

# Cruzando las fronteras del género: Mario Benedetti y Ariel Dorfman

Por Sonia MERELES OLIVERA\*

LA FRONTERA DE LOS GÉNEROS ha sido debatida desde la clasificación griega de la *Poética* de Aristóteles —lírica, épica, drama— recogida por el romano Horacio en su pragmática *Arte Poética*, pasando por la etapa medieval, renacentista y de iluminación, hasta los clásicos románticos, los modernos objetivistas y los teóricos contemporáneos.<sup>1</sup> Reformas y modificaciones a lo largo del tiempo incluyen y excluyen alternativamente a la oratoria, al ensayo, al testimonio (biografía, crónica), y a criterios como la semántica, los caracteres discursivos, fonéticos, de contexto y de situación, además del estilo ligado a la forma estética. El análisis en el debate histórico de las escuelas de teoría literaria ha propuesto diferencias esenciales argumentando tradiciones formalistas (René Wellek y Austin Warren), pragmatistas (Harold Bloom), estructuralistas (Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Mijail Bajtín), postestructuralistas (Julia Kristeva, Michel Foucault), desconstruccionistas (Jaques Derrida), marxistas (Georg Lukács) e incluso psicoanalíticas (Sigmund Freud, Norman Holland) para delimitar el *corpus* literario circunscrito a valores de significación dependiente de la teoría y de la época o contexto en el que se presenta.<sup>2</sup>

---

\* Profesora de literatura hispanoamericana en Sweet Briar College, Virginia, Estados Unidos; e-mail: <solivera@sbc.edu>.

<sup>1</sup> Es *vox populi* que la discusión sobre el género “is an idle if not obviously anachronistic pastime. Everyone knows that they existed in the good old days of the classics —ballads, odes, sonnets, tragedies, and comedies— but today? Even the genres of the nineteenth century (though not altogether genres to our way of thinking) —poetry, the novel— seem to be disintegrating in our era, at least in the literature ‘that counts’. As Maurice Blanchot wrote of one modern writer, Hermann Broch: ‘Like many other authors of our era, he experienced that impetuous impulse of literature that no longer tolerates the distinction of genres and wants to shatter the limits’”, Tzvetan Todorov y Richard M. Berrong, “The origin of genres”, *New Literary History*, 8:1 (otoño de 1976), p. 159. Se observa cómo el fenómeno de romper las fronteras de los géneros literarios es un acontecimiento en la literatura universal; empero, este estudio se centra en la literatura latinoamericana contemporánea y en dos autores específicos.

<sup>2</sup> Textos esenciales sobre estas teorías y su discusión literaria son los citados en la bibliografía, con especial énfasis en Harold Bloom, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, Nueva York, Oxford University, 1973; y del mismo autor, *Poetry and repression: revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, Yale University, 1980; Umberto Eco, *Opera aperta*, Cambridge, Harvard University, 1989; y del mismo autor, *The limits of interpretation*, Bloomington, Indiana University, 1990; Norman Holland, *The critical 1*,

En este estudio es natural la convergencia en la base de varias de estas teorías como se señalará individualmente en cada caso.

El concepto de *escritor multigénero* se traza en aquel que con características de un género se expresa en otro. La comunicación se plantea en el texto metafísico como el *eco* pulsado en un *receptor testigo* por un *emisor testimonial*; es decir: un autor evocador de una esencia que en el lector produce conexiones extratextuales independientemente del género en el que el escritor se exprese. En la teoría de la emisión/recepción del texto se reconoce —tanto al lector como al autor— como agentes que imparten interpretación al mismo.<sup>3</sup> De esta forma, se concibe que son tres los elementos en el proceso de recepción: el texto, el autor y el lector, conectados en su condición tripartita para lograr la comunicación. Asimismo, se procura rescatar *ciertas características* de estos tres elementos que en los diferentes géneros permanecen inmutables para un mismo autor.

Particularmente en el siglo xx los escritores latinoamericanos se han sentido inclinados a explorar diferentes géneros literarios en su intento de adquirir identidad y retratar su realidad. La evidencia de la manifestación multigenérica se aprecia en el chileno Ariel Dorfman, quien además de laureado dramaturgo, es novelista, poeta, guionista de cine y televisión, ensayista y crítico. Se valora en el uruguayo Mario Benedetti, notable cuentista y poeta que triunfa en categorías que abarcan la novela, el ensayo, el género periodístico e incluso —cruzando las fronteras literarias— el cine y la música.

### I. Mario Benedetti

¿SERÍA apropiado pensar en Mario Benedetti como en un poeta multigénero? Son varios los estudios que descubren predominantes

---

Nueva York, Oxford University, 1968; y del mismo autor, *The dynamics of literary response*, Nueva York, Oxford University, 1968; Julia Kristeva, "Psychoanalysis and the imaginary", en George Levine, ed., *Constructions of the self*, New Brunswick, Rutgers University, 1992, pp. 299-305, entre otros.

<sup>3</sup>La idea de la identidad en *El Yo*, de Holland, se presenta conectada a definiciones como las del escritor promisorio y la simbología metapsicológica de un modelo de la mente regido por la retroalimentación de una unión de circuitos. En ello, la influencia de la naturaleza y la crianza como partes de lo inherente y lo adquirido en la cultura son la base del diálogo con el arte percibido en sus diferentes formas. A tal efecto, es interesante el concepto de comunidades interpretativas de Holland que plantea la importancia de la percepción ligada a la identidad. En ello, es preciso hacer hincapié en el ingrediente cultural y dejar atrás la teoría uniformista del lector catártico (Aristóteles) o alienado (Bertolt Brecht) donde el objetivismo o subjetivismo es extremo. Cf. Norman Holland, *The I*, New Haven, Yale University, 1985.

características poéticas en sus ensayos, cuentos, novelas y por supuesto en las letras musicales que ha escrito.<sup>4</sup> Asimismo, la oralidad y el estilo conversacional podrían ser afines, tanto a lo periodístico, como a la antipoesía (anticanónica) de la época. Independientemente, el término se circunscribe al lenguaje poético como *lapis philosophorum*, tal como lo fue para Aristóteles u Horacio en la búsqueda del conocimiento,<sup>5</sup> y como lo es actualmente para Harold Bloom o Julia Kristeva. Especialmente para Kristeva, el lenguaje poético presenta un movimiento entre lo real y lo irreal, las contradicciones entre vida-muerte, bondad-maldad existentes simultáneamente en un lenguaje inusual, extraordinario cuyo *otro* es la matriz espacial en la que se realiza la comunicación última. Ese *jouissance* o éxtasis total de Kristeva es aquí modificado ya que no son los símbolos semióticos los que se analizan sino el contenido cultural y las pertinentes técnicas de permanencia y transmutación. El cambio de género es la transmutación y lo que mantiene la característica correspondencia del escritor para cada género que explora, es la permanencia. Al demarcarla se aísla la particularidad distintiva en sus partes significativas para observar una categoría de autores que no se limitan a la exploración de un género *per se* sino que presentan con éxito las realidades de la escritura —historia, didáctica, testimonio y ficción— sumergidas en lírica, narrativa (novela, biografía, cuento, ensayo) o drama, como ejes testamentarios. En ellos, el carácter puede ser descriptivo con narración; reflexivo con estructura poética; de ideas estudiadas en ensayos; o de escenificación teatral en un drama.

En Mario Benedetti, el texto artístico, como tejido de significado del objeto y de su cultura, se conecta al léxico popular y a los vocablos cotidianos del Cono Sur; especialmente de Uruguay, Argentina y Para-

<sup>4</sup> Es el caso señalado por Hugo Alfaro en su libro *Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro)*, Montevideo, Trilce, 1986, y por José Miguel Oviedo, “Un dominio colonizado por la poesía”, en Jorge Ruffinelli, ed., *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973.

<sup>5</sup> Numerosos son los teóricos que han planteado el discurso poético como piedra filosófica básica, baste aquí citar dos contemporáneos. Bajtín exhorta “to radically reconsider that conception of poetic discourse in which traditional stylistics is grounded and which determines all its categories”, Mikhail M. Bakhtin, *The dialogic imagination*, Michael Holquist, ed., Austin, University of Texas, 1981, p. 259. Kristeva explica que es en este lenguaje donde se puede apreciar con intensidad el “sense of psychosymbolic structure” que defiende como su “semanalysis” (unión de semiótica y psicoanálisis) para presentar la matriz del sistema cultural embebido en el texto: “Semanalysis focuses on ‘signifying practices’ particularly in poetry and art, that reflect the intertwined problems of meaning, the subject, and the idea of structure”, Julia Kristeva, *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*, Nueva York, Columbia University, 1990, p. 469.

guay, países del Río de la Plata que conllevan elementos culturales y lingüísticos afines como, por ejemplo, el uso del *vos* característico a estos tres países, además de la particular conjugación verbal que le acompaña (*vos jugás* en vez de *tú juegas*). Asimismo, se cuentan entre estos factores, la analogía de vocablos que tienden a ser giros comunes de la región, empero locuciones desconocidas en el norte de Sudamérica, México, el Caribe y España. Puede verse esto en el poema titulado “Morondanga”<sup>6</sup> donde la palabra es una jerga popular que en sociedades rioplatenses comunica el significado de *tontería*. Este tipo de terminología comprende además un elemento cultural inherente que se pierde para el extranjero desconocedor del vocablo. Nótese cómo el español Jaime Ibáñez Quintana emplea en su artículo nada menos que cincuenta y tres notas a pie de página entre las cuales intenta traducir vocablos rioplatenses como la palabra *pucha* en los versos de “Lunes”.

Volvió el noble trabajo  
pucha qué triste  
que nos brinda el pan nuestro  
pucha qué triste  
me meto en el atraso  
hastacuandodiosmío  
como un viejo tornillo  
como cualquier gusano  
[...]  
alguien llama alguien manda  
pucha qué triste.<sup>7</sup>

Para cualquier rioplatense, la palabra *pucha* es simplemente una modificación de la palabra *puta*, que queda de esta manera enmascarada para lograr su uso indiscriminado. Este tipo de neologismos abundan en los textos multigenéricos de Mario Benedetti. Véase, por ejemplo, cómo el mismo autor explica el título de su ensayo *El país de la cola de paja* (1960) de la siguiente manera: “el especial estado de ánimo que la jerga popular ha dado en llamar *cola de paja*, es precisamente una antesala a la cobardía”.<sup>8</sup> Esta explicación del autor tiene mucha

<sup>6</sup> Mario Benedetti, “Morondanga”, en *Inventario dos: poesía completa 1986-1991*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p. 77.

<sup>7</sup> Mario Benedetti, “Lunes”, en *Poemas de la oficina, Inventario uno: poesía completa 1950-1985*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p. 566.

<sup>8</sup> Mario Benedetti, “Del miedo a la cobardía”, en *El país de la cola de paja*, Montevideo, Ciudad Vieja, 1961, p. 15.

más información folklórica que una léxica definición foránea, implicando además la parodia y el sarcasmo en la situación política que describe. *La cola de paja*, según Benedetti,

No es la cobardía en sí, pero es la disposición de ánimo que va a caracterizar el decisivo minuto que la precede. Si tener cola de paja es sentirse culpable, esa culpabilidad tiene una determinada dirección: la de una actitud que es urgente asumir, y no se asume. No se precisa ahondar mucho en el actual estilo de vida del Uruguay para reconocer que la cola de paja es algo así como un símbolo de ese estilo.<sup>9</sup>

En definitiva, el repertorio —como el usado en su novela *La tregua*— de vocablos cotidianos como la *farra* (fiesta), las *pitucas* (señoras de sociedad vestidas de alta costura, peinadas y maquilladas de peluquería), el *ómnibus* (autobús), los *pelmas* (personas insoportables, también llamados “pesados”), o la *coima* (forma de corrupción burocrática) son léxicos de idiosincrasia popular cuya semántica es fundamental como “desahogo cultural”: una práctica frecuente en Latinoamérica, donde la imposibilidad de quejarse abiertamente de la situación opresiva que se vive en la época, es patente. Es así que en el habla cotidiana que rescata Benedetti se recurre al “encubrimiento” de la queja a través del humor entre líneas como “travesura lúdica” o como “optimismo histórico”.<sup>10</sup> Con estas técnicas, Benedetti acompaña la agobiante situación sociopolítica que vive su país y logra, no sólo la conexión novedosa con el lector de clase media, sino también con el no lector; es decir, con aquél no aficionado a la lectura, la persona común, a veces hasta iletrada o analfabeta. La fórmula de esta lexicología logra con *Poemas de la oficina* una poesía accesible, conversacional, no rigurosa y con la cual es fácil identificarse con naturalidad y confianza como lo revela Benedetti en diálogo con Hugo Alfaro.

Años después, me conmovió mucho una anécdota que me contaron. Un dactilógrafo del Banco Comercial, en un momento de poco trabajo, se puso a leer disimuladamente mis *Poemas de la oficina*, y llegó a “Dactilógrafo”. De pronto empezó a llorar desconsoladamente y no tuvo escrúpulos (delante de compañeros o clientes) en cruzar los brazos sobre la *Underwood* y esconder allí su afligida cabeza.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Antonio José López Cruces, “El humor en los cuentos de Mario Benedetti”, en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, eds., *Mario Benedetti: inventario cómplice*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, p. 441.

<sup>11</sup> Alfaro, *Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro)* [n. 4], pp. 28-29.

La intertextualidad del mensaje, la psicología cultural asociada y la habilidad emotiva se transmiten también recurriendo a elementos orales. Por ejemplo, el título del poema “La vuelta de Mambrú” se refiere a la canción infantil “Mambrú se fue a la guerra”, con la que se lo asocia.<sup>12</sup> De tal modo, se puede contar con el efecto del sonido en la lectura del poema que expresa a su vez otros múltiples elementos culturales como el de la imagen del “veranillo de san Juan” el cual hace referencia a la fiesta que se realiza en el invierno rioplatense cuando, según creencia popular, se suceden misteriosos días de temperatura veraniega.

No es de extrañar entonces que Mario Benedetti haya sido también ampliamente difundido por la capacidad sonora y audiovisual de sus textos que han cruzado fronteras geográficas inspirando películas en Uruguay, Argentina, México, Canadá y España. Han sido llevadas al cine obras suyas como *La tregua*, su primera novela. A esta película de producción argentina dirigida por Sergio Renán en 1974, le siguieron otras producciones argentinas como *Despabilate amor* del director Eliseo Subiela en 1996 y *El lado oscuro del corazón* una producción argentino-canadiense también realizada por Subiela en 1992 que contó con Benedetti como actor. Existen a su vez varias producciones mexicanas como *Acaso irreparable* (1976) dirigida por Dorotea Guerra, *Día incompleto* (1980) dirigida por Manuel López Monroy, *Pedro y el capitán* (1984) del director Juan García Gutiérrez y *Capitán-Capitán*, dirigida por Javier Rivera en 1992; además de producciones españolas como *Cinco años de mi vida* del director Antonio Pinar en 1988 y *Los pocillos* realizada en 1999. Es vital señalar que Benedetti se consagra en tantos géneros que es uno de los contados escritores hispanoamericanos que logra llegar al público no literario a través de música basada en los versos de su poesía o en poemas completos de su autoría los cuales se han hecho muy populares.<sup>13</sup> Estas canciones

<sup>12</sup> Mario Benedetti, “La vuelta de Mambrú”, *Inventario dos: poesía completa 1986-1991*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p. 228.

<sup>13</sup> Benedetti recopila “60 textos, poemas, letras de canciones y asimismo poemas que adapté a los menesteres de la canción que figuran en la programación de 40 intérpretes individuales, dúos, coros, conjuntos vocales”, Mario Benedetti, *Canciones del más acá*, Madrid, Visor, 1989, p. 7. Numerosos artistas extranjeros han cantado poemas de Benedetti, algunos son: Nacha Guevara cantaba temas como “Yo soy secretaria”, “Aquí no hay cielo”, “Vidalita por las dudas”, “Vamos juntos” y “Te quiero”, este último tema popularizado en Paraguay por el grupo Ñamandú. El grupo Los Olimareños interpretaba el tema “Cielo del 69”. Héctor Numa Moraes vocalizó “Orientalito”, “Cielito del 26”, “Pobre señor”, “Milonga oriental”. Gianfranco Pagliaro y Soledad Bravo popularizaron por separado “Seré curioso” y “De qué se ríe”. Carlos Fasano cantó “Balada de los helicópteros” y “Chau”. Tania Libertad popularizó “La vida, ese paréntesis” y Washington Carrasco, “No me pongas la capucha”. Daniel Viglietti tuvo éxito con *A dos voces* que

son coreadas a viva voz en todos los estratos sociales e incluidas en la discografía de célebres cantantes como el español Joan Manuel Serrat y el cubano Pablo Milanés, lo que implica que Mario Benedetti sea conocido por analfabetas y también por quienes no sientan inclinación alguna por ningún género literario. Es decir, cruza ya la frontera de la lectura para proyectarse en el medio sensorial, musical, cinematográfico; en fin, la lista es interminable.

Definitivamente, la fenomenología<sup>14</sup> de sus textos, definida como todo lo que puede ser percibido por los sentidos o por la conciencia cultural, se atribuye a la estructura que imita la semiesfera semiótica del autor y que atrae indistintamente tanto a lectores conocedores (copartícipes), como a observadores.<sup>15</sup> El microcosmos presentado (en la ficción, el ensayo, la poesía) contiene por fuerza un macrocosmos, o macro-entorno, que se refiere a los datos naturales y adquiridos del emisor y del receptor. En su momento sociohistórico importan factores como, por ejemplo, los niveles de educación, los componentes demográficos (edades, etnias, religión), la economía (desempleo, inflación, migración), el clima político etc. Para examinar estos agentes del entorno se requiere que cada enunciado se califique según su repercusión potencial en el lector y según la posibilidad de que dicha repercusión ocurra. Ambos son una buena indicación de la importancia del texto. El

---

incluye “Por qué cantamos”, “Canción nueva”, “Bienvenida”, “De árbol a árbol”, “Estados de ánimo” y también con su disco *Canciones chuecas*. Joan Manuel Serrat logró un gran auge con su disco *El sur también existe* (1985) que entre otras canciones contiene “Currículum”, “Hagamos un trato”, “Testamento de miércoles”, “Una mujer desnuda y en lo oscuro”, “Los formales y el frío”, “Habanera”, “Vas a parir felicidad”, “Defensa de la alegría”. Algunas de estas interpretaciones están disponibles en DE: <[http://entrale\\_autor/discografia/discobene.htm](http://entrale_autor/discografia/discobene.htm)>. Para una lista completa consúltese, *Canciones del más acá*, antes citado, pp. 143-148.

<sup>14</sup> La fenomenología es un método filosófico popular utilizado, por ejemplo, por Kant en cuanto a lo idealista (fenoménico/nouménico) y lo trascendental de la experiencia en *Crítica de la razón pura*; por Hegel en cuanto a la *Fenomenología del espíritu* para hablar del espíritu absoluto y de la dialéctica; por Edmund Husserl quien describe la conciencia en cuanto a la existencia de un objeto; o por Heidegger quien presenta el método analítico de acuerdo con los principios del existencialismo y la ontología (el ser humano abstracto). Lo interesante del concepto en su acepción moderna es la idea de esencia, de la intencionalidad y del conocimiento como característica de la conciencia.

<sup>15</sup> El concepto planteado por Umberto Eco en su *Opera aperta* define a la semiótica como el estudio de los signos y símbolos; a la semiesfera como el entorno que afecta los signos; y a la semiosis como la actividad, conducta o proceso de los signos que incluye el significado. En esta consideración es importante la dialéctica de Hegel donde se resalta la importancia del Otro para lograr el descubrimiento del propio ser, unido a los conceptos tratados por Bajtín y Kristeva de la entonación del lenguaje como una dimensión de ese conocimiento; y también a la idea de Eco de los campos de conocimiento en su “relación triádica”, que Holland llama “comunidades interpretativas”.

proceso de la lectura puede manifestarse según tácticas de oposición (cuando el lector intenta contrarrestar la repercusión) o de filiación (cuando intenta asimilar la situación presentada). Hay variantes como la táctica de reordenación (donde se mezclan las dos anteriores), de identificación (subjetivista, ligada a catarsis); o la estrategia pasiva donde el lector intenta actuar como mero espectador de la obra, en una deliberada postura objetivista.

Basado en estas tácticas de recepción, un factor característico de su estilo, es el hacer que el lector se convierta en su aliado: su “cómplice”.<sup>16</sup> Aquí utilizamos el término que Benedetti toma prestado de Julio Cortázar en su introducción a *Crítica cómplice* (1989) ofrecido como acepción de “crítico cómplice”;<sup>17</sup> empero, se incluye en este estudio en el sentido de “lector cómplice”, originalmente empleado por Cortázar que intenta “hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista”.<sup>18</sup> Es trascendental cómo Mario Benedetti hace del receptor de sus obras un “compinche”, es decir, un compadre, un compañero, y al mismo tiempo, un secuaz. En ello es útil la “entonación” popular del texto como lo explica Kristeva en la variación del tono del habla reflejada en Benedetti. La dimensión sociolingüística de esa entonación del lenguaje, ya vista en su poesía, la expone Benedetti en los ensayos de una *Crítica cómplice* de la realidad latinoamericana que lo hermana al autor al que analiza; como, por ejemplo, en la crítica que incluye de Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez. Esta misma consideración del momento histórico que da significado al contenido cultural aparece también cuando comparte la crisis latinoamericana en sus artículos periodísticos recopilados en *El desexilio y otras conjeturas* (1984); o finalmente en sus análisis literarios de *Letras del continente mestizo* (1967). Asimismo, al ser incluido en películas y producciones musicales, se hace partícipe de la realidad ontológica del individuo. En ello, sus cuentos son abiertamen-

<sup>16</sup> La teoría de la recepción (*reader's response*) es base de distintiva y heterogénea recepción crítica a lo largo de la historia. Por ejemplo, Edward Said habla de que el crítico tiene dos opciones. La primera es *instinctual filiation* o complicidad natural con la cultura dominante excluyendo conscientemente todo lo que sea foráneo a ella e incluyendo las dominantes prácticas políticas. La segunda opción es *social affiliation* ligada al interés por la cultura y el intento de estudiar su diversidad. Al avanzar un escalón más, este estudio plantea el *communibus locis* como lugar común de esta afiliación natural de quienes se identifican con los elementos culturales, léxicos y contextuales del texto, Edward W. Said, “Secular criticism”, en *The world, the text, and the critic*, Cambridge, Harvard University, 1983.

<sup>17</sup> Mario Benedetti, *Crítica cómplice*, Madrid, Alianza, 1988, p. 11.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 9.

te expresiones del ser mediano, no mediocre<sup>19</sup> como lo especifica claramente Benedetti en el relato “Más o menos hipócritas”,<sup>20</sup> lo que implica que exista una fe en ese camarada, ese *homo burocraticus*<sup>21</sup> con el cual se solidariza el receptor. El término se introduce aquí en el sentido opuesto al que expresan tanto Oviedo como Mathieu ya que ahora se lo señala como el mecanismo de defensa del protagonista contra el tedio, contra la frustración. Ese convertirse en un *homo burocraticus* es el artilugio que le permite al ser justificarse, sobrevivir como hombre ordinario que se drena en una oficina convertida en el símbolo del estancamiento del personaje. En cada cuento los protagonistas comparten el desasosiego psicológico que experimentan quedando al descubierto, la alarma de sentirse cautivo de las circunstancias. En la narración, el pensamiento de los personajes muestra en sí una rebelión, cada meditación inserta la esperanza de vencer el desengaño, y aunque así no suceda al final de la obra, el lector responde por oposición o filiación. Si la táctica es pasiva el lector acompaña al texto, queda prendido de la lectura, se cuestiona pero no se reconoce ni en personajes, ni en lugares, ni en situaciones; si la táctica es de solidaridad, entonces el lector se convierte en “cómplice” desde el inicio de las confidencias; empuja, impulsa, exhorta alentado secretamente la esperanza de que el

---

<sup>19</sup> Benedetti aclara que no es un hombre degradado lo que retrata en sus obras: “Aún en los libros posteriores sigue apareciendo un personaje que me atrae mucho como tema literario, es el hombre no mediocre sino mediano, ese hombre que lleva una vida un poco oscura, un poco gris, pero que lleva dentro un mundo que es muy rico y muy enriquecedor. Un hombre con ciertas timideces, con ciertas limitaciones pero también con un fondo de inteligencia, también un poco ético”, Margarita Fiol y Antonio Puertas, “Entrevista a Mario Benedetti”, *Caligrama 1* (1984), p. 73. Un hombre bueno, apocado, que sólo necesita una oportunidad.

<sup>20</sup> Mario Benedetti, “Más o menos hipócritas”, *Buzón de tiempo*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, p. 91.

<sup>21</sup> Oviedo utiliza el término con respecto al fracaso del hombre urbano y explica: “Hay un *homo burocraticus* [...] que ha sido amansado y domesticado para volverse puramente útil [...] Aunque alienado, el hombre de la oficina tiene relámpagos de lucidez, asomos de santa cólera; de poco le sirven porque se agotan en la protesta verbal, que no es otra cosa que una nueva coartada para justificarse”, Oviedo, “Un dominio colonizado por la poesía”, en Rufinelli, ed., *Mario Benedetti: variaciones críticas* [n. 4], p. 149. Corina S. Mathieu coincide en esta imagen de perdedor que no intenta liberarse de su desgracia: “Los personajes demuestran una y otra vez la incapacidad de sobreponerse a las circunstancias [...] Existe una apatía, una cobardía individual que les impide tomar decisiones drásticas y romper los lazos con lo preestablecido. La rutina de la oficina los ahoga, pero no existen intentos de liberación. Las proclamas de independencia no pasan de amagos o intentos frustrados”, Corina S. Mathieu, *Los cuentos de Mario Benedetti*, Nueva York, Lang, 1983, p. 27. Tal afirmación es una clara contradicción ya que un “intento” de liberación es precisamente eso, un “intento” totalmente independiente de su éxito y el hecho de que se realice de alguna mínima manera, ya lo valida.

protagonista pueda vencer la rutina que le atrapa para alcanzar su sueño. En esto consiste la identificación del lector cómplice con cada obra de Benedetti sin importar su género. Desde el momento en que el receptor de la obra es partidario leal y sigue sin reservas esos tropiezos que a lo largo del texto se sienten ya como causa común, la empatía del lector se vuelve identificación con una realidad que hace suya, una realidad de la que es “cómplice”.

Esta unificación se fortifica con la denuncia social que realiza cada texto de Benedetti. Al principio de su trayectoria, el autor la llama “preocupación humana”<sup>22</sup> que se transmite en su poesía, narrativa, música o ensayo al retratar al oficinista, al suicida, al padre, al jefe, a uno y a todos. Su necesidad de presentar un análisis psicológico de sus “criaturas” lo hacen recorrer lo moral, no tanto como ética existencial, sino como conducta social hasta alcanzar la crítica política por la cual debe exiliarse del Uruguay. La concientización es paulatina y natural, recuérdese que al comienzo la denuncia social se realiza a través de factores cotidianos enervantes como “la pasividad, la mansedumbre con la cual los personajes aceptan los condicionamientos sociales como si fueran un destino riguroso”.<sup>23</sup>

Conjuntamente, el estilo dialogal se extiende hacia el lector cómplice. Su poesía más que confesión es una conversación que se convierte así en sentimiento compartido. Es frecuente que la conversación entre dos personajes sea intercalada con pensamientos que presentan una interiorización que sólo se comparte con el receptor; o como sucede en el cuento “Como Greenwich” donde se va tejiendo dentro de la conversación misma el perfil intenso de dos desconocidos: una adolescente y un señor de mediana edad.<sup>24</sup> La chiquilla le cuenta que va a suicidarse, por lo que el lector solidario intensifica la lectura quizá esperanzado por ver si alguien la detiene. Esta estrategia mantiene el suspenso en una complicidad que engancha al receptor a continuar una lectura a veces detectivesca, en la que el final del relato nunca defrauda pues es siempre sorprendente. En “Como Greenwich”, el lector descubre que el meollo del asunto era contrario al que guiaba su esfuerzo cómplice. La preocupación descifradora debería haberse centrado en descubrir la veracidad de los caracteres.

En suma, en todos los géneros, Mario Benedetti observa un lirismo que se apoya fuertemente en la comunicación del receptor con el men-

<sup>22</sup> Benedetti, “La trinchera permanente”, en *ibid.*, p. 152.

<sup>23</sup> Benedetti, “Álbum de familia”, en *ibid.*, p. 210.

<sup>24</sup> Mario Benedetti, “Como Greenwich”, en *Geografías*, México, Alfaguara, 2002, pp. 43-59.

saje y con la forma en que se presenta —sea ésta audiovisual para alcanzar a todas las audiencias, sea en la jerga que le unifica al hombre común, sea en el sistema dialógico que le hace accesible, sea en la psicología del personaje que acompaña al lector como cómplice. Al involucrarlo provee un desahogo para la frustración que aflige al ser urbano, un puente al agobio que coincide con la esperanza. Es la esperanza de que ese *homo burocraticus* —que se hace común en su denuncia social— logre reaccionar, si no en el texto, en la vida misma.

## II. Ariel Dorfman

PARA proponer un *communibus locis* —ese lugar común mezcla del *jouissance* en la matriz ideal de Kristeva y del sistema dialógico, que según Bajtín, debe existir para que se lleve a cabo el objetivo del texto— se intersecta un ángulo de la idea de la *Opera aperta* de Umberto Eco en el que todo texto, como campo de significado, se brinda a la interpretación dinámica del receptor. A ello se agrega el efecto cultural de Edward Said del reconocimiento del uno en el otro (autor/lector) para lograr el metaespacio común donde se consagra la comunicación colectiva. En Ariel Dorfman, este lugar común retorna parcialmente a la idea de Emmanuel Kant de una crítica donde el texto es esencialmente sociológico y político; por ende, cultural —una noción imprescindible en la generación latinoamericana donde, con frecuencia, lo turbulento constituye lo cotidiano. Tanto Mario Benedetti como Ariel Dorfman se establecen multigenéricamente como espectadores de su realidad y como transmisores de lo histórico ordinario cumpliendo por lo tanto su función didáctica en cada texto.

Ariel Dorfman escribe ensayos de crítica cultural y literaria,<sup>25</sup> artículos periodísticos, novelas, cuentos, obras de teatro, cine y televi-

---

<sup>25</sup> En su crítica cultural Ariel Dorfman reconstruye lo que denomina la *subliteratura* en la que analiza la amenaza de la globalización, el subdesarrollo, la idea anticolonialista, la supremacía ideológica. En *Para leer al Pato Donald, La última aventura del llanero solitario, Supermán y sus amigos del alma, Reader's nuestro que estás en la tierra, Patos, elefantes y héroes* o *Los sueños nucleares de Reagan* desconstruye los niveles de una supremacía popular que considera peligrosa; y en *Ensayos quemados de Chile* expone la crisis que asola al país. En su crítica literaria estudia textos de Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias y Mario Vargas Llosa con el trasfondo de “violencia endémica”. Afirma, “la visión general que se tiene, a partir de un centenar de novelas de los últimos 25 años, es que el hombre está inmerso en una situación que él no controla, pero que su violencia al encarcelarlo también apunta hacia la forma de solucionar los problemas”, Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 37.

sión, además de poesía.<sup>26</sup> Es comentarista, guionista, autobiógrafo y maestro literario, traducido a más de cuarenta lenguas. Escribe artículos para periódicos internacionales y sus obras han sido puestas en escena en más de cien países. Su reconocimiento ha cruzado la barrera del idioma, conquistado las trincheras geográficas y traspasado los géneros. Cuando Andrés Hax le pregunta en entrevista, ¿cómo decide en qué género escribir?, Dorfman responde:

Primero, yo soy un camaleón. Y como camaleón cambio de género según la ocasión, según como me llegue la voz [...] Pero, además, los géneros se entrecruzan constantemente. Entonces las novelas a veces son muy líricas, los poemas a veces son narrativos [Por ejemplo] *Memorias del desierto* transita la cuerda de la meditación, está novelado en gran medida, puesto que voy contando historias, pero también hay unas partes muy líricas, muy poéticas, hay partes muy dramáticas donde el hecho de ser dramaturgo me ayuda mucho porque voy poniendo el diálogo de una manera muy especial. De modo que finalmente, *tal como cruzo las fronteras y los idiomas, puedo cruzar también las fronteras de los géneros y mezclarlos cuando siento que hace falta*. Desordenar el mundo habitual del género de la novela, romper esos moldes. Yo creo que eso es muy latinoamericano.<sup>27</sup>

Ariel Dorfman no sólo cruza las fronteras del género en los estilos sino que los incluye en una misma obra, sea en una narrativa que se vuelve lírica o viceversa; sea con la inclusión de diálogos dramáticos, meditaciones, testimonios etc. Es más, el autor declara que está “en contra de las categorías [...] soy un escritor latinoamericano que pertenece a una generación mundial de escritores que tratan de romper las fronteras de

<sup>26</sup> En mi estudio de Ariel Dorfman como poeta latinoamericano se destaca el significado de la poesía como género esencial en él; véase Sonia Mereles Olivera, *Cumbres poéticas latinoamericanas*, Nueva York/Frankfurt, Lang, 2003. Es reveladora una entrevista que concede a Luis Martín Estudillo, en la que afirma que se inicia escribiendo poesía y luego de una época de mutismo en el destierro se reinicia en la literatura nuevamente a través de la poesía. Actualmente es el género poético que parece reportarle más solaz. Ha dicho que en Chile se escapó de la muerte, con la que se siente en deuda. Ahora que la descubre inevitable parte de la vida, encuentra refugio y desahogo en la lírica: “Siempre me dije, en todo caso, que volvería a escribir poesía. Quizás sea un signo de que de nuevo veo a la muerte aproximarse en el horizonte y la poesía es, se me ocurre, la mejor respuesta y preparación para esa transición que esta vez, a diferencia de lo que ocurrió en Chile en 1973, no voy a poder evitar [...] es posible que necesite usar mis versos para no olvidar lo que más importa, para darme tiempo para la soledad y el trabajo íntimo”, Luis Martín Estudillo, “Entrevista con Ariel Dorfman”, *Ex Libris. Revista de Poesía* (Universidad de Alicante), núm. 3 (octubre del 2002), p. 28.

<sup>27</sup> Andrés Hax, “Entrevista a Ariel Dorfman: las tensiones de un exiliado en el imperio”, *Revista Ñ*, suplemento cultural de *Clarín* (Buenos Aires), núm. 73 (19 de febrero del 2005).

lo nacional”.<sup>28</sup> Para traspasarlas le entusiasma incluso la posibilidad de desafiar nuevos géneros como el testimonial,<sup>29</sup> la ópera y la comedia musical<sup>30</sup> revelando que una característica de su obra es la variedad para crear “algo de veras híbrido”.

El ente híbrido integra su obra desde una perspectiva personal como peregrino de exilios, de idiomas, de países y culturas que conforman un mapa personal de destierros en el que descubre a la literatura como desahogo. Esta cartografía se inicia cuando sus padres emigran de Europa del Este a Argentina, donde nace Dorfman al que dan el nombre de Vladimiro en honor a Vladimir Lenin (connotación política y comunista). A los dos años emigra a Estados Unidos donde adopta el nombre de Eddie para pertenecer sin barreras a la más típica sociedad estadounidense. A los doce años se radica en Chile donde se convierte en Ariel, su segundo nombre de pila, en honor al *Ariel* de Rodó donde la belleza de lo intelectual se muestra oprimida por el servilismo y la esclavitud del espíritu ante lo material; el nombre entreteje sentimiento y política. De Chile parte al exilio en Holanda y Estados Unidos luego del derrocamiento del presidente Salvador Allende para quien trabaja. En fin, las diversas visiones culturales y lingüísticas en las que convive encuentran “su última defensa”, o como explica “the inner kingdom I could control”, en su escritura.<sup>31</sup> En ella, la característica más constante es la repetición de temas como el trauma causado por la dictadura, el exilio, la tortura; la reconciliación nacional, la lucha política que no puede separarse del arte, la insistencia en la memoria y el énfasis en el control y la manipulación. Este último tema lo presenta entretejido a la idea de la supremacía y la dominación, tanto en el mensaje como en los niveles de la trama en cuanto a la intervención del autor.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>29</sup> La expresión “género testimonial” se refiere a obras que tienen como parámetros políticos primordiales el desenmascarar la atrocidad, guardarla en la memoria y actuar contra ella; cf. “Political code and literary code: the testimonial genre in Chile today”, en Ariel Dorfman, *Some write to the future*, Durham, Duke University, 1991.

<sup>30</sup> Alan Parsons le ha propuesto hacer una comedia musical. Además Dorfman está en el proceso de formular óperas para sus obras *Viudas* y *La muerte y la doncella*. En cuanto a ser parte del “género testimonial”, Dorfman aclara que es preciso ser cauteloso ya que esta categoría experimental “es un impulso más que un género, una zona fluctuante de búsqueda donde confluyen el periodismo, ficción, autobiografía, panfleto, épica, etc., fruto de un encuentro entre quien habla y quien escucha y transcribe, y por ende una colaboración entre dos seres de desigual poder, algo de veras híbrido”, *Estudillo*, “Entrevista con Ariel Dorfman” [n. 26], p. 26.

<sup>31</sup> Patrick Adams, “Deadly politics: salvaging memories in Santiago”, *Duke Magazine*, 91:5 (septiembre-octubre del 2005), p. 2.

Precisamente cuando un personaje —como en *Konfidenz*, *La muerte y la doncella*, *Terapia*, *Máscaras*— cree tener el control de la situación, no sospecha que hay otro que la ha determinado, alguien que la narra, que la crea y que a medida que desarrolla la trama intensifica el suspenso. Por ejemplo, en *Terapia*, el protagonista Graham Blake, dueño de una empresa multinacional, dirige la vida de miles de empleados, pero a su vez es gobernado por su psiquiatra quien le impone un juego subalterno de control: la idea de ser un semidios que puede decidir los destinos de una familia. Desde su inicio, el libro empieza con citas de Calderón de la Barca sobre el despertar de ese sueño en el que estamos sumergidos, y Dante en su *Infierno*, citando el viaje controlado por la sombra que guía a las desgracias.<sup>32</sup> De la misma manera, en *Konfidenz*, Bárbara es manipulada por una voz desconocida que en el teléfono va seduciéndola al mismo tiempo que desestructura el nivel de confianza del lector en cada personaje. Asimismo, en su poesía se aprecia la pérdida del control en el poema titulado “Cristóbal Colón tiene palabras desde el otro lado de la muerte para el Capitán John White, que cambió el nombre del Aeropuerto Internacional Saddam cuando sus tropas se apoderaron de él”:

Dijeron que traían la libertad.

Libertad: cuando un hombre decide por sí mismo.

Dijeron que traían la democracia.

Democracia: cuando una mujer controla su destino.

Dijeron que traían la liberación.

Liberación: cuando aquellos que hicieron el mundo pueden nombrarlo.

Libertad. Democracia. Liberación.

Palabras.

Las palabras tuyas, las palabras de los hombres  
que lo mandaron.<sup>33</sup>

La tensión dramática se mantiene siempre. Es patente el peso de ese hombre que no puede decidir por sí mismo, la mujer que no puede controlar su destino, la necesaria liberación de aquellos que hicieron el mundo; todos bajo el yugo que causa que los conceptos *libertad*,

<sup>32</sup> Ariel Dorfman, *Terapia*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, pp. 7-9.

<sup>33</sup> De mi colección personal, poema enviado por Ariel Dorfman via correo electrónico.

*democracia y liberación* se conviertan sólo en “palabras de los hombres / que lo mandaron”.

Sin embargo, el lector cómplice de Benedetti no se cumple en Dorfman quien controla su obra con hilos ingeniosos que articulan en el lector las tribulaciones y los horrores que se narran. Este *lector avasallado* es arrastrado a la complejidad de un mundo que intenta anticipar. En su lectura, debe enfrentar elementos chocantes que le incomodan y encarar la sensación de ser desposeído cuando el personaje tiene que ser un elemento del poder del otro. Dorfman explica: “Lo que tengo para ofrecer es una experiencia de vértigo [...] que no es necesariamente cómoda”.<sup>34</sup> La trama impuesta por el dolor, el trauma del terror vivido y el miedo se refieren en todo momento al ser “mediatizado” en esa idea de la manipulación que está arraigada en toda su obra. La trama es psicológica y el régimen axiológico envuelve al lector que al igual que el personaje no puede liberarse de la tensión. Por ejemplo, en el poema “Esperanza” exalta el desasosiego:

Mi hijo se encuentra  
desaparecido  
desde el 8 de mayo  
del año pasado.  
Lo vinieron a buscar  
sólo por unas horas  
dijeron.  
Sólo para algunas preguntas  
de rutina.  
Desde que el auto partió  
ese auto sin patente  
no hemos podido  
saber  
nada más  
acerca de él.  
Ahora cambiaron las cosas.  
Hemos sabido por un joven compañero  
al que acaban de soltar,  
que cinco meses más tarde  
lo estaban torturando  
en Villa Grimaldi,

<sup>34</sup> Verónica Abdala, “Entrevista al escritor Ariel Dorfman: ‘Mi desafío es convertir al lector en un personaje más que se busque a sí’”, *Página/12 Web* (Buenos Aires), domingo 9 de septiembre del 2001, en DE: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-09/01-09-09/PAG35.HTM>>, p. 1.

Sonia Mereles Olivera

que a fines de septiembre  
lo seguían interrogando  
en la casa colorada que fue de los Grimaldi.  
Dicen que lo reconocieron  
por la voz, por los gritos  
dicen.

Quiero que me respondan con franqueza

¿Qué época es ésta  
en qué siglo habitamos  
cuál es el nombre  
de este país?  
¿Cómo puede ser,  
eso les pregunto  
qué la alegría de un  
padre  
que la felicidad de una  
madre  
consista en saber  
que a su hijo  
lo están torturando?  
¿Y presumir por lo tanto  
que se encontraba vivo  
cinco meses después  
que nuestra máxima esperanza  
sea averiguar  
el año entrante  
que ocho meses más tarde  
seguía con las torturas  
y puede, podría, pudiera  
que esté todavía vivo?<sup>35</sup>

Todos los temas de desesperación, de manipulación, los retratos concernientes a los horrores de la tiranía se enfocan en la desolación como presencia constante, la impotencia que impele al lector avasallado a no poder cerrar los ojos ante tal desasosiego.

En los ensayos, la reconstrucción de la violencia y la lucha política, se analiza una y otra vez. El testimonio político que presenta en *Manifesto for another world* denuncia la persecución de cincuenta rebeldes de cuarenta países, héroes que luchan por los derechos hu-

---

<sup>35</sup> Ariel Dorfman, "Esperanza", en *In case of fire in a foreign land: new and collected poems in two languages*, Durham, Duke University, 2002. También en *Last waltz in Santiago and other poems of exile and disappearance*, Nueva York, Viking, 1988.

manos.<sup>36</sup> Entre los conocidos está Dalai Lama, Desmond Tutu, Rigoberta Menchú; entre los incógnitos están Kailash Satyarthi que trabajó toda su vida en pro de los niños esclavizados de su país. El mismo rompecabezas que apunta al reflejo de un momento de crisis se da en *Other Septembers* con el paralelo de dos barbarismos: el del ataque terrorista a Estados Unidos y el del golpe de Estado en Chile, ambas visiones que surgen en dos lenguas, dos septiembrés, dos culturas unidas en un sufrimiento paralelo.<sup>37</sup> El dolor de los familiares de los “desaparecidos” chilenos aparece repetido en las imágenes televisivas que muestran “their relatives wandering the streets of New York, clutching the photos of their sons, fathers, wives, lovers, daughters, begging for information, asking if they are alive or dead”.<sup>38</sup> El objetivo, como lo explica su autor, es el de rescatar una memoria en peligro de ser olvidada, un horror que no debe repetirse. Salvador Oropesa afirma que Ariel Dorfman “es en el momento actual un técnico, un experto en crítica literaria, un especialista en política nacional e internacional, alguien que conoce su ideología, es decir, un humanólogo que intenta influir en el mundo”.<sup>39</sup> Lo anticipa además como uno de esos “escritores integrados que trascienden los géneros, que ven como un todo el estudio literario, la ficción, el arte, el periodismo, el cine”.<sup>40</sup>

Para Dorfman la necesidad de convocar a la acción es parte esencial de su estilo. Al desenmascarar el pasado, denunciar los hechos y mimetizar el efecto del síndrome postraumático, el elemento de suspenso intrínseco a su obra traduce al ser embebido en su dolor.<sup>41</sup> Con método versátil y dialogal se dirige a la audiencia que debe integrarse al mapa del debate crítico cuestionando la veracidad de los personajes, así como la veracidad de sus motivaciones, desarticulando la ansiedad inserta, reevaluando la impotencia de un mundo alucinante. La técnica es dramática y el lector es activo —por ejemplo, cuando la lectura se realiza penetrada por la congoja e incertidumbre que posicionan al receptor justo en medio del destroz, atorado en la tragedia obsesiva.

<sup>36</sup> Ariel Dorfman, *Manifiesto for another world: voices from beyond the dark*, Nueva York, Seven Stories, 2004.

<sup>37</sup> Ariel Dorfman, *Other Septembers, many Americas: selected provocations 1980-2004*, Nueva York, Seven Stories, 2004.

<sup>38</sup> Adams, “Deadly politics: salvaging memories in Santiago” [n. 31], p. 5.

<sup>39</sup> Salvador Oropesa, *La obra de Ariel Dorfman: ficción y crítica*, Madrid, Pliegos, 1992, p. 12.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Otra aproximación psicoanalítica a la obra de Ariel Dorfman se encuentra en Euisuk Kim, *Una reconstrucción alternativa del pretérito: una aproximación psicoanalítica a la obra de Ariel Dorfman*, Nueva Orleans, University Press of the South, 2003.

El persistente diálogo de cada texto se proyecta al receptor quien se vuelve testigo, construyendo una voz y una memoria de esa conciencia torturada. Atrapado en el purgatorio de Ariel Dorfman se experimenta la agonía, la opresión y la tragedia. La transición entre la ideología y la dinámica textual se logra con la toma de conciencia.

En suma, en todos los géneros Dorfman observa un dramatismo que se combina en cada texto con otros elementos de los géneros literarios sobrecogiendo al lector. Si el texto es prosa, incluye en sí el drama y la lírica. Si es un texto poético, integra la narración y la escenificación. En sus obras se dirige a la audiencia a través de diálogos desafiantes o discursos cuestionadores. En sus ensayos agrega además la meditación y el testimonio. Cada texto es poderosamente visual de manera que su avance al cine, teatro o televisión es virtualmente lógico, natural y esperado. *La muerte y la doncella* se recuerda como un poderoso film de Roman Polanski que conmocionó a su audiencia. Lo mismo se espera de los futuros proyectos de *Viudas*, *Konfidenz* y *Terapia*, entre otros. Definitivamente, su talento como guionista, dramaturgo y periodista participa de su obra toda, engalanándola de efectos poderosos en cuanto a la torsión del relato, el dolor de su poesía, la visión de su drama, la meditación de su artículo. Lo más poderoso, sin embargo, es el mensaje atrapante en el que embebe una fuerte crítica que atraviesa no sólo todo género sino también todo medio material de comunicación. Sea por escrito, en escena, en documental, en televisión o cine; la estructura de esa denuncia pervive. No hay quien quede inmutable.

### III. Corolario comparativo

TANTO para Mario Benedetti como para Ariel Dorfman el “ser consciente de la consciencia de algo” se da en un texto comunicativo en el cual el lector es un ente partícipe.<sup>42</sup> Para lograr esta comunicación no se puede escapar a la importancia trascendental del lenguaje. En la semiótica del signo, significado y significante, es preciso revelar la importancia de la recepción/emisión del mensaje. El emitir una codificación cultural que es conocida por OTRO, promueve la identificación con el texto. Otra estrategia para contar con un lector cómplice es la cotidianidad del lenguaje en el que el receptor reconoce a un ser integrante del mismo código. Ya no es “el otro” de la visión de Edward

<sup>42</sup> Edmund Husserl, “Phenomenology”, Hazard Adams y Leroy Searle, eds., *Critical theory since 1965*, Tallahassee, Florida State University, 1986, p. 658.

Said, donde la codificación de una particular cultura no puede comprender a la foránea sin prejuicios, sino que se convierte en el UNO. Uno en el cual somos todos.

Una estrategia diametralmente opuesta es la de Ariel Dorfman, quien logra la universalidad de su mensaje a través del choque con una realidad totalmente adversa. La contradicción con lo repugnante de la violación, el antagonismo ante lo incompatible del abuso y la tortura, la incongruencia del totalitarismo y la dictadura brindan al destinatario la posibilidad de un encuentro con la imagen textual; o mejor dicho, la colisión con una contienda inaceptable, provoca la unión. Unificación en la reacción de rechazo ante el hecho, lo que es en realidad la solidaridad con el oprimido, y en ello, la aceptación de la importancia del legado textual. Aún en los textos de Dorfman que no giran sobre temas de dictadura política, se muestra el hilo de la manipulación, el poder, el control y el juego psicológico, la presión, que se convierte en tortura, en signo de la víctima (o del victimario). En este sentido, coincide con los factores de la obra abierta de Umberto Eco donde cada pista es una clave para resolver un rompecabezas misterioso. El autor posee la clave del código en todo momento y de esa manera se convierte en omnipotente. En Dorfman, esa obra abierta de Eco está en realidad *entreabierta* para lograr la dinámica del lector/receptor-autor/emisor a través de la “zona media” albergada por códigos enigmáticos, un área inalcanzable que se llena con la expectativa del lector avasallado que debe someterse a la trama para lograr llegar al desenvolvimiento del mensaje. La fórmula de una narrativa dramática se transporta no sólo en los diferentes géneros sino también en los múltiples idiomas que el escritor domina y en las varias culturas que retrata. Es una literatura de desahogo, en la que la repetición de temas busca la insistencia en la memoria. El lector avasallado de Dorfman atraviesa los elementos de choque, se suma a la tensión del texto, a la desolación del testimonio; y en ello, la denuncia refleja momentos de crisis que incitan una reacción. En la recepción del texto se presenta el lector alienado (aquel que sólo busca escapar de su realidad a través de la fantasía que presenta una obra de arte) *versus* el lector activo —aquel que busca participar de un juego de inteligencia, resolver pistas, procesar datos, reflexionar sobre cada factor textual para aportar su propia articulación en una lectura única. El lector activo necesita de un texto lúdico que le presente retos: una competencia para lograr vencer el código que se proporciona con el mensaje. Ariel Dorfman es, por excelencia, el maestro de este juego. Con la articulación lúdica, entrega una denuncia intensa.

Una semiesfera llena de significado por ser una situación real a la que no se permanece inmune.

Como corolario final, Mario Benedetti, poeta magistral, permea los diversos géneros del lirismo cómplice y conversacional que le caracteriza; mientras que Ariel Dorfman basa su conquista de los diversos géneros en la lúcida tensión dramática con la que los circunda. Si bien la característica señalada en cada autor pertenece a uno de los géneros (drama, poesía, narrativa), ésta se extiende en el autor multigénero como la esencia que le ayuda a traspasar los umbrales genéricos.

Es así que los escritores multigénero no sólo cruzan las fronteras de los géneros sino que *tienden* cada texto como un puente comunicativo de su propia realidad cultural. En ellos, se parte del texto al contexto como ruptura del aislamiento. Es más: el texto se mantiene como un *communibus locis* donde el lector receptivo (avasallado o cómplice) se conecta al popular estilo comunicativo del autor. Independientemente del género, el escritor realiza una denuncia social que lo une al receptor al que se dirige (ya sea por efecto de choque o por identificación). Así, la escritura deja de ser un simple instrumento para constituirse en el lazo de comunicación entre dos extremos de una plataforma. Lector/escritor conectados en interlocución textual. Lo esencial en sí es la comunicación: una danza que envuelve a quienes la llevan a cabo.

#### BIBLIOGRAFÍA

##### *Obras de y sobre Mario Benedetti*

- Alfaro, Hugo, *Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro)*, Montevideo, Trilce, 1986.
- Benedetti, Mario, *Geografías*, México, Alfaguara, 2002.
- , *Inventario uno: poesía completa 1950-1985*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- , *Inventario dos: poesía completa 1986-1991*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- , *Buzón de tiempo*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
- , *Canciones del más acá*, Madrid, Visor, 1989.
- , *Crítica cómplice*, Madrid, Alianza, 1988.
- , *La tregua*, Madrid, Alianza, 1985.
- , *El desexilio y otras conjeturas*, Madrid, El País, 1984.
- , *El país de la cola de paja*, Montevideo, Ciudad Vieja, 1961.
- , *Montevideanos*, Montevideo, Alfa, 1961.
- , *Poemas de la oficina*, Buenos Aires, Ñandú, 1958.

- , *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967.
- Fiol, Margarita, y Antonio Puertas, “Entrevista a Mario Benedetti”, *Caligrama I* (1984), pp. 69-76.
- Fornet, Ambrosio, comp., *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- Ibáñez Quintana, Jaime, “Poemas de la oficina: la poesía burocrática de Mario Benedetti”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 29 (2005 marzo-junio), en DE: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/benedett.html>>.
- Jordan, Paul R., “From bureaucratic alienation to political exile: evolving views of Uruguayan identity in the work of Mario Benedetti”, *Modern Language Review*, 100:2 (abril del 2005), pp. 383-395.
- Liano, Dante, “Álbum de familia: la pequeña burguesía en la narrativa de Mario Benedetti”, en *Studi di letteratura Hispano Americana, lettere dell'Uruguay*, Milán, Cisalpino-Goliardica, 1983.
- López Cruces, Antonio José, “El humor en los cuentos de Mario Benedetti”, en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, eds., *Mario Benedetti: inventario cómplice*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, pp. 441-452.
- Mathieu, Corina S., *Los cuentos de Mario Benedetti*, Nueva York, Peter Lang, 1983.
- Oviedo, José Miguel, “Un dominio colonizado por la poesía”, en Jorge Ruffinelli, ed., *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973.
- Ruffinelli, Jorge, “La trinchera permanente”, en *Palabras en orden*, Montevideo, Crisis, 1974, pp. 25-44.

*Obras de y sobre Ariel Dorfman*

- Abdala, Verónica, “Entrevista al escritor Ariel Dorfman: ‘Mi desafío es convertir al lector en un personaje más que se busque a sí’”, *Página/12 Web* (Buenos Aires), domingo 9 de septiembre del 2001, en DE: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-09/01-09-09/PAG35.HTM>>.
- Adams, Patrick, “Deadly politics: salvaging memories in Santiago”, *Duke Magazine*, 91:5 (septiembre-octubre del 2005), en DE: <<http://www.dukemagazine.duke.edu/dukemag/issues/091005/dorfman2.html>>.
- Doloughan, Fiona J., “Translating the self: Ariel Dorfman’s bilingual journey”, *Language and Intercultural Communication*, 2:2 (2002), pp. 147-152.
- Dorfman, Ariel, *Memorias del desierto*, Buenos Aires, Del Nuevo Extremo, 2005.
- , *Manifeto for another world: voices from beyond the dark*, Nueva York, Seven Stories, 2004.
- , *Other Septembers, many Americas, selected provocations 1980-2004*, Nueva York, Seven Stories, 2004.

- , “Pastel de choclo”, en *In case of fire in a foreign land: new and collected poems in two languages*, Durham, N.C., Duke University, 2002. También en *Last waltz in Santiago and other poems of exile and disappearance*, Nueva York, Viking, 1988.
- , *Terapia*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.
- , *Konfidenz*, Nueva York, Farrar, Strauss y Giroux, 1995.
- , *La muerte y la doncella*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.
- , *Some write to the future: essays on contemporary Latin American fiction*, Durham, N.C., Duke University, 1991.
- , *Patos, elefantes y héroes: la infancia como subdesarrollo* (1985), México, Planeta, 1994.
- , *Máscara*, Nueva York, Viking/Penguin, 1988.
- , *Los sueños nucleares de Reagan*, Buenos Aires, Legasa, 1986.
- , *Reader's nuestro que estás en la tierra: ensayos sobre el imperalismo cultural* (1980), México, Nueva Imagen, 1982.
- , “Ensayos quemados en Chile”, *La última aventura del llanero solitario*, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1982.
- , *Viudas*, México, Siglo XXI, 1981.
- , *Supermán y sus amigos del alma*, Buenos Aires, Galerna, 1974.
- , *Para leer al Pato Donald: comunicación de masa y colonialismo*, México, Siglo XXI, 1972.
- , *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Kim, Euisuk, *Una reconstrucción alternativa del pasado: una aproximación psicoanalítica a la obra de Ariel Dorfman*, Nueva Orleans, University Press of the South, 2003.
- McClennen, Sophia A., *The dialectics of exile: nation, time, language, and space in Hispanic literatures*, West Lafayette, Purdue University, 2004.
- Mereles Olivera, Sonia, *Cumbres poéticas latinoamericanas*, Nueva York/ Frankfurt, Lang, 2003.
- Oropesa, Salvador, *La obra de Ariel Dorfman: ficción y crítica*, Madrid, Pliegos, 1992.
- Schlickers, Sabine, “Tortura, amnesia y amnistía: *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman y de Roman Polanski”, Roland Spiller, Titus Heydenreich, Walter Hoefler y Sergio Vergara Alarcón, eds., *Memoria, duelo y narración: Chile después de Pinochet; literatura, cine, sociedad*, Frankfurt/ Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 55-68.
- Waldman M., Gilda, “Ariel Dorfman: de la identidad nómada a la identidad múltiple”, *Hispanamérica. Revista de Literatura*, 30:90 (diciembre del 2001), pp. 107-112.

*Obras generales*

- Bakhtin, Mikhail M., *The dialogic imagination*, Michael Holquist, ed., Caryl Emerson y Michael Holquist, trad., Austin, University of Texas, 1981.
- Bloom, Harold, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, Nueva York, Oxford University, 1973.
- , *Poetry and repression: revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, Yale University, 1980.
- Bondanella, Peter, *Umberto Eco and the open text: semiotics, fiction, popular culture*, Nueva York, Cambridge University, 1997
- Eco, Umberto, *Opera aperta/The open work*, Anna Concogni, trad., Cambridge, Harvard University, 1989.
- , ed., *History of beauty*, Alastair McEwen, trad., Nueva York, Rizzoli, 2005.
- , *Sulla literature: on literature*, Martin McLaughlin, trad., Orlando, Harcourt, 2004.
- , *The limits of interpretation*, Bloomington, Indiana University, 1990.
- , “Thoughts on Aristotle’s poetics”, en Calin-Andrei Mihailescu y Walid Hamarneh, eds., *Fiction updated: theories of fictionality, narratology, and poetics*, Toronto, University of Toronto, 1996, pp. 229-243.
- Ferronato, Cristina, *Eco’s chaosmos: from the middle ages to postmodernity*, Toronto, University of Toronto, 2003.
- Holland, Norman N., *The critical I*, Nueva York, Columbia University, 1991.
- , *The I*, New Haven, Yale University, 1985.
- , *The dynamics of literary response*, Nueva York, Oxford University, 1968.
- Husserl, Edmund, “Phenomenology”, *Critical theory since 1965*, Hazard Adams, y Leroy Searle, eds., Tallahassee, Florida State University, 1986.
- Kristeva, Julia, *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*, Alice Jardine y Leon S. Roudiez, eds., Thomas Gora, trad., Nueva York, Columbia University, 1980.
- , “Psychoanalysis and the imaginary”, en George Levine, ed., *Constructions of the self*, New Brunswick, N.J., Rutgers University, 1992, pp. 299-305.
- , *The Kristeva reader/Julia Kristeva*, Toril Moi, ed., Nueva York, Columbia University, 1986.
- Latimer, Dan, *Contemporary critical theory*, Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- Lotman, Yuri, *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*, Ann Shukman, trad., Bloomington, Indiana University, 1990.
- Paris, Diana, *Norman Holland y la articulación literatura-psicoanálisis*, Madrid, Campo de Ideas, 2004.

Sonia Mereles Olivera

- Said, Edward W., "Secular criticism", *The world, the text, and the critic*, Cambridge, Harvard University, 1983.
- , *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books, 1978.
- Todorov, Tzvetan, y Richard M. Berrong, "The origin of genres", *New Literary History*, 8:1 (otoño de 1976), pp. 159-170.

#### RESUMEN

El concepto de escritor multigénero se traza en aquel que con características de un género se expresa en otro. Así, por ejemplo, se presenta a la poesía como fuente de los escritores latinoamericanos del siglo xx que fluctúan hacia otros géneros y cruzan sus fronteras manteniendo características esenciales como el lirismo en Mario Benedetti o la tensión emotiva en Ariel Dorfman. La exploración de los géneros es un instrumento necesario de la época de la opresión. El escritor del siglo xx es el codificador que imbuye su código de rasgos inherentes independientes del canal de comunicación que elija. Para el destinatario la interfaz de comunicación se expande de lo literario a lo público inmersa en ese mensaje que cruza las fronteras del género.

*Palabras clave:* género literario, poesía, literatura latinoamericana contemporánea del siglo xx, Ariel Dorfman, Mario Benedetti.

#### ABSTRACT

The article presents the concept of a multi-genre writer as the author who draws characteristics of one genre into various others. Thus, for instance, poetry as an essential platform of the twentieth century Latin American writers exploring literary genres while maintaining inner characteristics such as lyricism in Mario Benedetti or poetic suspense in Ariel Dorfman. Embedded is the idea that genre exploration is a necessary instrument of an oppressed Latin America. Writers codify their texts maintaining inherent characteristics imbued in their codes that are particularly sovereign of the genre used as a channel, while reminiscent of another. For the receptor it provides an experience in which the communication interface expands surpassing literature to impact a general public with a message that crosses the borders of the genre.

*Key words:* literary genre, poetry, Twentieth century Latin American literature, Ariel Dorfman, Mario Benedetti.