

EL DIALOGO DE LA VIOLENCIA EN *PEDRO Y EL CAPITAN* DE MARIO BENEDETTI

Marta Morello-Frosch

Il n'y a pas si longtemps, la terre comptait deux milliards d'habitants soit cinq cent millions d'hommes et un milliard cinq cent millions d'indigènes. Les premiers disposaient du Verbe, les autres l'empruntaient. Entre ceux-la et ceux-ci, des ritelets vendus, des féodaux, une fausse bourgeoisie forgée de toute pièce servaient d'intermédiaires. . .

Jean Paul Sartre, Préface
Les damnés de la terre, F. Fanon

La literatura latinoamericana se apropia de la violencia que percibe en el Nuevo Mundo desde que toma conciencia de ser precisamente, americana. Los románticos mitifican este aspecto con óptica europea, como bien lo anota Ariel Dorfman¹, y el edén americano es, para ellos, a la vez vital y violento. Ven al hombre y su tierra imbricados en lucha más de las veces, o en contemplación arrobada en breves momentos de paz. No cabe duda de que América es vista por sus escritores como tierra bárbara, y es durante el auge del naturalismo cuando la idea toma un peculiar cariz: se infiere que la violencia natural engendra o requiere una violencia humana que la soporte y eventualmente, que la domine². La lista de obras y personajes es larga, y no la intentaremos. Sirva esta introducción para anotar que la violencia parece ser desde tiempos de la independencia

1. Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América* (Anagrama, Barcelona, 1972), pp. 9 y 10.

2. Para una discusión de la violencia en términos de descolonización ver Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (Maspero, Paris, 1961), primer capítulo. Si bien Fanon se refiere al problema del colonizado y a la violencia impuesta por el colonizador, muchos de sus conceptos se aplican a nuestro caso. El mismo anota la similitud del caso del colonizado de la Martinica y los del resto del Tercer Mundo. Roberto Fernández Retamar en su *Ensayo de otro mundo* (Empresa Universitaria, Santiago de Chile, 1969), identifica la importancia del libro de Fanon para la América Latina en pp.110-120. Octavio Ianni en *Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina* (Siglo Veintiuno, México, 1974) analiza la violencia reinante en América Latina como resultante de prácticas imperialistas tanto nacionales como extranjeras. Ver en especial el capítulo IV, pp. 85-125.

de los países americanos, uno de los caracteres definidores de la tierra y sus hombres, y que este aspecto aparece constantemente registrado en su literatura. El concepto, entonces, no es nuevo, pero la literatura de la violencia ha asumido últimamente un cariz distinto. A la luz de las confrontaciones civiles que han tenido lugar en la mayoría de los países latinoamericanos, la violencia deja de ser resultado de lo natural, de la tierra, o incluso del subdesarrollo, para convertirse en vehículo de ideologías de lucha de clases; en producto, precisamente, de la tecnología y el progreso del efecto opresivo de países centrales y hegemónicos. Violencia importada, entonces, como la cultura otrora, o generada como resistencia a sistemas represivos; balance de reciprocidad destructiva que parece ineludible cuando se trata de querer imponer un orden sobre individuos que no lo reconocen como tal. Es este tipo de violencia el que se desencadena con las guerras civiles que han conmovido a nuestros países casi sin cesar desde principios de siglo hasta nuestros días.

El escritor latinoamericano asume este tipo de violencia que se hace crecientemente visible y generador de nuevas pautas de agrupamiento social y de comunicación. La lucha verbal, como la armada, pone en duda un orden. Pero al querer cambiarlo o subvertirlo totalmente, los antagonistas se convierten en grupos absolutamente excluyentes, uno es como un término superfluo del otro, no hay conciliación posible. El orden que detenta el poder necesita, por otra parte, la aquiescencia de los dominados para legitimizar su autoridad, sólo es posible este tipo de relación con los otros en todos los niveles, incluso el del lenguaje. En la década de los 70, con los golpes en Chile, Uruguay y Argentina, la literatura latinoamericana, particularmente la representada por autores exiliados como Benedetti, se hace eco de este nuevo tipo de violencia. Si bien una de las funciones obvias de estas obras es tratar de salvar ciertos hechos para la memoria colectiva de los pueblos, y mantener viva la acción antifascista, la exacerbación de la violencia también se evidencia en estos escritos otro sentido: intentar comprender —no solamente experimentar— este fenómeno recurrente que se sabe ya, no es privativo de la barbarie.

Tal es el principio generador del discurso en la obra *Pedro y el capitán*, de Mario Benedetti³ (1979). Esta pieza dramática en cuatro actos ejemplifica el intento conciente por parte de los dos únicos protagonistas de elaborar un discurso de la violencia. Por un lado, se trata de nombrar lo innombrable o circunvertir su alusión directa. Por otro, identificar al antagonista, comunicarse con él resemanalizando su propio mensaje. El conflicto se establece inicialmente por el hecho de que este diálogo, como toda comunicación verbal, supone un modelo básico de relaciones sociales recíprocas, un código compartido, y un área referencial común, requisitos no alcanzables dentro de la situación dada. La obra que nos ocupa explora el problema de la tortura en las relaciones de discurso entre interrogador y torturado, y es en el peculiar diálogo que se entabla entre ambos, no en la cámara de sufrimientos, en donde se verifica la violencia.

3. Mario Benedetti, *Pedro y el capitán* (Editorial Nueva Imagen, México, 1979). Todas las citas serán de esta edición.

La obra de Benedetti, como la de Elvira Orphée *La última conquista del ángel*⁴, explora la mente del torturador, su orden "sobrenatural", como el cielo y el infierno. Pertenece la obra de Benedetti a este grupo de textos que tratan de desentrañar de la experiencia de la tortura el conocimiento de qué hace un verdugo, en qué se diferencia de su víctima —ideologías aparte— y concita en esto muchos de los estudios sico-sociológicos sobre la violencia, la banalidad del mal y la sistematización de la opresión física y síquica. Parecería casi una frivolidad monstruosa concentrar la acción de toda una obra en la lucha verbal entre opresor y cautivo, si no fuera que, aparte de dar cuenta de los sufrimientos y quebrantos físicos de la víctima, el capitán necesita y demanda de su preso información, o más bien verificación de datos ya compuestos por su servicio. Necesita saber para consolidar poder⁵, y también demanda así un cierto tipo de consentimiento, como veremos, de este cautivo, pero no dominado. Es en esta función que se desplaza la instancia del discurso. Pues el interrogador, miembro del grupo de control, quiere asegurarse la primacía de la reproducción (real o imaginaria) de la sociedad y el mundo según él lo concibe⁶. El mecanismo de violencia busca un consentimiento para legitimizar esta visión. Como en otras épocas históricas, un grupo 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 lenguaje⁷, sistema social imaginario de relación por excelencia. Veremos cómo Pedro revierte estos símbolos y los utiliza como una especie de "vacuna" contra la ideología dominante que lo rodea⁸.

La obra de Benedetti es un diálogo dramático dividido en cuatro partes. Tiene lugar en una sala que se describe no tanto como celda, sino como sala de interrogación, no de torturas. Allí tienen lugar las cuatro escenas, y se inicia el diálogo entre Pedro, el preso y el capitán, su interrogador. Destaquemos que en la primera escena sólo un hablante puede establecer la identidad del otro, pues Pedro tiene la cabeza cubierta con una capucha. Los protagonistas no pueden leerse el rostro, y uno por lo menos, no puede verificar ningún gesto comunicativo. Permanece prisionero literal del discurso ajeno, y por tanto la interacción social está totalmente excluida⁹. Conviene agregar que se trata en un principio de un interrogatorio, y que la comunicación verbal y la estructura de la misma indican una peculiar forma de producción y un orden socio-político, vale decir jerárquico, desigual. El capitán interroga, Pedro es objeto de dicha interrogación,

4. Elvira Orphée, *La última conquista del ángel* (Monte Avila, Barcelona, 1977).

5. Ver Maurice Godelier, "Pouvoir et langage", *Communications*, N28, 1978, pp. 21-28. "... Il fait apparaître que la force la plus forte du pouvoir, ce n'est pas la violence, c'est le consentement, le consentement des dominés à leur domination. . . (23)."

6. Godelier, *Op. cit.*, p. 22.

7. Godelier, *Op. cit.*, . . . "Sur le plan théorique, la question se pose donc de déterminer dans quelles conditions put naître un tel monopole imaginaire, et monopole de l'imaginaire, mais cet imaginaire n'est imaginaire que pour nous. (27)".

8. Godelier, *Op. cit.*

9. George McCall, "Communication and Negotiated Identity" (*Communications*, Vol. 2, Number 2, 1976) p. 183.

y debe contestar suministrando la información requerida. Hay un orden establecido, Pedro es sujeto del interrogatorio, a él no sólo lo torturan, sino lo interrogan; recibe órdenes y vejámenes y su área de acción está totalmente controlada por el capitán y sus secuaces¹⁰. Pero esta situación inicial va cambiando en las sucesivas etapas de la obra a medida que Pedro es torturado (fuera de escena), y el interrogatorio se convierte penosa y gradualmente en diálogo, durante el cual, en una sucesión de actitudes aparentemente especulares, Pedro paulatinamente toma la iniciativa a medida que su resistencia física declina, hasta la última escena cuando muere después de haber aniquilado psicológicamente con sus preguntas a su interrogador. No se debe pensar que se trate de una simple versión del triunfo de los justos, o de una amarga victoria de las fuerzas del bien. La obra corrige una serie de conceptos manidos tales como la supuesta maldad nata del torturador, su ofuscación, o su ocasional desvío. La pieza teatral describe un proceso verbal en el cual precisamente la lucha ideológica se redefine, se aclara y se libra al nivel del signo, pues se trata, como veremos, de corregir; de instalar el significado donde corresponde, de actualizar y definir el marco referencial de “nosotros”¹¹, las víctimas, como distinto al de “ellos”, los torturadores.

Al nivel de la fábula la obra narra el intento frustrado de interrogación de un preso que ha sido identificado como miembro de la guerrilla en el Uruguay. A la tortura física, que se da como hecho dado en la obra, y se acrecienta en cada una de las cuatro escenas al verificarse visualmente los quebrantos del preso, y agregar la presión síquica del interrogatorio. La obra da cuenta del encuentro de Pedro con el capitán, que viene a ser el ángel bueno de la post-tortura, el que puede mejorarle la comida, darle un cigarrillo, el que marca el final del sufrimiento físico en suma, y con él comienza el “ablande” síquico. En estas cuatro escenas, prólogo y epílogo de la violencia física, se libra la batalla verbal, en una sala casi vacía, en un territorio-celda, compartido por el interlocutor y su hablante.

En la primera escena asistimos a un largo monólogo por parte del capitán, quien recurre a establecer zonas de contacto, intereses comunes¹²: familia, mujer e hijos, casa propia —en especial casa propia— empleo burocrático (Pedro es empleado de banco). El interrogador acepta el silencio inicial de Pedro, afectando una bonhomía superficial mientras intenta convertir ese **yo-experimento** del sujeto-interlocutor en un **nosotros-experimentamos** que implique también al objeto-interrogado. Se destaca en este monólogo la diferencia entre el trabajo de

10. El silencio inicial de Pedro es una estrategia para aniquilar o excomunicar al enemigo, al nivel simbólico. Ver J.A. Merloo, “The Strategy of Silence”, (*Communications*, Vol. 2, No. 1, 1975) p. 70.

11. Mary Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Indiana University Press, Bloomington, 1977). La autora anota la presencia de “knowledge that speakers share and on which they rely in order to use language correctly and effectively” como uno de los requisitos para la comunicación verbal. Agrega: . . . “language is context-dependent” (p. 86).

12. Nos referimos al principio de cooperación definido por Paul Grice, citado en el Volumen 28 de *Communications* y en Mary Pratt, *Op. cit.*, p. 129.

“los muchachos eléctricos” que aplican picana, y los que, como el capitán, aplican los argumentos. Pues de esto se trata: de proponer al presunto informante la posibilidad de retornar eventualmente a su casa, sin siquiera la sombra de sospecha de la delación. Sugiere así el capitán una solución que puede favorecer al preso no sólo al recobrar su libertad, sino al unirlo de prestigio y autoridad frente a sus compañeros de la clandestinidad. A esta propuesta, la cabeza encapuchada de Pedro responde con un gesto negativo. El capitán ha recurrido al campo compartido, a los afectos familiares y a la posibilidad de volverlos a gozar, y ha destacado también la alternativa: torturas dosificadas según técnicas post-Mitrione.

La primera escena entonces es un largo intento de extender el campo significativo del sujeto al objeto, de ubicar puntos referenciales comunes y valencias paralelas, de crear la ilusión de comunidad entre interrogador e interrogado, para reducir las actuales jerarquías y crear, por otro lado, una diferenciación clasista entre el interrogador y los torturadores, que le permitiría a Pedro una más fácil identificación con el capitán¹³. La segunda escena evidencia algunos cambios físicos entre los dos protagonistas, que se acentuarán durante el resto de la obra. Al paulatino deterioro de Pedro, corresponde un deterioro del atildado aspecto inicial del capitán. Este comienza a aparecer despeinado, se afloja la corbata, y finalmente se quita la chaqueta. La pérdida del decoro militar se acentúa en relación directa a los quebrantamientos de su víctima, exhibiendo al nivel aspectual una relación de transferencia o especular, que tiene paralelos síquicos significativos. Durante la escena primera se mantiene una relación de convenciones casi social, mientras se inquiere sobre la vida privada del preso. El interrogador acentúa su auto-evaluación de hombre no inhumano, que hace faenas limpias, que deja la violencia —los trabajos sucios— a los demás, y que está informado de ciertos operativos clandestinos. Critica la resistencia pasiva de Pedro como cosa anacrónica, ya no vigente, propia de Ghandi y su tiempo pero superada en el presente por las tácticas altamente desarrolladas de la contra-insurrección. Todo se cuantifica en este monólogo: la posible tortura, no habrá excesos, y también la información: se requieren sólo cuatro nombres. Dicha cuantificación determina la relatividad de la traición y del castigo en un intento de convertir a ambos en cifras, vale decir, en signos neutrales.

El monólogo es, por otra parte, una invitación a la colaboración entre seres que, según explicita el interrogador, tienen mucho en común, incluso la manifiesta simpatía de este último, que no excluye la piedad y la lástima. Todo queda así planteado a un nivel personal y subjetivo que trata de ignorar la distancia ideológica que separa a los protagonistas. Al nivel lingüístico, el interrogador recurre a términos claves que presupone compartir con su víctima: la clande, los yanquis. El apelativo “yanqui” con su carga desvalorizante, presume crear

13. Frantz Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs* (Seuil, Paris, 1952), capítulo primero sobre el negro y su lenguaje. Se define aquí el fenómeno de caída lingüística deliberada por parte del blanco —o el colonizador— para crear artificialmente, un marco referencial común con el colonizado, y se verifica la sorpresa que produce un negro que habla con el acento y la sintaxis de la metrópoli.

un campo semántico común entre interrogador e interrogado, haciendo ambiguas las relaciones virtuales entre el primero y el poder que el término “yanqui” suscita. Por otra parte, al usar el vocablo “clande”, el capitán asume una familiaridad jocosa hacia la organización subversiva, que su situación histórica desmiente. Intentos son estos por reducir la distancia entre los protagonistas, al apropiarse el interrogador de lo que es, en rigor, patrimonio simbólico exclusivo de su prisionero y su grupo.

La segunda escena revela un maltratado prisionero y un ajado interlocutor. Este decide quitarle el capuchón a Pedro para facilitar el diálogo, y este acto trae la primera palabra de Pedro: Sí. Parecería que entre el No con que termina la primera escena y este Sí se ha evaporado toda la resistencia del preso, pero no es tal. Pedro ha dicho No a colaborar, pero dice que Sí al preguntársele si es menos fácil el silencio cara a cara. Porque ahora los dos pueden leerse el rostro. Esto permite que las mataduras de Pedro, su rechazo y su entereza sean ahora visibles. El capitán tiene un espejo inverso en ese rostro, y en este momento comienzan a invertirse los papeles. Porque el capitán ha dado información de su monólogo, ha dado un marco que define su posición como interrogador: de su autopercepción y justificación en esta faena nefasta. El territorio común de los hablantes comienza así a diferenciarse, las referencias a la familia de Pedro ahora son potenciales amenazas a su seguridad, la velada ironía de la primera escena se vuelve humor negro: según dice el capitán, los muchachos eléctricos sólo pueden temer un apagón. . .

Pedro acusa al capitán de vivir como un muerto, pero él quiere morir como un vivo. La escena acaba con esta contraposición binaria del concepto vivo-muerto subyacente en la realidad de Pedro, y que ahora éste extiende, en un movimiento recíproco a su interlocutor. A la pregunta ¿Vas a hablar? Pedro responde: No, capitán.

La escena tercera presenta un capitán desencajado y mal entrazado, y un Pedro hecho bulto ensangrentado. Pero este casi-objeto comienza a convulsionarse de risa cuando el capitán lo amarra a la silla, para que no se caiga y asume una vez más el papel de interrogador. Cuando el capitán le quita el capuchón descubre en su mueca tumefacta la risa. ¿Su causa?, ha habido un apagón durante la sesión de torturas. Ahora será Pedro quien introduzca el absurdo dentro de la escena: la contorsión interrumpida, el grito silenciado, la sorpresiva incompetencia del sistema en las tinieblas, “los muchachos eléctricos” privados de su jugo vital, la corriente eléctrica.

Pedro devuelve así al capitán su propia chanza. El humor rebota en el interlocutor, la ironía vuelve a su emisor para agredirlo. Lo sorprendente es que se trata de la ironía de un hombre a todas vistas agonizante, y que se autodesigna muerto. Porque Pedro ha asumido ya su muerte, hecho que le da cierta tranquilidad, eximiéndole de tentaciones de traición, y de piedades. Ya ni siquiera teme por su mujer, pues la declara ya viuda y por ende libre de las angustias que su condición de preso pudiera acarrearle.

La inversión de los papeles se acentúa a lo largo de las últimas escenas. Se verifica así la calidad subversiva de este movimiento. La inversión política (o sexual) implica una transgresión de lo prohibido, ya que pone en duda los papeles y las categorías instituidas por la sociedad. Las reversiones son, por tanto, una ruptura. Ponen así en peligro el poder, denotan a menudo la ausencia del mismo, o su relatividad¹⁴. Así el capitán se convierte gradualmente en una figura ineficaz, acusando de cruel a su víctima, quien, a su vez, se convierte ahora en sujeto de su discurso y su destino: asumiendo su propia muerte antes de que se la impongan. Se declara muerto, y como tal, libre.

Si bien parecería que ahora sucediera una completa reversión de papeles, esta es relativa, en cuanto el nuevo interrogador —Pedro— tiene como función no la exigencia de información, sino la revisión de los hechos, su contextualización diferenciada, como resultado de un largo proceso histórico en el cual ha participado. Pues en este momento del diálogo, el proceso especular del interrogatorio se interrumpe al sucederse un par de monólogos cruzados en los cuales Pedro y el capitán rememoran un incidente feliz de la adolescencia. Significativamente, Pedro recuerda un escape de casa, y un retorno feliz al seno materno, mientras el capitán recuerda un acto de valentía y una confrontación. Ambos recuerdos quedan totalmente denegados como actos simbólicos definitivos en la situación presente, y sirven, como el resto de la interacción verbal, para corregir o desvirtuar analogías superficiales. Pues ni Pedro ha nacido héroe, ni el capitán ha nacido malo. Ambos son ahora el producto de un largo proceso de interacción social e histórica, que le ha permitido a Pedro ser audaz, y al capitán experimentar el placer —la sexualidad incluso— que puede producir el dolor ajeno¹⁵. Las posiciones antagónicas quedan así definidas como autogeneradas, no como resultado de inevitabilidad genética. Dentro de estas premisas, la carrera del capitán se justificaría con el éxito de su acción: la delación de Pedro. La de Pedro, sólo con el silencio y la muerte. Es en esta escena que el orden jerárquico de los hablantes se revierte verbalmente, marcado por un signo lingüístico obvio: Pedro comienza a tutear al capitán, y éste trata de usted a su víctima. La variante pronominal anota la cancelación de la etapa especular, y el comienzo de la delineación de una nueva imagen por parte de Pedro, que corregirá una aparente y fácil reversión de signos.

En la cuarta y final escena, Pedro es un cuerpo balbuceante, y el capitán un hombre sudoroso, despeinado, sin chaqueta ni corbata. El aspecto derrengado de Pedro contrasta con su vestigial pero evidente vitalidad verbal. Pedro anuncia que va finalmente a colaborar con su interrogador. . . muriéndose. No permite que lo maten, él elige morir, acusando al capitán de tener mala conciencia, de haberse voluntariamente convertido en un ser destructor por conveniencia. La historificación de este proceso aniquila el intento relativizante del capitán,

14. Ver Marc Augé, "Quand les signes s'invertent" (*Communications*, N28), p. 66.

15. Para un análisis del efecto de la tortura sobre la síquis del torturador, y sobre la relación sexo-sadismo, ver el último capítulo de Frantz Fanon. *Les damnés de la terre*.

quien ha ido acumulando hechos delictuosos, adhiriéndose al mal por decisión propia. Antes de morir, Pedro quiere finalmente hablar a solas, pues no tiene en la celda “un hermano” a quien dirigirse.

Envía un mensaje a su mujer e hijo, que, irónicamente, sólo tiene al capitán —falso hermano— por receptor. Pedro justifica allí su muerte por amor de ellos —mujer e hijo— por fe en su futuro y en el futuro de todos los que creen en un mundo mejor. La inminente muerte de Pedro desespera al capitán, que ve esfumarse con ella su propia posibilidad de redención. Su vida entera de sucesivas claudicaciones será inútil sin la delación del preso. Acusa a éste, irónicamente, de ser cruel, mientras se declara a sí mismo víctima de falta de fe en nada. Suplica ahora, ruega a Pedro que confiese, y éste responde, ya agonizante. No.

La inversión final de los papeles ubica al capitán en posición de suplicante frente a un agonizante Pedro, que no claudica. Este mecanismo por el que se trasponen los papeles de los dos protagonistas provee la única apertura posible dentro de la obra. Si bien el final está previsto, y también la declinación física de Pedro, hay en la reversión un reto al porvenir, una provocación al orden dominante y una respuesta a hechos concretos. Al poner a estos dos personajes en situaciones opuestas, se verifica la posibilidad de un intercambio dinámico, aun en una situación por demás extrema. Se instaura así una especie de lógica de lo prohibido que hace la victoria del débil pensable¹⁶, y la resistencia posible, en cuanto define el imperativo de la transgresión del orden dado. Esto es factible porque, al nivel del discurso, Pedro ha logrado imponer su marco referencial, rechazando el propuesto por el interrogador.

La obra está así construida sobre un esquema reiterativo de situaciones paralelas, pero no idénticas. Se trata, desde un comienzo, de establecer las condiciones para el diálogo, para la interacción verbal que en su producción material dé forma a las estructuras ideológicas de los hablantes. Y se trata precisamente de dar cuenta de este proceso: de su comienzo jerarquizado, del intento fallido de un emisor que se apropia la iniciativa lingüística para determinar el espacio de los dos hablantes, estableciendo una falsa comunalidad referencial, al mismo tiempo que sutilmente se definen los parámetros diferenciadores: uno tiene el poder y por ende la palabra, pero necesita la respuesta, la palabra del otro que dé validez (¿sentido?) a la suya. Se verifica en esta introducción un largo monólogo que establece los parámetros iniciales de lo que se propone como tema del diálogo y sus leyes. El hablante-interrogador verifica acentuaciones evaluativas de ciertos signos: clase, familia, afectos, base económica, que tienden a crear un contacto oblicuo material entre ambos, a la vez que los distancia de los otros¹⁷. Este intento se expande en la segunda escena al descubrir el interroga-

16. Marc Augé, *Op. cit.*

17. Pedro da como apellido paterno: Nada; materno: Más. Su nombre completo: Pedro Nada Más. . . Benedetti, *Op. cit.*, p. 51. Esta respuesta parafrasea la del personaje de Aime Césaire, en *Les Armes miraculeuses* (Gallimard, Paris, 1970), p. 133, quien se identifica de la siguiente manera: apellido: ofensa, nombre: humillación, estado: rebelde, edad: de piedra.

dor la cara del interrogado, pero es aquí cuando éste, literal y lingüísticamente, se revela y activa, y asume el diálogo para retomar los signos dados, y producir su propia acentuación individual que ahora será cada vez más social en su alcance, imponiendo al capitán un reconocimiento más vasto que el propuesto. Se verifica entonces que es precisamente este signo verbal la arena donde se realiza la lucha ideológica de esta pieza, al anotarse la multiaccidentalidad, vale decir la innegable historicidad de su valor semántico. Pues al corregir el sentido equivocado de las palabras de su interrogador, Pedro demuestra que el significado dado lo excluye, como a muchos otros; establece distancias insalvables en el espacio del diálogo, y deniega la posibilidad de un lenguaje común. Pedro propone, con su actitud y su parco lenguaje, una reversión de términos pero también una extensión de los mismos¹⁸. No se hará el vivo ni el muerto, simplemente su muerte será final de un largo proceso de afianzamiento ideológico y praxis política. El capitán será por otra parte un muerto que vive en la ilusión de una neutralidad que no es tal. El ha optado por el mal hace tiempo, y la efectividad del mismo se mide por las delaciones que pueda suscitar. Como interrogador, él se considera un hombre práctico, e ideológicamente neutro, y hasta razonable. Así la obra de Benedetti trata precisamente de cancelar estereotipos; incluso el fanatismo de ambos grupos contestatarios. Pues si de comprender se trata, habrá que ver si hay tal sinrazón. El intento de diálogo es precisamente eso: no una discusión ideológica, sino un desplazamiento de sentidos de un marco referencial controlado, racionalizante, actualizado, a otro excluido *ab initio* del marco inicial, ya que la inclusión sólo podría darse en base a la delación requerida y denegada.

El torturado tiene entonces que apropiarse de este falso marco referencial común, aplicarle su propia acentuación ideológica y resemantizarlo antes de revertirlo a su emisor inicial. Esta estructura modificada ya cargada de significación adversa será a su vez el silicio del torturador. Este sucumbirá, psicológicamente, con la muerte real de su víctima.

La pieza de Benedetti re-plantea la confrontación ideológica en términos de control de lo imaginario, en este caso, el lenguaje.

No se excluyen de la lucha el sufrimiento físico ni la violencia que la provoca, pero si de ideología se trata, con actos verbales también se mata. La pieza re-plantea el problema de un lenguaje común impuesto por un grupo dominante, cuya viabilidad para otros grupos es mínima. Es esta supuesta y forzada comunidad, esta sugerida apertura que es en realidad encierro, la que se revela foránea, pues es palabra ajena, dada e impuesta por otros, y no incluye los significados de todos los que como Pedro se le oponen con un "no" final. Este vocablo marca la imposibilidad del diálogo y la desvirtuación de las falsas razones. La obra anota por otra parte, la importancia vital de la palabra y su control en las luchas

18. La idea de la lucha al nivel del signo y de las marcas que el sujeto imprime al discurso están basadas en el estudio de V.N. Volosinov, *Marxism and the Philosophy of Language* (Seminar Press, London, 1973).

ideológicas, su fácil manipulación y la tentadora noción, asumida por el poder, de que "mi palabra es la de todos". Uso envolvente que trata inicialmente de involucrar y luego de cerrar zonas de contacto significativo, para preservar ciertas ideologías de los vaivenes de la historia, y de las actividades de sujetos que las modificarían. Tal diálogo, como bien lo muestra Benedetti, no existe, está condenado al silencio de la tumba, único espacio común a Pedro y al capitán.

University of California
Santa Cruz

LETTERATURE D'AMERICA

Trimestrale

Inverno Primavera Estate Autunno
Facoltà di Lettere e Filosofia e Facoltà di Magistero
dell'Università di Roma

Comité de Redacción: Cristiana Giorelli, Dario Puccini, Luciana Stegnano Picchio, Biancamaria Tedeschini Lalli.

Director: Dario Puccini **Secretaría de Redacción:** Flavio Fiorani, Pasqualino Avigliano

Redacción: Piazza S. Jacini 23 00191 Roma Italia Telf. (06) 3280378

Administración: Editore Mario Bulzoni. Via dei Liburni 14 00185 Roma Italia

Anno III, n. 1. Inverno 1982

ISPANOAMERICANA

"Le avanguardie ispanoamericane e l'Europa"

Dario Puccini, Ramos Sucre: una cultura para la innovación.

Antonio Melis, "L'austero laboratorio" di Vallejo e il distacco dall'avanguardia.

Roberto Paoli, Borges: dall'avventura alla riscrittura.

Carlos R. Giordano, Vanguardismo y cosmopolitismo en Olivario Girondo.

Precio por ejemplar: US\$. 6.00

Suscripción anual: US\$. 20.00

Suscripción a un solo número y al número único: US\$. 10.00