europeos o estadounidenses. Múltiples factores inciden, sin duda, en esta reticencia para poner en escena situaciones de extrema violencia, como las que fueron generadas desde el propio Estado en los años 70 y 80, y parece necesaria cierta distancia con respecto a los hechos para que esa misma sociedad pueda tratar simbólicamente el exceso.

Por eso también fue muy diferente la respuesta del público en otros países frente a *Pedro y el Capitán*, donde el éxito de la obra se multiplicó, tanto en Europa –desde Finlandia y Noruega, hasta Francia y España– como en Canadá y Estados Unidos, además de toda Iberoamérica, como nos señaló Mario Benedetti en entrevista personal. Basta recordar que en México un elenco festejó sus cuatrocientas representaciones de *Pedro y el Capitán* en 1997¹⁷. En Montevideo, en cambio, la obra que se presentaba sólo los jueves o los viernes a partir del 22 de agosto de 1985, tuvo que ser levantada después de poco más de media docena de representaciones y no por la falta de público sino por la “extraña reacción de los espectadores” que a pesar de tratarse en la mayoría de los casos de habituales espectadores de teatro “quedaban como paralizados después de la representación y no aplaudían, como en un estupor, en un silencio de muerte. Y luego se iban lentamente –algunos antes del final– en medio de ese silencio”¹⁸.

Otro síntoma de esa perturbación en la recepción de la obra, puede observarse en la casi ausencia de críticas en las publicaciones diarias o semanales, contrariamente a lo que ocurría generalmente

¹⁷ Informaciones proporcionadas por el propio Mario Benedetti en comunicación personal del 20 de marzo de 1997.

¹⁸ Información proporcionada, también en forma personal por Rubén Yáñez, en marzo de 1997.

con los estrenos de las temporadas teatrales. Ni *El País*, ni *El Día* (salvo un suplemento), ni *El Diario*, ni *La Mañana*, entre los principales diarios incluyen críticas sobre el espectáculo. Tampoco *Brecha*, *Jaque* o *Aquí*, entre los semanarios. Sólo una entrevista a Rubén Yáñez, realizada por Stella Santos, que aparece en *Jaque* a las dos semanas del estreno y bajo el título “La recuperación de un ejército” (16), sin que la entrevistadora manifieste haber visto la obra; y una crítica de quien esto suscribe en el suplemento *La Semana* de *El Día*, titulada “Testimonio necesario” (14). Más aún, la obra casi no figura en las carteleras habituales de los diarios o aparece sólo un par de veces, y tampoco en las guías para el espectador, salvo una vez en *El País* en la sección “Lo que hay para ver” donde se dice:

“Pedro y el capitán” (El Galpón) enfrenta al militar con su prisionero y de ese trámite arranca un duro testimonio sobre intolerancia, crueldad y heroísmo. Dirige Atahualpa del Cioppo; actúan Rubén Yáñez y Juan Ribeiro (21 de setiembre de 1985, 15).

En *La Mañana* aparece anunciada la obra en la cartelera el día del estreno y sólo una vez más. Sin lugar a dudas que a pesar del cuidado del autor en elegir para la escenificación las sesiones de interrogatorio y enfrentamiento verbal, instancias en que “la tortura no estará presente como tal, aunque sí como la gran sombra que pesa sobre el diálogo”, momentos que son como “treguas entre tortura y tortura” (Benedetti, “Prólogo” 9-10) y a pesar, también, del cuidadoso montaje de Atahualpa del Cioppo, quien buscó evitar toda exacerbación de los factores emocionales (Del Cioppo 7) los espectadores montevideanos en el Uruguay de la postdictadura no tenían todavía suficiente distancia para elaborar los horrores que la obra denunciaba, un horror cuya magnitud aumentaba su pregnancia, con amenazas muy próximas todavía y sufrimientos operando, en un exceso de memoria.

Sin embargo, y como señalamos en ocasión del estreno montevideano, se trata de “una de las obras necesarias para una sociedad que busca fundar, después del terror y la parálisis, los nuevos modos de vida posible”. Y agregaba:

sólo la memoria y la reflexión sobre el pasado podrán evitar la circularidad y la repetición, que son otras formas de la muerte. Por eso es necesario que

nos enfrentemos a una historia que llevó la represión y la tortura a grados insospechados de destrucción calculada y sistemática del ser humano. Y la ficción en este caso es una pálida imagen de la historia. La realidad vivida sigue siendo irreductible e inadmisible exigiendo nuevos intentos de interpretación. El teatro se convierte, entonces, a través de la puesta en escena, en otro espacio de la conciencia comunitaria, en otro ámbito donde interrogarnos sobre nosotros mismos (Mirza, “Testimonio necesario” 14).

Hoy, más de veinticinco años después, el peligro es pasar del exceso de memoria a un exceso de olvido o de voluntad de olvido, porque como señalan Maren y Marcelo Viñar, “es en el exceso que el tema se dirime” en ese “largo trabajo de inscripción en la memoria para que el olvido indispensable y necesario sea normal y fecundo, y no caiga en complicidad perversa con la impunidad” (13-14). *Pedro y el Capitán* es un intento consciente de elaborar un discurso sobre la violencia, de nombrar lo innombrable, de proponer una reflexión sobre el origen, los efectos y el manejo de la violencia. Es también, por lo tanto, un alegato contra el olvido y la negación, un intento por incorporar esos hechos en la memoria colectiva, por comprender y denunciar “un fenómeno recurrente, que se sabe ya, no es privativo de la barbarie” (Morello-Frosch 79).

Porque si bien la violencia parecía “desde tiempos de la independencia de los países americanos uno de los caracteres definidores de la tierra y sus hombres [...] la literatura de la violencia ha asumido últimamente un cariz distinto” (Morello-Frosch 79). La violencia ya no proviene de una naturaleza exuberante e incontrolable como aparece en la literatura latinoamericana o de las desigualdades sociales, donde junto a la naturaleza devoradora se presenta a la masa explotada por el cacique, el dictador o el capataz, sino que hoy la violencia se convierte “en vehículo de ideologías de lucha de clases [...] en producto de la tecnología y el progreso del efecto opresivo de países centrales y hegemónicos. Violencia importada” (Morello-Frosch 79). La obra se concentra por lo tanto, no sólo en el esquema del amo y el servidor, el explotador y el explotado, el dominante y el dominado, sino también en un enfrentamiento ideológico, donde el capitán trata de afianzarse “no sólo por el uso de las armas y el aparato oficial sino también ejercitando su poder sobre el orden simbólico, representado por el lenguaje” (Morello-Frosch 80). Es el detentador de la palabra, pero al mismo tiempo tiene una necesidad

de justificación y de saber para consolidar ese poder. Necesita de la palabra del otro. Y es en esa necesidad que se apoya la posibilidad de invertir los papeles, cuando el preso no sólo no dará información, ni caerá en ninguna de las trampas del capitán, sino que incluso revelará conocer algunos secretos sobre él. Y la derrota surge cuando el afán totalitario de poder que intenta erigirse en la única razón, la única palabra y el único orden posible se rompe frente al sostenido “no” de la víctima y a su silencio.

A pesar de que el espectáculo se centra en ese duelo y en esa “batalla verbal” como dice Morello-Frosch (80), no se trata sólo de palabras y la presencia de los cuerpos en escena, el juego de contrastes y cambios a partir de la polaridad que se crea entre el cuerpo del capitán y el cuerpo destruido del prisionero, resultan decisivos en el impacto sobre el receptor y las múltiples sensaciones, efectos de sentido y reacciones emocionales (conscientes e inconscientes) que provocan. Por otra parte, ya desde el texto, las acotaciones subrayan intensamente la condición del cuerpo del torturado cuya destrucción se acentúa de acto en acto¹⁹. Al comienzo del acto 1, por ejemplo, se señala:

Entra Pedro, amarrado y con capucha, empujado por presuntos guardianes o soldados que no llegan a verse. Es evidente que lo han golpeado; que viene de esa primera sesión –leve– de apremios físicos. Pedro queda inmóvil, de pie, allí donde lo dejan, como esperando algo, quizá más castigos (Benedetti, *Pedro y el Capitán* 17).

En el segundo acto:

Pedro (siempre amarrado y con capucha) es nuevamente arrojado a escena, como en la escena anterior, pero con más violencia. Ahora está más deteriorado. Es evidente que el castigo sufrido ha sido severo. Pedro busca a tientas la silla. Por fin la encuentra y a duras penas se sienta [...] De vez en cuando sale de su boca un ronquido apenas audible (31).

¹⁹ El texto de *Pedro y el Capitán* en Alianza Editorial (1986) divide en cuatro “partes” la pieza, cada una introducida por nuevas indicaciones escénicas aunque en la carátula interior y debajo del título, aclara entre paréntesis: “Pieza en cuatro actos”. Nos referiremos por lo tanto a cada “parte” como “acto”.

A medida que avanza la acción Pedro es casi sólo un cuerpo deshecho aunque todavía resistiendo, aspecto también subrayado por las acotaciones. Al comienzo del acto tercero éstas se refieren varias veces a Pedro como un “cuerpo”:

Pedro es arrojado en la habitación. Tiene capucha. La ropa está desgarrada y con abundantes manchas de sangre. Queda tendido en el suelo, inmóvil. El capitán se le acerca. Sin quitarle la capucha, lo examina, ve sus múltiples heridas y contusiones. Cuando lo toma en brazo, se oye un ronco quejido. Entonces lo suelta. Parece desorientado y se aleja de aquel cuerpo (49-50).

Al llamar a Pedro, “el cuerpo no responde, pero trata de moverse” (50). También hay frecuentes alusiones al cuerpo del Capitán cuya pérdida de compostura y progresivo deterioro es también visible: El Capitán “ha perdido la compostura y el atildamiento de las escenas anteriores. Está despeinado, se ha desabrochado la camisa y tiene floja la corbata” (49). Pero ambos deterioros son muy diferentes, como lo subraya una acotación hacia el final del acto cuarto marcando la voluntad del autor y anulando toda fácil simetría: “El Capitán, por su parte, también está deshecho, pero su deterioro tiene, por supuesto, otro signo y eso debe notarse” (84).

No se trata, por lo tanto, sólo de lenguaje, sino de dos cuerpos físicamente enfrentados. Tampoco estamos ante un ritual de la muerte en que se convoca la violencia para exorcizarla. Y la muerte física, es el correlato del dominio, el poder y la violencia ejercidos sin límites, pero que se enfrentan a un último reducto de resistencia: el sostenido “no” de la víctima. Así, Pedro llega a asumir su propia muerte como forma de liberación, en un triunfo moral y simbólico que coincide con la destrucción de su cuerpo y con su silencio final. Al mismo tiempo la “humanización” del personaje del Capitán, que responde a los objetivos declarados por el propio Benedetti, en su concepción de la obra, y su afán de obtener alguna información del preso para autojustificarse, parecen debilitar la dimensión de la violencia y de la tortura, cuya finalidad no es siempre o sólo buscar información, como señala Barajas Garrido (20), sino aniquilar totalmente a la víctima, destruir y desconocer radicalmente su condición humana, extremo que no se da en la obra. El texto de Benedetti, apunta por el contrario a un fin ético, al reconocimiento en los extremos de la tortura, de la condición humana de los dos adversarios

e incluso apunta a su revelación, aún en medio de la aniquilación física y en la muerte: “La obra no es el enfrentamiento de un monstruo y un santo, sino de dos seres de carne y hueso, ambos con zonas de vulnerabilidad y de resistencia” (Benedetti, Prólogo 10). El capitán no es un fascista “no responde a un perfil patológico y se halla lejos de cualquier fanatismo” y tampoco responde a los patrones del torturador que “se adueña de la víctima” (Lucero Sánchez), ni al perverso que goza con la tortura, sino que es un militar con un adiestramiento específico para realizar con eficacia su función, un hombre medio que necesita justificar sus actos. Ésa es la elección del autor que busca preservar una finalidad ética. Por eso, la obra presenta los momentos intermedios de la tortura, los momentos en que cambia ésta de estilo, en que la violencia no se ejerce directamente sobre el cuerpo, aunque está siempre presente, porque se perciben sus efectos y se amenaza constantemente con ella.

A lo largo de la pieza se produce un tránsito de un enfrentamiento predominantemente verbal al comienzo, a los efectos visibles de la violencia física cuyas señales predominan al final. El Capitán es quien detenta la palabra, pero también el poder sobre ese cuerpo, en una transición que hará cada vez más visible el ejercicio de ese poder y la derrota de su palabra. En el primer acto el Capitán se dirige a un Pedro mudo y encapuchado, en un discurso que busca crear una familiaridad que debilite sus resistencias (le habla de su familia, de su mujer, del empleo), también para fabricar una diferencia entre los torturadores, los “muchachos eléctricos” y él, especializado en argumentar. Pedro, con la capucha puesta está en condiciones de sometido, pero sus silencios ante las palabras del otro se vuelven una resistencia activa. El capitán sugiere formas sutiles de delación: hacerlo con la capucha puesta, sería menos comprometedor. La escena concluye con una señal negativa de Pedro con la cabeza encapuchada, un gesto que introduce el mínimo de comunicación para posibilitar el rechazo.

En el segundo acto y ante el progresivo deterioro físico de Pedro, el Capitán le saca la capucha para facilitar una respuesta al interrogatorio. Sólo al serle quitada la capucha Pedro habla, como forma de exigir un mínimo de reconocimiento a su condición de sujeto. Esa condición se refuerza al acusar al Capitán de vivir como un muerto. El tema de la muerte, subyacente siempre, es introducido

aquí en forma explícita por la propia víctima. Nombrar a la muerte es un intento de conjurar su amenaza. Luego se invertirá la situación y Pedro se declarará muerto, técnicamente muerto a partir del acto tercero y, por lo tanto, inalcanzable ya para el otro y para su aparato de destrucción. Si la violencia ejercida sin límites implica la exclusión del otro, la asunción de la propia muerte es adoptar una forma de invulnerabilidad y también la demostración de la incompatibilidad entre ambos sujetos y ambas ideologías, la imposibilidad del diálogo. A partir de allí la inversión se vuelve más amplia y la resistencia de Pedro más visible.

El acto tercero y el cuarto se inician con la risa de Pedro encapuchado, y esa risa, ha sido interpretada, siguiendo a Bajtín, como signo de rebelión, de libertad, “de triunfo sobre la opresión y sobre cualquier clase de temor” lo que paraliza al Capitán quien intenta detener el avance de ese cuerpo muriéndose (Barajas Garrido 23). Sin embargo, más que una liberación el texto parece sugerir un desapego, un rasgo de humor negro y de sarcasmo, al borde del delirio, y el signo de libertad en Pedro es más su declaración de que ya está muerto y su rotundo no final:

Debajo de la capucha empiezan a oírse ciertos sonidos, pero al principio no se distingue si se trata de risa o de llanto. El cuerpo se sacude.

El Capitán suspende su balanceo y espera, tenso. Pero el ruido sigue, confuso, ambiguo. Entonces se pone de pie, va hacia Pedro y de un tirón le quita la capucha. Sólo entonces se hace evidente que Pedro ríe. Con un rostro totalmente deformado y tumefacto, pero ríe.

Capitán: ¿De qué te ríes, estúpido?

Pedro (como si el Capitán no le hubiera hablado): Y en plena sesión de picana, sobrevino el apagón, ese mismo apagón que previó su maldito coronel. Y pobres, los mastodontes no sabían qué hacer, porque sin corriente no son nada [...] hubo que suspender la sesión (*Pedro y el Capitán* 50-51).

En ese único espacio despojado que se repite en los cuatro actos, con radical reducción de los elementos escenográficos y la concentración en dos personajes, la obra al resaltar el enfrentamiento verbal entre ambos, favorece la identificación del espectador (Sánchez), pero también intensifica ese enfrentamiento y subraya la asimetría. Porque sólo el Capitán dispone, el otro es un cuerpo atado, inerme, anulado. Sin embargo sigue siendo una voluntad que resiste. Por momentos Pedro y el Capitán, en forma paralela, tienen monólogos

en que recuerdan imágenes del pasado, fragmentos de vida inocente en la adolescencia. El lenguaje pierde sus referentes actuales para volverse interior y las palabras apuntan a un mundo evocado, inalcanzable. Son momentos en que el interrogatorio es parcialmente interrumpido, así como el ejercicio de dominio del capitán.

La reversión parcial de los roles se manifiesta también en otro aspecto: de pronto el capitán necesita tratar de usted a Pedro y éste aprovecha para tutearlo. Ha asumido su muerte y ya no tiene miedo. La inversión de papeles como transgresión profunda de lo prohibido, pone en peligro la hegemonía del poder. A la introducción del tuteo se agregan las preguntas de Pedro al Capitán quien se convierte, por momentos, en el interrogado revelando, por ejemplo, cómo aprendió a torturar. Pero también el descubrimiento del saber de Pedro. El sometido resulta ser poseedor de un saber sobre la vida y la familia del supuesto capitán. Ese conocimiento contribuye a recuperar y consolidar su condición de sujeto, confiriéndole fugazmente un lugar de poder frente a su interlocutor y opresor. Condición de sujeto que existe siempre para el espectador, aún antes de que ingrese a la sala (o para el lector), a partir del título que nombra por su nombre al torturado mientras que se limita a dar sólo el grado militar del torturador (un grado que luego sabremos por Pedro es falso y encubre el verdadero de “coronel”).

En el acto cuarto culmina la presencia de la muerte. Pedro elige morir y esta aceptación consolida su triunfo. Se refiere a sí mismo como un cadáver, a su mujer como su viuda y poco a poco pierde voluntariamente contacto con la realidad circundante hasta anularla, para dirigirse a su mujer en un largo discurso, como forma de despedida que “irónicamente sólo tiene al capitán [...] por receptor” (Morello-Frosch 81). La inversión de papeles encuentra su remate en la imagen del Capitán suplicando “de rodillas” junto al cuerpo de Pedro, para que éste le dé un nombre siquiera, para dar sentido a todo el proceso. Pero la agonía y resistencia de Pedro que no claudica, culminan con el “¡No..., coronel!” (*Pedro y el Capitán* 87) del final, que resignifica y transforma en triunfo moral y simbólico la derrota de su cuerpo. La obra reivindica, así, la transgresión del orden impuesto por la fuerza y la posibilidad de la resistencia, “instaura una especie de lógica de lo prohibido que hace la victoria del débil pensable y la resistencia posible” (Morello-Frosch 81).

Como ritual de la violencia y de la muerte, *Pedro y el Capitán*, es también un intento de elaboración colectiva –a través de su recepción comunitaria y su incorporación al imaginario social– de la violencia contenida en la historia uruguaya y particularmente en la historia reciente; una forma de exorcisar, a través de su representación (concreta en la puesta en escena o virtual en la lectura), la amenaza de la tortura, amenaza que de algún modo el poder hace circular para amedrentar a los sometidos.

Por último, debemos señalar, hasta qué punto esta elaboración colectiva resulta penosa y difícil. La “parálisis” y “el silencio” de los espectadores ante la representación de la obra en Montevideo en 1985, a los que se refería Ruben Yáñez (que hacía de Capitán), revelaban cómo esos espectadores no podían ser aún destinatarios plenos de ese discurso tan cercano a la experiencia misma, y lo difícil de ese necesario “trabajo de inscripción en la memoria”, de esa recuperación por la palabra, después del profundo trauma individual y social provocado por el terror.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemany, Carmen, Remedios Mataix, y José Carlos Rovira, comps. *Mario Benedetti. Inventario cómplice*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- Barajas Garrido, Gerardo. “La lengua del cuerpo en *Pedro y el capitán* de Mario Benedetti”. *Tinta virtual. Revista de estudios hispanos* 1 (2005): 19-25.
- Benedetti, Mario. *Ustedes, por ejemplo*. Número 23-24 (1953): 190-212.
- . *El reportaje*. Montevideo: Marcha, 1958.
- . *El país de la cola de paja*. Montevideo: Ediciones Ciudad Vieja, 1960.
- . *Ida y vuelta*. (Incluye también *El reportaje*). Bs. Aires: Editorial Talía, 1963.
- . *Dos comedias* (“El reportaje” e “Ida y vuelta”). Montevideo: Alfa, 1968.
- . *Pedro y el Capitán*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- . “Prólogo” a *Pedro y el Capitán*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. 9-12.
- Del Cioppo, Atahualpa. “La puesta de Pedro y el Capitán”. *Cuadernos de difusión cultural de la I.T. El Galpón* 5 (1981): 7-9.
- González, Rafael. “El teatro de Mario Benedetti”. En Alemany *et al.*, comps. 573-581.
- Larre Borges, Ana Inés, “Lector y fábula: la opción ética-estética en la obra de Mario Benedetti”. En Alemany *et al.*, comps. 47-52.
- Lago, Sylvia. “Espacios reales y transfigurados en la obra de Mario Benedetti: los perseverantes 'andamios' de la memoria”. En Alemany *et al.* 85-95.
- Martínez Moreno, Carlos. “Ida y vuelta de Mario Benedetti” *Marcha*, 25 de julio de 1958, 17.

- Mirza, Roger. "Testimonio necesario". *La Semana de El Día*, 21 al 27 de setiembre de 1985, 14.
- . "Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro de la posdictadura en el Uruguay". Osvaldo Pellettieri, comp. *Reflexiones sobre el teatro*: Buenos Aires: Galerna, 2004. 97-105.
- . "Escenificaciones de la memoria en el teatro de la posdictadura". Roger Mirza y Gustavo Remedi, comps. *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009. 37-85.
- . *Cronología de estrenos teatrales en Montevideo: 1945-1990*. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República (en vías de publicación).
- Morello-Froxch, Marta. "El diálogo de la violencia en 'Pedro y el Capitán' de Mario Benedetti". *Anthropos* 132 (1992): 79-82.
- Pellettieri, Osvaldo, 1992. "La puesta en escena argentina de los '80. Realismo, estilización y parodia". *Teatro argentino de los '90*. Osvaldo Pellettieri, comp. Buenos Aires: Editorial Galerna/Revista Espacio. 13-28.
- . "Estudio preliminar". *La malasangre*. Buenos Aires: Huemul, 1993. 5-45.
- Pignataro, Jorge y María Rosa Carbajal. *Diccionario del teatro uruguayo. I. Autores y directores*. Montevideo: Cal y Canto, 2000.
- Rama, Ángel. "Ida y vuelta". *Acción*, 19 de julio de 1958, 5.
- Real de Azúa, Carlos. "La generación del 45" en Alberto Oreggioni dir. *Diccionario de literatura uruguaya. Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, periodos culturales*. Tomo III. A. Oreggioni, comp. Montevideo: Arca, 1991. 195-198.
- Rocca, Pablo. "35 años en *Marcha*, Escritura y ambiente literario en *Marcha* y en el Uruguay, 1939-1974". Separata de *Nuevo Texto Crítico* 11 (1993): 3-151.
- . "Apuntes sobre el escritor popular". *Casa de las Américas* 256 (2009): 42-56.
- Ruegger, Gustavo Adolfo. "Damocles va al teatro", *El País*, 19 de jul. 1958, 11.
- Ruffinelli, Jorge. "Benedetti y mi generación". En Alemany *et al.*, comps. 25-35.
- Sánchez, Ernesto Lucero. "Las estrategias de un preso: *Pedro y el Capitán*, de Mario Benedetti". *Espéculo, Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense, 2008. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/espreso.html>.
- Santos, Stella. "La recuperación de un ejército: *Pedro y el Capitán* de Mario Benedetti", *Semanario Jaque*, 6 al 13 de setiembre de 1985, 16.
- Viñar, Maren y Marcelo. *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce, 1993.
- Yañez, Rubén. "La tortura y el fascismo". *Cuadernos de difusión cultural de la Institución teatral El Galpón* 5 (1981)
- . *Hoy es siempre todavía*. Montevideo: Cal y Canto, 1996.