



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Castro, J. (1988). *La Novelística de Mario Benedetti* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

La Novelística de Mario Benedetti

Autor:

José Armando Castro Urioste

Año:

1988

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

Mario Benedetti, narrativa uruguaya, historiografía literaria, crítica literaria, narrativa hispanoamericana del siglo XX

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Castro, J. (1988). *La Novelística de Mario Benedetti* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La investigación se ocupa de analizar la producción novelística del escritor uruguayo Mario Benedetti. Los ejes de la obra narrativa de Benedetti (y, por extensión, de toda su literatura) se fundan en la preocupación ético-política y la mirada empática del mundo. A partir de la indagación dentro del contexto histórico, se detecta una dinámica entre problemas de carácter ontológico y los de carácter praxiológico, en cada una de las novelas del uruguayo.

Palabras Clave: Mario Benedetti, narrativa uruguaya, historiografía literaria, crítica literaria, narrativa hispanoamericana del siglo XX.



NO SE PRESTA
A DOMICILIO



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Académico Profesional de Literatura



La Novelística de Mario Benedetti

Tesis para obtener el Grado Académico de
BACHILLER EN LITERATURA

José Armando Castro Urioste

Lima - Perú

1988



SUMARIO

Introducción

Capítulo I : El Diario Intimo de una Sociedad

1. La Historia

1.1 Historias Principales

1.2 La doble funcionalidad de las historias subordinadas

2. Un Espacio Cerrado: La Oficina

a. La oficina como reflejo de una estructura jerárquica

b. El ingresante

3. Los Personajes

3.1 La transformación de Martín Santomé

3.2 El personaje frente al tiempo

3.3 Origen y destino

3.4 Avellaneda: incitadora de la vida

4. El Narrador: La Naturaleza del Diario

5. Coda a Modo de Conclusión Parcial

Capítulo II : "El Suicidio es un Homicidio Tímido"

1. La Historia



2. Los Personajes

2.1 La estructura generacional

- a. El viejo
- b. La transición
- c. Un advenimiento

2.2 La estructura oposicional

- a. Edmundo Budiño vs. Ríos
- b. Ramón vs. Hugo
- c. Ramón vs. Larralde
- d. Dolores vs. Susana

2.3 La funcionalidad de Gloria Caselli

3. El Espacio: Una Trinchera

4. El Narrador

5. Coda a Modo de Conclusión Parcial

Capítulo III : Derrotados y Dispersos

1. Historias Distantes

1.1 Exilios de una familia

1.2 Los "exilios"

2. Una Situación Creada por el Exilio

3. La Transgresión del Mundo y la Diversidad de Voces

4. Coda a Modo de Conclusión Parcial

Conclusiones

Bibliografía



INTRODUCCION

La obra de Mario Benedetti comprende una diversidad de géneros: poesía, cuento, novela, teatro, ensayo crónica periodística, humorismo. Pese a su diversidad en ella existen dos constantes que expresan la unidad de su proyecto. El primero de estos rasgos consiste en la empatía¹. Es decir, la facilidad con que el autor es capaz de establecer un vínculo comunicativo con sus lectores a través del discurso. Por otra parte, Benedetti es un escritor de preocupaciones éticas y políticas de modo tal que la pluralidad de formas literarias que cultiva, se convierte en un instrumento que expresa un pensamiento coherente².

De otro lado, es bueno indicar que la obra de Ma

-
- (1) FORNET, Ambrosio. Prólogo de: Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. Ambrosio Fornet (Comp) La Habana, Casa de las Américas, 1976; p. 7
- (2) FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. "La obra novelística de Mario Benedetti". En: Ambrosio Fornet (Comp). Recopilación de Op. cit.; pp. 101-102. Véase también: CABALLERO BONALD, J.M.. Prólogo de Antología poética de Mario Benedetti. Madrid, Alianza Editorial, 1984; p. 7.

II

rio Benedetti constituye un proceso cuya dinámica se establece en estrecha relación con la existencia de fenómenos extra-literarios, los que influyen en el autor y que se manifiestan en determinadas transformaciones de su producción artística. En este sentido, el primer momento de su producción comprende no sólo los textos escritos antes de la Revolución Cubana (1958), sino también aquéllos que reflejan una óptica anterior a la Revolución, aunque físicamente hayan sido creados con posterioridad a ésta. En ellos se manifiesta la temática de lo cotidiano a través de un tratamiento realista que servirá de modelo a los escritores venideros y, simultáneamente, a lo que Rama ha denominado la actitud de una generación³, es decir, "la asunción de una 'conciencia crítica'"⁴. En estos textos Benedetti retrata a la clase media de su país cuya característica

(3) Rama sostiene que los treinta años comprendidos entre 1939 y 1969 corresponden a un determinado período caracterizado por la actitud crítica -a veces hipercrítica- de sus integrantes sobre el deterioro del sistema socio-económico. Por ello denomina a este período como "la generación crítica". La generación crítica 1939-1969. I. Panoramas. Montevideo, Arca, 1972.

(4) RAMA, Angel. "La conciencia crítica". En: Enciclopedia uruguaya. No. 56, Montevideo, Noviembre de 1969; p. 103.



fundamental es la carencia de perspectiva histórica, - que se expresa en la inautenticidad de su vida cotidiana⁵:

En aquellos años el lector uruguayo "no encontraba temas comunes -dice Benedetti- casi ni palabras comunes con aquéllas que formaban su lenguaje, - que expresaban su vida, sus preocupaciones, sus esperanzas y sus frustraciones. Creo que el mérito que pueden tener los Poemas de la oficina, más que literario, es haber intentado llevar ese lenguaje, esas preocupaciones, esa problemática cotidiana, a la poesía. Después vinieron los cuentos de Montevideanos, que en algún sentido son el producto paralelo, en prosa, de los Poemas de la oficina"⁶.

Más adelante, con la publicación de La tregua - (1960) y El país de la cola de paja (1960), Benedetti alcanza el primer lugar de las letras uruguayas narrativa y ensayísticamente. La clase media asume la interpretación sensible y crítica de la época que plantea el autor⁷. Aquí cabe recordar que los dos textos

(5) FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. Op. cit.; p. 106

(6) GONZALES BERMEJO, Ernesto. "El caso Mario Benedetti". En: Mario Benedetti, variaciones críticas. Libros del Astillero, 1973; p. 27

(7) RAMA, Angel. "180 años de literatura". En: Enci -



antes citados se convirtieron en reales "best sellers".

A partir de la década del 60, Latinoamérica se convierte en un continente en ebullición. Los más altos niveles de conciencia social y política se manifiestan con el triunfo de la Revolución Cubana. En ella se refleja de modo más concreto una conciencia que venía desarrollándose muchos años atrás en las vanguardias de las clases media y popular, y que ya no tratan simplemente de transformar o hacer más inocuas las formas de dominación sino de suprimirlas en sus mismas raíces⁸. Pero esta experiencia no es exclusiva de Cuba, porque "la Revolución cubana es la revolución latinoamericana que ha triunfado en Cuba" y por lo tanto la expresión de ella es un hecho latinoamericano⁹. En tal sentido, no es sorprendente que un gran número de intelectuales del continente colocara su mirada en esta experiencia liberadora. Para Mario Benedetti la Revolución se convierte en "un catalizador altamente positivo" que permitió no sólo la reintegración política de aquellos escritores que se refugiaban en su erudi

/o. Enciclopedia uruguaya. No. II. Montevideo, mayo de 1968; p. 38

(8) OSORIO, Nelson. "La nueva narrativa y los problemas de la crítica hispanoamericana actual". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. No. 5. Lima, Latinoamericana Editores, 1977; p. 11

(9) FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. Op. cit.; p. 104.

ción y fantasía y que muchos de ellos sintieran la urgencia del compromiso personal, sino también que el tema de América ingresara en nuestra vida cultural ¹⁰.

Precisamente en relación a este último aspecto Benedetti ha expresado:

"La Revolución Cubana no sólo hace penetrar a América Latina en el Uruguay sino en sí mismo. Lo he escrito y firmado: hasta la eclosión de la Revolución en Cuba yo no era un tipo preocupado por lo que sucedía en América Latina y estaba absolutamente alienado a los problemas culturales europeos y pienso que no sólo yo: la mayor parte de mi generación tenía culturalmente puestos los ojos en Europa o en la literatura norteamericana"¹¹

Estas transformaciones se manifiestan en la tarea creadora de Mario Benedetti. De tal forma que, el segundo momento de su obra se caracteriza por una apertura histórica, en oposición al anterior que reflejaba una cerrazón histórica¹².

La crisis social, económica y política que vivió el Uruguay genera un proceso que culmina en el golpe de

(10) BENEDETTI, Mario. Literatura uruguaya siglo xx. Montevideo, Alfa, 1969; p. 42.

(11) GONZALES BERMEJO, Ernesto. Op. cit.; p. 32

(12) FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. Op. cit.; p. 112.



Estado en 1973 y, al mismo tiempo, inaugura una de las etapas más sangrientas en la historia uruguaya. El país, caracterizado por su tradición cívica y pacifista, no conocía la existencia de sucesos violentos desde la guerra civil de 1904 y el golpe de Terra en 1933. En la década del 70 se instaura una dictadura militar de corte fascista, entendiendo el fascismo como la "dictadura terrorista que los sectores más reaccionarios del capital monopólico ejerce sobre la clase obrera primordialmente, en situaciones de crisis o cuando por cualquiera otras circunstancias sienten amenazado su sistema de dominación"¹³. A ello es necesario agregar -como lo ha señalado Leopoldo Zea- que en América Latina el fascismo es dependiente debido a que acepta y sirve al poder extranjero¹⁴. Evidentemente, tal régimen dictatorial trajo como consecuencia la cancelación de libertades y derechos populares, la tortura y la muerte, la represión y la autocensura, y la emigración de cientos de miles de uruguayos en los diversos campos. Benedetti no es ajeno a este fenómeno, que de termina el tercer momento de su obra. Con la publicación de la pieza teatral Pedro y el capitán (1975) el

(13) CUEVA, Agustín. "La cuestión del Fascismo". En; Para entender América Latina. Lima, Tarea, 1979; p. 348

(14) Cit. por RUFFINELLI, Jorge. "Uruguay: literatura



militarismo ingresa en la temática de la literatura uruguaya y en libros posteriores se encontrará una clara denuncia a la situación que vivió el Uruguay¹⁵. Pero este momento de la obra de Benedetti se halla constituido no sólo por textos que denuncian los hechos que ocurren dentro del país, sino también por aquellos que reflejan la problemática del exilio. Así lo demuestran la existencia de un conjunto de poemas, canciones, relatos y artículos periodísticos.

Este distingo en la producción del autor de Montevideo no es gratuito. Los diversos momentos que hemos señalado revelan, de alguna manera, la vinculación del escritor con los fenómenos sociales: el primero de éstos comprende los textos que reflejan una óptica anterior a la Revolución Cubana que es expresada en una vida inauténtica; el segundo, a aquéllos que manifiestan una visión que surge a partir del triunfo de la Revolución; y, finalmente, el tercer momento de la producción de Benedetti, aparece como una respuesta a la dictadura fascista iniciada en Uruguay en la década del 70. El "corpus" del presente trabajo de investigación comprende las novelas La tregua (1960), Gracias por el fuego (1965) y Primavera con una esquina rota (1981).

/ . y militarismo". En: Casa de las Américas. La Habana, No. 119, 1980; p. 130.

(15) Ibid; p. 132



Cada una corresponde y es representativa de los diversos momentos de la obra benedettiana. La primera de ellas narra la vida opaca y frustrada del protagonista; Gracias... nos presenta la posibilidad de las transformaciones sociales; y Primavera... refleja la problemática del exilio, como consecuencia de la represión del gobierno dictatorial. Sin embargo, es necesario aclarar que la novelística de Benedetti abarca otros dos textos: quién de nosotros (1953), que se ubica en la etapa inicial, y la novela en verso El cumpleaños de Juan Ángel (1971), cuya propuesta es similar a la de Gracias...

Por otro lado, es necesario establecer la perspectiva teórica a partir de la cual se rige nuestra tarea investigadora. Aunque parezca paradójico a lo recién afirmado, conviene remarcar que la creación literaria consiste en una constante reelaboración de las propuestas estéticas y, por tanto, no admite ser sometida a ningún esquematismo teórico-metodológico. Este reconocimiento que parece obvio, nos permite establecer que la primera prioridad que posee la crítica literaria es el objeto que intenta aprehender y no a la inversa, es decir, la conversión del texto literario en un medio de prueba que sirva para la aplicación y comprobación de determinados métodos. Ello no significa la ausencia de un marco teórico, sino que tal aparato conceptual es aplicado según las exigencias del objeto estudiado. En tal sentido, nuestra investigación tiene como punto de partida el análisis de la estructura y el

funcionamiento de cada nivel en su concreción específica en forma de novela, con el propósito de rastrear de terminados significados. Este análisis es realizado en los diversos niveles que componen un texto narrativo, partiendo de los más superficiales hacia los más profundos. Sin embargo, nuestra tarea no se detiene en rastrear los significados de cada novela, sino que intentamos su vinculación a un determinado contexto-histórico. Es necesario plantear algunas limitaciones que parecen obvias. En primer lugar, consideramos que el breve universo que constituye un determinado texto, no debe ser directamente relacionado con la complejidad del contexto-histórico: "... la realidad da origen, objetiva y subjetivamente, a una gran masa de mediaciones, cuya acción modifica esencialmente el modo de manifestarse del problema fundamental"¹⁶. Sin olvidar la teoría de las mediaciones, podemos afirmar que la relación corresponde entre el contexto-histórico y el (o los) sistema literario (que se erige a partir de aquél) dado que ambos son universos de una complejidad equivalente. De otro lado, todo texto literario aparece como una parte integrante de un sistema y, entendido en tal medida, es susceptible de ser relacionado -

(16) LUKACS, Georg. Significación actual del realismo crítico. México, Ediciones Era, 1967; p. 13.



con determinados problemas sociales que también son partes integrantes del contexto-histórico; estos determinados problemas sociales serán considerados en base al texto en sí como el metatexto. A su vez, cada producto artístico no es un mero reflejo de las condiciones en que se produce, sino que constituye una reelaboración de ellas expresadas en formas estéticas y que conlleva una determinada posición. Finalmente, los significados que emergen de cada novela frente a su situación de producción textual relacionados con el contexto-histórico exigen una lectura intertextual, a partir de la cual es posible señalar como la evolución social afecta y de qué manera el significado de la novelística de Mario Benedetti.

En tal sentido, nuestra investigación pretende demostrar la dinámica existente entre los problemas ontológicos y los praxiológicos en cada una de las novelas. Estos se articulan no sólo con el contexto-histórico sino también entre sí. De modo tal que se establece tanto el análisis de la estructura y funcionamiento de cada texto y su correspondencia a determinadas condiciones sociales, como al mismo tiempo es posible conocer un proceso en el que se articulan ambos niveles y, a través del cual, se manifiesta el proyecto literario de Mario Benedetti.



CAPITULO I

EL DIARIO INTIMO DE UNA SOCIEDAD

1. LA HISTORIA

La tregua¹ es la segunda novela escrita por Mario Benedetti. La primera edición, que data de 1960, prácticamente sólo circuló en el Uruguay²; posteriores ediciones, así como reiteradas traducciones, han permitido que este libro se conozca no sólo en Latinoamérica sino más allá de sus fronteras³.

-
- (1) Montevideo, Alfa, 1960. Todas las citas corresponden a una edición posterior: Bogotá, Nueva Imagen S.A./La Oveja Negra Ltda.; 1980.
- (2) Benedetti afirma que "el libro que se edita en el Uruguay tiene prácticamente vedada la exportación ya que su precio en el exterior alcanza siempre cifras prohibitivas". El país de la cola de paja. Montevideo, Ediciones Asir, 1960; p. 50.
- (3) Hasta 1980 La Tregua ha sido publicada en castellano 27 veces, en diferentes ciudades: Montevideo, México, Santiago de Chile, Buenos Aires, - Barcelona, Madrid, La Habana. También fue traducida al inglés, checo y búlgaro. PEREZ BABEFALL, Freda. "Bibliografía de y sobre Mario Benedetti" En: Iberoamericana. Ns. 114-115, Pittsburgh, enero-junio 1981; pp. 363-377.

Como ya hemos afirmado en la Introducción, la revolución cubana tiene una importancia decisiva en la obra del autor que estudiamos. En efecto, aunque La tregua fue escrita en los primeros meses del cincuenta y nueve, es una novela hecha, evidentemente, con una "visión anterior" a la Revolución y constituye, junto con Quién de nosotros⁴, el primer momento de la novelística de Mario Benedetti⁵. Esta "visión anterior" - consiste en la falta de perspectiva histórica la cual, a su vez, se manifiesta en las relaciones frustradas de los diversos personajes, en el predominio de conflictos de carácter individual y en el reflejo de una clase media cuya vida cotidiana aparece como inauténtica.

1.1 Historias Principales

Dentro de los diferentes análisis del relato se distingue al funcional o historial como el más epidérmico. El relato, por consiguiente, se define como "un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción"⁶. Nuestra hipótesis consiste,

(4) Montevideo, Número, 1953.

(5) FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. Op. cit.; p. 105.

(6) BREMOND, Claude. "La lógica de los posibles narrativos". En: Análisis Estructural del Relato. Vol. colectivo. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970; p. 90.



en este nivel de análisis, en que La tregua es - una novela que se estructura a partir de dos historias entre las cuales existe el paralelismo y la confluencia. Estas relaciones varían a lo largo del relato en función de la actividad de ciertos factores; en consecuencia, la significación global -que surge precisamente del paralelismo - y/o confluencia entre ambas historias- adquiere valores disímiles.

La primera historia tiene como eje la jubilación de Santomé. Narra la vida mediocre y aislada de un hombre viudo y cincuentón que trabaja en una oficina. La aspiración que posee este personaje consiste en lograr su jubilación: "Lo que deseo ahora es mucho más modesto que lo que deseaba hace treinta años (...) Jubilarme, por ejemplo" - (p. 37) dice el personaje en clara alusión a lo que, en definitiva, constituía su último proyecto vital.

La otra historia cuenta la relación amorosa entre Santomé y una joven de veinticinco años, - Laura Avellaneda, que abre, sobre todo para el primero de los personajes, una nueva posibilidad - existencial. Sin embargo, esta relación sentimental es abruptamente interrumpida por la muerte de



Avellaneda⁷.

El paralelismo de las historias se sostiene desde el inicio hasta el final de la novela. Las primeras líneas dan cuenta de la historia de la jubilación y manifiestan la situación expectante del protagonista:

"Lunes 11 de febrero

Sólo me faltan seis meses y veintiocho días para estar en condiciones de jubilarme" (p.9)

En las páginas iniciales también se presenta la historia de amor. En este sentido, podemos utilizar como ejemplo el momento en el que Santomé conoce a Avellaneda:

"Miércoles 27 de febrero

Hoy ingresaron a la oficina siete empleados nuevos: cuatro hombres y tres mujeres (...)

A mí me adjudicaron dos botijas (uno de 18 y otro de 22) y una muchacha de 24 años (...)

-
- (7) Debido a que la estructura narrativa de La Tregua se sostiene en estas dos historias, Körner explica el título de la novela: "La casi satisfecha resignación de Santomé -viudo desde hace veinte años- a la monotonía cotidiana y el aislamiento por él buscado es interrumpido (de ahí el título de la novela) inesperadamente por una breve profunda relación sentimental con una compañera de trabajo ...". "El metalenguaje en las novelas de Benedetti". En: Jorge Ruffinelli (Comp.). Mario Benedetti, variaciones críticas. Montevideo, Libros del Astillero, 1973; pp. 86-87.

Se llaman Alfredo Santini, Rodolfo Sierra y Laura Avellaneda" (p. 16)

Por otro lado, al final de la novela la muerte intempestiva de Avellaneda pone fin al relato de amor y, simultáneamente, entierra los proyectos y las esperanzas de Martín Santomé. Al mismo tiempo, el protagonista obtiene la jubilación y ésta, aparece con un signo de frustración equivalente al producido en el otro relato de su relación con Avellaneda.

Sin embargo, la relación entre estas historias no se limita al inicio y al final de la novela. Muy por el contrario, el paralelismo y la confluencia de ambas se encuentra a lo largo de todo el libro, y produce diversas significaciones.

Esta diversidad de significaciones está constituida por tres momentos: el primero, donde existe la realización de un proceso (la jubilación) - con un signo negativo: degradación; el segundo, - constituido por el paralelismo y la confluencia entre la historia de la jubilación y la historia de amor, en la que, a partir de su interrelación, se manifiesta un signo opuesto al anterior; y, finalmente, debido a que la historia de amor se ve truncada, el proceso de degradación de Santomé se

retoma pero de manera mucho más acentuada.

Para demostrar esta hipótesis es necesario considerar a la función -tal cual es entendida por Propp- como la unidad mínima del relato, y que una secuencia elemental se halla constituida por la agrupación de tres funciones donde se distingue: 1) la apertura de posibilidad del proceso; 2) la realización como conducta o de acontecimientos en acto; 3) y el resultado obtenido. Estas secuencias elementales, combinadas entre sí, dan origen a secuencias complejas. Al mismo tiempo, debido a que el relato está en relación con un proyecto humano, los acontecimientos son clasificados según favorezcan o no a dicho proyecto en mejoramiento o degradación; esta tipología implica una valoración de las acciones o la plasmación (exitosa o fallida) de un proyecto axiológico en cada acción⁸.

A partir de lo expresado, podemos considerar las historias mencionadas como secuencias elementales. Estas, al combinarse, generan significaciones que varían según el tipo de relaciones entre ellas y, también, según el signo que adquiera

(8) BREMOND, Claude. Op. cit.; pp. 87-90



el desplazamiento del foco narrativo.

a. La novela manifiesta en las páginas iniciales la realización de un proceso; es decir, el desarrollo de la vida conformista y mediocre de un hombre -Santomé- que trabaja en una oficina. La jubilación aparece, por consiguiente, con una doble implicancia relativamente paradójica. Por un lado, es la culminación de este proceso -el hombre se retira del trabajo oficinesco-, para pasar a otra instancia en la cual el personaje no sabe a qué actividad dedicarse: "El jardín, quizá (...) La guitarra, tal vez (...) ¿Escribir? Quizá no lo hiciera mal, por lo menos la gente suele disfrutar con mis cartas. ¿Y eso qué? Imagino una nota bibliográfica sobre 'los atendibles valores de este novel autor que roza la cincuentena' y la mera posibilidad me causa repugnancia" (p. 9).

Las dos primeras posibles actividades no persuaden totalmente al narrador-personaje, actividades las que signa con "quizá", "tal vez". La tercera -escribir- la califica irónicamente como un absurdo por ser novel a los cincuenta años.

De otro lado, la jubilación implica la continuación de la vida que ha realizado Santomé. Es tal, a pesar de su no concurrencia a la oficina,



porque los días del protagonista de La tregua - prosiguen caracterizados fundamentalmente por la mediocridad y el conformismo. Esta doble y aparentemente paradójica connotación -culminación y continuidad- es explicable a partir de elementos de otra naturaleza. El sistema socio-económico deja de lado a aquellos hombres que por razones físicas o mentales, no considera aptos para trabajar. Es en este sentido que la jubilación implica la culminación de una vida para inaugurar otra; es decir, en la medida que un hombre ya no reúne las condiciones para integrar la población económicamente activa. Pese a que este hombre se retira de la oficina, permanece, obviamente, dentro del sistema socio-económico y por consiguiente, la defectividad de éste lo envuelve, lo agobia, lo arrastra. Es por ello que, si la realización de este proceso conlleva un signo negativo -degradación-, la conformista esperanza que posee Santomé en su jubilación no transforma a aquel sino, muy por el contrario, lo mantiene.

b. En segundo lugar existe un paralelismo que está conformado por el desarrollo del proceso de realización explicado anteriormente y, de otro lado, se inaugura y se realiza un nuevo proceso: la



secuencia de amor entre Santomé y Avellaneda. En determinado momento ambas historias confluyen. Los elementos fundamentales de este tipo de relación son la existencia de personajes que se aman y trabajan juntos y sobre todo, las expectantes significaciones que surgen en torno a la jubilación, debido al encuentro de un incentivo vital como el amor.

El primer descubrimiento de Santomé, que se manifiesta gracias a la aparición de Avellaneda, consiste en reconocer que su capacidad de amar aún existe: "... yo todavía estaba disfrutando egoístamente de mi novel descubrimiento. No estoy reseco, no estoy reseco" (p. 44), escribe cuando siente que está enamorado. Con la conciencia de su sentimentalidad redescubierta emerge la posibilidad de mejoramiento y más adelante, con la realización de aquélla, un proceso de mejoramiento.

Además, Laura Avellaneda abre a la jubilación de Santomé dos posibilidades con signos opuestos. De un lado, en la vida del viudo cincuentón se inaugura una verdadera esperanza. En este sentido, la jubilación adquiere otro significado: es la posibilidad de dedicar ese tiempo libre a su -



compañera, al amor. En otras palabras, elabora - para su futuro un proyecto de signo positivo donde se vislumbra el goce. De otro lado, la existencia de esta posibilidad, en la medida en que no se produzca, trae como resultado que la jubilación signifique una degradación más profunda aún que la nombrada anteriormente. En otros términos diremos que ante la imposibilidad del goce, el vacío en el que cae Santomé es mayor.

c. En tercer lugar, el paralelismo se expresa, por un lado, con la muerte intempestiva de Avellaneda, y de otro, con la obtención de la jubilación: "Después de tanta espera, esto es el ocio. ¿Qué haré con él?" (p. 137). Definitivamente el fallecimiento repentino de Avellaneda significa la desaparición de los proyectos de Santomé y, simultáneamente, le inyecta a la secuencia paralela un signo negativo que se revela a partir de la frustración y la soledad.

El proceso de mejoramiento y la posibilidad de goce que habían surgido gracias al amor de Avellaneda, se ven por lo tanto, truncados totalmente. En oposición, el proceso de degradación en que aparece sumergido Martín Santomé -y con ello el significado negativo de la jubilación- es reto



mado, pero ahora, debido a la frustración del goce posible, el vacío en la vida del protagonista adquiere mayor profundidad.

1.2 La doble funcionalidad de las historias subordinadas

La dominante se constituye en base a la jerarquización -aceptada como "normal"- de los elementos que una obra literaria establece en sí, y a partir de lo cual algunos aparecen en primer plano y otros como subordinados. Esta jerarquización no obedece simplemente a razones de carácter cuantitativo; responde a un principio extraordinario, y por ende, semánticamente expresivo. Por su parte, el elemento subordinado se manifiesta: a) o bien "como 'no aparición' del elemento, su convencionalidad y modesto cargo semántico"; b) o bien porque una estructura parcial de su propia parte, lo orienta en dirección de la dominante⁹. En La tregua la dominante se constituye en base a las secuencias de la jubilación de Santomé y del amor Santomé-Avellaneda que hemos descrito con anterioridad. Por otro lado, existen un con

(9) CERVENKA, Hirostav. "La obra literaria como símbolo". En: Linguística formal y crítica literaria. Vol. colectivo. Madrid, Alberto Corazón Ed., 1970



junto de relatos de menor jerarquía que conforman el elemento subordinado, cuyo propósito es cumplir una doble funcionalidad. Estos relatos subordinados se manifiestan, fundamentalmente, a través de dos modalidades:

- a) En primer lugar, como un fragmento de la novela, donde la secuencia elemental -apertura de posibilidad, realización y cierre o resultado- se completan en dicho fragmento. Por ejemplo, la historia de la mujer seducida - por el roce del codo (pp. 26-27), o la de Escayola (pp. 53-60).
- b) O bien, en todo caso, a lo largo de la novela, donde la secuencia elemental del relato subordinado se constituye a través de la recopilación de determinados indicios, es decir por medio del empleo de una estrategia -escalonada. Por ejemplo, la historia de la coima¹⁰ para obtener la jubilación: "Ayudar

(10) Benedetti sostiene que la coima tiene un proceso: primero, "el hombre con escrúpulos morales no 'daba' ni 'recibía' coimas, sólo el inmoral las 'aceptaba'; luego, el hombre con escrúpulos no 'recibe' pero en cambio se siente empujado a darla" -cuando escribe estas frases considera que el Uruguay vive esta etapa-; y, finalmente, ese mismo hombre 'da' y 'recibe' coima". El país de la cola de paja. Op. cit.; p. 17.



a moverla quizá signifique untarle la mano a alguien. (...) Sé que el más indigno es el otro, pero yo tampoco sería inocente" (p.40), o la historia del empleado Suárez que obtiene diversos beneficios porque es el amante de la hija de un miembro del directorio.

Ahora bien, como ya lo anticipamos, las historias subordinadas cumplen una doble funcionalidad. La primera de ellas está vinculada a la estrategia narrativa. Consiste en retardar el desarrollo de la dominante a través de los relatos de menor jerarquía. Por ejemplo, entre un pasaje del trabajo: "Es una especie de juego, ahora, en la oficina" (p.59), y otro de amor: "Ella (Avellana) viene casi todos los días a tomar café conmigo" (p.61), se interpola la reunión de Escayola - donde narra su historia - con Santomé y Vignale - (p. 60). En otras palabras, se trata del recurso del suspenso narrativo.

Por otro lado, los relatos subordinados se constituyen en un elemento que da cuenta del ambiente. Ese ambiente es el de la gran mayoría - que tiene "como signo distintivo la mediocridad y como base social la pequeña burguesía urbana ..." ¹¹. Benedetti, en El país de la cola de

(11) FORNET, Ambrosio. Op. cit.; p. 8

paja, escribe que la crisis moral del Uruguay de los años 50 se había "expandido lo suficiente como para contaminar la vida familiar, las relaciones sexuales, la validez de la confianza"¹². En este sentido, las historias subordinadas que aparecen en La trequa como son, por ejemplo, la coima para obtener un derecho (la jubilación), las prerrogativas de un empleado (en este caso Suárez) porque es amante de la hija de un miembro del directorio, el sexo visto como una experiencia "sucia": "me suplicó (la mujer) que le dijera palabrotas" (p. 27), reflejan -al hilvanarse- un ambiente de corrupción y descomposición moral.

2. UN ESPACIO CERRADO: LA OFICINA

En las páginas iniciales determinamos que una de las características de la obra de Mario Benedetti es la empatía: esa facilidad de establecer una relación comunicativa con los lectores. Es un fundamento decisivo para la existencia de aquélla la situación de inmediatez entre el escritor y su público sobre los ambientes, los temas y el tono del relato¹³. La oficina

(12) Op. cit.; p. 16

(13) OVIEDO, José Miguel. "Un dominio colonizado por la poesía". En: Jorge Ruffinelli (Comp.), Op. cit.; p. 148.



surge como el ambiente¹⁴ de mayor relevancia que determina esta inmediatez y, por ende, contribuye a la existencia de la empatía. Es que, para Benedetti, "... el Uruguay es la única oficina del mundo que ha alcanzado la categoría de república", o, en otras palabras, -también del mismo autor- "... el Uruguay es un país de oficinistas"¹⁵. En América Latina sólo un uruguayo podía comparar a su país con una gran oficina, sólo un uruguayo "podía haber descubierto un símbolo de su propia sociedad: con una economía dependiente y una población mayoritariamente urbana cuya mitad se apiñaba en la capital ..." ¹⁶. Surge, como consecuencia de la oficina, un "homo burocraticus"¹⁷: una determinada manera de concebir el mundo, las relaciones humanas, las estratificaciones, el destino. Es decir, que lo "que verdaderamente importa es el estilo mental del uruguayo, y ese estilo es de oficinista"¹⁸.

(14) BENEDETTI, Mario. "La literatura uruguaya cambia de voz". En: Literatura uruguaya siglo xx. Op. cit.; p. 32

(15) BENEDETTI, Mario. El país de la ...; p. 37

(16) FORNET, Ambrosio. Op. cit.; p. 8

(17) OVIEDO, José Miguel. "Un dominio colonizado por la poesía". Op. cit.; p. 149

(18) BENEDETTI, Mario. El país de ...; p. 57



En La tregua la oficina se constituye, indudablemente, en un símbolo de la sociedad uruguaya. Es tarea nuestra establecer a partir de la novela los significados que posee este símbolo. En tal sentido, podemos distinguir tres dimensiones que aparecen relacionadas: a) la oficina como reflejo de una estructura jerárquica; b) el ingreso a la oficina equivalente al ingreso en el sistema socio-económico; c) la sanción ante las transgresiones a la estructura jerárquica. Analicemos cada una de estas proposiciones.

a. La oficina como reflejo de una estructura jerárquica

La estratificación social consiste en un ordenamiento jerárquico de ciertas posiciones en una escala de superioridad e inferioridad¹⁹. Constituye, por consiguiente, un tipo de diferenciación social a través de la cual las sociedades se nos aparecen estructuradas en series de puestos o posiciones que ocupan individuos, y que están clasificados en una escala jerárquica como capas o estratos superpuestos los unos a los otros. En este sentido, "la noción clave en todo sistema de

(19) Cit. por ERRANDONEA, Alfredo M. En: Enciclopedia Uruguaya. No. 53. Montevideo, Editores Reunidos y Editorial Arca, Noviembre de 1969; p. 43.



estratificación está en el ejercicio de un dominio institucionalizado de unos sobre otros y que ese dominio resulta principalmente de la apuntada dimensión económica en cuanto ubica los puestos - en el sistema productivo". De aquí surge una clasificación tricotómica de las clases sociales: alta, baja y media, cuyos componentes distinguiremos más adelante.

Por otro lado, el mundo de la oficina en La tregua ofrece también una estructura jerarquizada y tricotómica. Al mismo tiempo, este ordenamiento va -de igual manera que en la estratificación social- en una escala de superioridad a inferioridad. Se establece, por consiguiente, una homología entre la estratificación de la sociedad y la estratificación de la oficina. En otras palabras, la estructura del dominio institucionalizado en ambos universos es homóloga. En tal sentido, la clase alta -los miembros del Directorio en La tregua- ocupan una posición dominante, con la propiedad o la disposición fundamental de los medios de producción o una influencia decisiva sobre ellos. Benedetti describe a este grupo en un poema: "se discute/ se vota/ se toma coca-cola/ en una paz cansada/ se estudia el presupuesto"²⁰. Activida-





des como el estudio del presupuesto y la votación, manifiestan los derechos que tienen sobre los me di os de producción. Al mismo tiempo, estas labores se realizan en un ambiente extremadamente cómodo, escaso de fatigas y preocupaciones que los lleva al aburrimiento: "una paz cansada".

En La tregua el Directorio es visto por un empleado -Santomé- que "piensa lo que cree que piensan ellos" sobre sí mismos. Por ejemplo, elabora una comparación con el Olimpo: "Imagino que ellos, cuando se repantigan en los mullidos sillones de la sala del Directorio, se deben sentir casi omnipotentes por lo menos casi tan cerca del Olimpo ..." (p. 105). Por otro lado, esa facultad de disponer sobre los medios de producción y sobre los hombres que trabajan para ellos es menospreciada por el narrador: "experimentan (los miembros del Directorio) la sensación (que para otros sería incómoda) de que algunos están en sus manos, hacerse la ilusión de que resuelven, de que disponen ..." (p. 105). Finalmente, el poder del Directorio se ejemplifica con una historia en la cual las relaciones extra-laborales inciden en

/.

(20) BENEDETTI, Mario. Inventario. Bogotá, La Oveja Negra/Nueva Imagen, 1980; p. 452.

las relaciones de trabajo; nos referimos, evidentemente, a la historia del empleado Suárez con Li li Valverde. Suárez logra determinados ascensos debido a que es amante de la hija de un miembro - del Directorio: "... porque desde que éste (Suárez) anda con la Valverde, sus progresos han sido notables: de ayudante del cajero pasó a Oficial 1^o a mediados del año pasado, de Oficial 1^o a Jefe - de Expedición hace apenas cuatro meses" (p. 43). La posterior ruptura de estas relaciones amorosas trae como consecuencia el despido del empleado: - "Lo echaron a Suárez, es increíble, pero lo echa ron (...) la Valverde había presionado para que - lo liquidaran" (p. 70).

En oposición a la clase alta tenemos una cl a s e b a j a -los oficinistas en La trequa- excluida - del control efectivo de los medios de producción, y que vende su fuerza de trabajo. Para el emplea do desaparecen el amigo de la familia, el grupo - del barrio y otras variantes de la amistad, por- que la oficina es su pequeño mundo y vive -vendien do su fuerza de trabajo- pendiente de ella²¹: "Tu ve que trabajar hasta las diez de la noche. Estoy

(21) BENEDETTI, Mario. El país de la ...; pp. 60-61.



literalmente reventado" (p. 76), se dice en un pasaje en clara alusión a este estado de cosas. Por otro lado, el trabajo oficinesco impide una relación profunda entre quienes lo comparten y, por ende, imposibilita la formación de una conciencia de grupo: "Sí, el trabajo amordaza la confianza" (p. 81). A pesar del extenso tiempo que han compartido un mismo espacio, la relación entre los oficinistas es epidérmica:

"¿Qué tengo yo (escribe Santomé) de común con Muñoz, con Méndez, con Robledo? (...) En el fondo, cada uno es un desconocido para los otros, porque en este tipo de relación superficial se habla de muchas cosas, pero nunca de las vitales, nunca de las verdaderamente importantes y decisivas. Yo creo que el trabajo es el que impide otra clase de confianza; el trabajo, esa especie de constante martilleo, o de morfina, o de gas tóxico" (p. 80).

De esta falta de conciencia de grupo se desprende que los sujetos piensen en función, exclusivamente, de sus intereses. En este sentido, la lucha entre los empleados Suárez y Martínez por ingresar a la sub-gerencia -grupo intermedio, jun



to con la gerencia, entre el Directorio y los oficinistas-, es un conflicto en defensa de sus propios intereses y no de los de sus compañeros. Es te afán de ascenso, se relaciona con la autopercepción que tenían las clases inferiores en el Montevideo del año '59: para aquel entonces, existía por parte de aquéllas, una clara tendencia a nuclearse en el nivel intermedio. La confusión era, por consiguiente, ascendente y no al contrario²².

La situación de las clases medias es también de dominados. A pesar que en algunos casos posee en cierta independencia, ésta es precaria. En los niveles más altos aparecen relacionados con la clase dominante, y por ello, son los encargados de hacer cumplir las órdenes de éstos. "Pero en general, tienen el destino ligado a los débiles y dominados (...). No obstante, sus comportamientos y actitudes difieren de los de la clase baja y ostentan un status (...) y posiciones políticas claramente diferenciales"²³.

Por consiguiente, la relación que tiene el gerente - representante de la clase media²⁴ en la

(22) ERRANDONEA, Alfredo H. Op. cit.; p. 58

(23) Ibid.; p. 46



novela- con el Directorio es de obediencia: llama a Santomé para ofrecerle la sub-gerencia porque el Directorio se lo ordena aunque esté en desacuerdo: "Cuando se restregaba las manos, parecía que me iba a acorjotar. 'Le ofrecen nada menos que la sub-gerencia'. A la vista estaba que él no compartía la oferta del Directorio" (p. 97).

Por otro lado, el gerente domina a los oficinistas pero no por él mismo, sino en la medida en que es vehículo de las clases dominantes:

"El gerente llamó a los cinco jefes de sección. Durante tres cuartos de hora nos habló del bajo rendimiento del personal. Dijo que el Directorio le había hecho llegar una observación en ese sentido, y que en el futuro no estaba dispuesto a tolerar que, a causa de nuestra desidia (...), su posición se viese gratuitamente afectada" (p. 18).

La palabra "falluto" es un término acuñado -

(24) Como hemos aseverado anteriormente, la sub-gerencia también integra este grupo: "Es un lindo puesto la subgerencia (...). Se atiende a algunos clientes importantes, se vigila el trabajo del personal, se sustituye al gerente cuando éste se ausenta, se dedica uno a aguantar a los directores y sus chistes horribles, a las señoras de los directores y sus muestras de enciclopédica ignorancia" (p. 97).



por los rioplatenses. "El 'falluto' no es sólo - el hipócrita. Es más y menos que eso. Es el tipo que falla en el suministro y en la recepción - de la confianza, el individuo en quien no se puede confiar ni creer, porque (...) dice una cosa y hace otra, adula aunque carezca de móvil inmediato, miente aunque no sea necesario, aparenta -sólo por deporte- algo que no es"²⁵. El gerente es el personaje prototipo del "falluto": piensa, actúa, responde como "falluto": "Precisamente sonreía (el gerente) cuando entré en su despacho. - 'Una buena noticia'. Cuando se restregaba las manos, parecía que me iba a acoger (...). 'Permitame que lo felicite'. Tenía una mano pegajosa, como si acabara de abrir un tarro de mermelada " (p. 97).

-b. El ingresante

En páginas anteriores hemos afirmado que la jubilación connota el retiro efectivo del sistema socio-económico en la medida en que el sujeto ya no pertenece a la población económicamente activa. En la antípoda se halla el joven lleno de ilusiones y esperanzas, ansioso de ingresar al universo

(25) BENEDETTI, Mario. "La literatura uruguaya..."; p. 10.



de la oficina; es decir, que está en búsqueda de un rol dentro del sistema socio-económico. La aspiración por alcanzar la oficina hace que vea en ésta el mayor objetivo: "Antes de conseguir el puesto en la oficina, la gloria es la oficina"²⁶. Luego que el puesto es conseguido, el ingresante tiene una reacción de asombro y respeto a los empleados de jerarquía superior²⁷: "Tenían unas caras espléndidas (los ingresantes) de susto y de vez en cuando dirigían a los veteranos una mirada de respetuosa envidia" (p. 16). Simultáneamente, en el ingresante existe una gran satisfacción por pertenecer al mundo de la oficina: "Viene contento/ el nuevo/ la sonrisa juntándole los labios"²⁸. Finalmente, podemos señalar una característica del ingresante: mientras éste mantenga la calidad de tal -es decir, que no sea absorbido por

(26) BENEDETTI, Mario. El país de la ..., p. 57

(27) Benedetti afirma que en "el novicio que por primera vez gana un sueldo, hay una especie de deslumbramiento ante esos otros muchachones experimentados y cancheros, que de entrada aconsejan cómo leer tiras cómicas en el cuarto de baño o cómo charlar de fútbol..." Ibid, p. 61

(28) BENEDETTI, Mario. Inventario; p. 446



la rutina de la oficina- conservará a su favor y en contra de la oficina la no mecanización. En este sentido, Santomé afirma que Laura Avellaneda -una ingresante- "Todavía no trabaja automática -mente, así que se fatiga" (p. 20).

¿Qué sucede con el nuevo cuando se convierte en un empleado experimentado? Para este sujeto - que consideró que la "gloria" era la oficina, tiene ahora, en la oficina, un infierno²⁹. Dentro - de veinticinco años, este empleado "no podrá enderezarse/ ni será/ el mismo/ tendrá unos pantalones/ mugrientos y cilíndricos/ y un dolor en la espalda/ siempre en su sitio"³⁰.

c. La sanción ante la transgresión

La estructura jerárquica existente en el universo de la oficina mantiene determinada rigidez. Por ello, la transgresión de las jerarquías es - sancionada y, si dicha transgresión es excesiva - mente grave, la sanción consiste en el despido, - es decir, en la expulsión del sujeto del universo de la oficina, de la sociedad.

Esta hipótesis se confirma con la historia - de Menéndez, donde se narra la broma que le reali

(29) BENEDETTI, Mario. El país de la ...; pp. 57-58

(30) BENEDETTI, Mario. Inventario; p. 447

zan unos compañeros de trabajo a aquél empleado. Menéndez, un supersticioso, tiene la corazonada - de ganar la lotería si no muestra el billete. Sin embargo, de casualidad uno de sus compañeros observa el número y acuerda, junto con otros, pedirle al lotero que anote momentáneamente como ganadora en su pizarra, la cifra del billete de Menéndez. Este, al sentirse ganador, reaccionó de manera - fulminante: ingresó sin permiso al despacho de la gerencia y le dio al gerente -jerarquía superior- "un sonoro beso en la pelada" (p. 120). De esta forma, Menéndez transgredía la escala de superioridad e inferioridad. No hubiese existido mayor trascendencia, si besaba a uno de sus compañeros, es decir a otro que pertenecía al mismo nivel que el suyo. Sin embargo, el beso fue para el gerente; con ello se fracturó el orden jerárquico y, - evidentemente, fue sancionado con el mayor rigor: el despido, es decir, la expulsión del universo - de la oficina, la expulsión de la sociedad.

Este microcosmos constituido por la oficina, aparece como resultado e imagen de un universo mayor: la sociedad uruguaya de la década del '50. En otras palabras, el modo de relaciones existentes en la oficina tienen como causa a un determi-



nado macrocosmos y, simultáneamente, aquella se erige de manera equivalente. Tal equivalencia se refleja en la estructura y el funcionamiento de ambos universos. En efecto, la estructura jerárquica de la oficina es producto e imagen de la jerarquización existente en el Uruguay. Por otro lado, el funcionamiento de la obra es expresado no sólo en la vida rutinaria que llevan estos seres, sino también en sus pequeñas ambiciones y en su frustración vitalicia. Al mismo tiempo, estos dos mundos se relacionan porque el macrocosmos "alimenta" a la oficina con jóvenes cargados de aspiraciones. Sin embargo el microcosmos se encarga de amputar tales aspiraciones y de moldearlos dentro de las características del "homo burocraticus", para que luego dichos hombres retornen a la sociedad a cumplir rutinariamente sus obligaciones sin ninguna aspiración mayor. Es en tal sentido que la oficina se constituye en una singular escuela de la mediocridad.

3. LOS PERSONAJES

3.1 La transformación de Martín Santomé

Martín Santomé es el representante genuino de la pequeña burguesía uruguaya caracterizada por

la mediocridad y la frustración. Su trabajo lo desarrolla en una oficina, y es ésta la que determina "las relaciones sentimentales y espirituales de los personajes"³¹.

Ludmer³² plantea dos observaciones sobre el protagonista de La tregua. La primera de ellas -que es indiscutible- establece que la funcionalidad del héroe consiste en develar su intimidad en conflicto y, en la medida en que el personaje es representante típico de un amplio segmento de la sociedad uruguaya, esta experiencia subjetiva refleja una verdad social³³. Por otro lado, las novelas de Benedetti -La tregua entre ellas- poseen como rasgo esencial "la no existencia de procesos de transformación (del héroe, ni del relato): las escenas de apertura (...) y desenlace son las mismas; (...) en el centro se encuentra la esperanza de rescate y salvación pero fracasa, es negada; la apertura y desenlace enmarcan pues, equilibrándose, la salida imposible que permanece en el centro..."³⁴.

(31) FORNET, Ambrosio. Op. cit.; p. 11

(32) El "corpus" de estudio de la investigación de Josefina Ludmer abarca sólo dos novelas de Benedetti La tregua-Gracias por el fuego "Nombres femeninos como asiento del trabajo ideológico en dos novelas de Mario Benedetti". En: Nuevos Aires, No. 8, Bs. As., agosto-octubre de 1972; pp. 11-18. Las ci

Esta segunda observación merece algunas reflexiones. Indudablemente la "esperanza de rescate" y la imposibilidad de producirse permanecen - en el centro de la materia narrada. Pero su sola existencia, como estado intermedio, induce a una determinada significación "en la medida en que el tema de la mujer-trofeo (que aparece en relatos de Benedetti anteriores a La tregua) da paso al de la compañera y los problemas individuales empiezan a enlazarse con los colectivos"³⁵.

No debemos, por consiguiente, establecer una relación de homología entre el estado inicial y el final del personaje. Es cierto que en ambos - Martín Santomé aparece separado de Laura Avellana. Pero no se puede afirmar que la única posibilidad de transformación se encuentre constituida por un cambio opuesto en la situación del personaje. Es decir, pasar de un estado en que Santomé es carente de una compañera y de una esperanza, a

/ . tas corresponden a una publicación posterior en: Ambrosio Fornet (comp.), Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 165-174.

(33) Ibid; pp. 165-171

(34) Ibid; p. 168

(35) FORNET, Ambrosio. Op. cit.; p. 13



otro donde las posee. En todo caso, ésta es una transformación radical y de esencia. Sin embargo no todos los procesos revelan transformaciones de esa naturaleza. Existen también cambios de otro orden en los cuales se mantiene la misma estructura del estado -por ejemplo Santomé carente de compañera y de esperanza- pero varía el grado de la relación. En este sentido, la carencia existencial de Santomé, luego de vislumbrar una posible salida que se le esfuma, se incrementa atterradamente hacia el "vacío", de tal manera que ya no existen ni siquiera pretextos -"el jardín", "escribir"- con los cuales podría llenar ese "vacío".

En consecuencia, el protagonista de La tregua sufre una transformación. Sin embargo, ella no está vinculada a la naturaleza de la relación -yunción o disyunción- que existe en el estado inicial y el final. Se debe, como ya lo expresamos, a un nuevo grado (que se produce en el último estado) de una relación cuya estructura no ha variado.

3.2 El personaje frente al tiempo

"Y dejar que la vida transcurra,
gotee simplemente



como un aceite rancio"³⁶.

Estos versos pertenecientes al poema "Sueldo" -el primero del libro Poemas de la oficina- reflejan la misma actitud que poseen los personajes de La tregua frente al tiempo: "un dejarse llevar". En la novela esta actitud se sostiene -y es lo que pretendemos demostrar- debido a la presencia y la relación de dos tópicos: la rutina y la indecisión y se formaliza en un diario, donde la unidad mínima temporal es "el instante"³⁷. Por ello, Santomé escribe: "Por primera vez releí mi Diario, de febrero a enero. Tengo que buscar todos sus Momentos" (p. 129).

Sobre esta unidad mínima temporal es necesario precisar dos atingencias. En primer lugar, se eliminan los enlaces entre los diferentes instantes, de manera que aparece simultáneamente el tiempo dividido y el hombre dividido. En segundo término, el personaje vive en un "continuo vacío -la rutina- de donde se elevan los instantes: el de la comunicación y el de la muerte"³⁸.

(36) BENEDETTI, Mario. Inventario. Op. cit.; p. 445

(37) LUDMER, Josefina. Op. cit.; p. 166

(38) Ibid; pp. 166-167.



La rutina ofrece diferentes etapas. Aparece como un estado furtivo anterior a toda decisión - relevante que deberá realizar el personaje sobre su destino. En otras palabras, el hombre pretende indagar el sentido de su vida, luego que ha finalizado dicho estado pasajero.

"De ahí que mi rutina no haya tenido nunca carácter de definición; siempre ha sido provisoria, siempre ha construido un rumbo precario a seguir nada más que para aguantar - el deber de la jornada durante ese período de preparación que al parecer yo consideraba imprescindible, antes de lanzarme definitivamente hacia el cobro de mi destino" (p. 37).

En otro pasaje de la novela, Santomé escribe sobre Diego, su futuro yerno:

" Dice que trabaja en una oficina, pero que es sólo provisorio" (p. 51).

Posteriormente, el rutinario trabajo oficioso se transforma en definitivo y absorbe al personaje. La rutina se convierte en el "deber ser" de una vida y por ende en el modo de vivir: "Hoy fue un día feliz; sólo rutina" (p. 10). En ese modelo humano y social existe, sobre todo, un



ciudadano descontento y resignado, maniático y melancólico que suele ser el oficinista, con un humor chato y una mediocre existencia³⁹ y que tiene su razón de ser en el empleo público⁴⁰.

Sin embargo, en determinados momentos, ciertos "instantes" de ese modo de vida exaspera al uruguayo:

"Tengo la horrible sensación de que pasa el tiempo y no hago nada -dice la hija de Santomé- y nada acontece, y nada me conmueve hasta la raíz. Miro a Esteban y a Jaime y estoy segura de que ellos también se sienten desgraciados. A veces (no te enojés papá) también te miro a vos y pienso que no quisiera llegar a los cincuenta años y tener tu temple, tu equilibrio, sencillamente porque los encuentro chatos, gastados" (p.17)

Lo relevante es que Santomé le responde a su hija otorgándole la razón: "que hiciera lo posible por salir de nosotros, de nuestra órbita" (p. 17). Los personajes son conscientes de ese modo de vida, de ese "deber ser" que los asfixia, que

(39) OVIEDO, José Miguel. Op. cit.; p. 148

(40) Benedetti ha sostenido que a través del argumento del empleo público, los partidos políticos recuperan el voto del ciudadano uruguayo que criticó duramente a las mismas agrupaciones. El país de la cola de paja. Op. cit.; pp. 26-27.

nos los conduce a ningún objetivo. Entonces se vislumbra la necesidad de transformar el modo de vida, pero esta tarea significa tomar una decisión y Martín Santomé carece de esta cualidad: "... yo soy rutinario e indeciso" (p. 34). En otro pasaje, cuando se refiere a Diego⁴¹, Santomé escribe:

"También hubo una época en que yo pensaba así. Sin embargo, sin embargo... Este tipo parece más decidido que yo" (p. 51).

El pecado de Santomé es por omisión, debido a que no posee la capacidad de decidirse. Es precisamente a partir de esta relación entre rutina e incapacidad para sobreponerse ante ella, de donde surge una actitud frente al tiempo caracterizada por "un dejarse llevar", por una carencia de objetivos. El hombre no pretende generar algún producto creativo, no se atreve a enfrentarse; simplemente se dejar arrastrar por el tiempo sin saber a dónde:

"Esta tarde, cuando venía de la oficina, un

(41) Ambrosio Fornet afirma que carece de importancia que "Diego -se llamará Gustavo en Gracias por el Fuego- tuviera que esperar once años, hasta el cumpleaños de Juan Angel, para ingresar en el universo imaginario de Benedetti como personaje colectivo; lo importante es que el autor haya dado con él -lo que significa que ya estaba en la calle, anónimo todavía, esperando calladamente la ocasión de ser útil- ..." Op. cit.; p. 13



borracho me detuvo en la calle (...). Era un borracho extraño, con una luz especial en los ojos. Me tomó del brazo y dijo, casi - apoyándose en mí: '¿Sabes lo que te pasa? Que no vas a ninguna parte'. Otro tipo que pasó en ese instante me miró con una alegre dosis de comprensión (...) Pero ya hace cuatro horas que estoy intranquilo, como si - realmente no fuera a ninguna parte y sólo ahora me hubiese enterado" (p. 13).

En esta actitud frente al tiempo, las inquietudes/individuales y las colectivas desaparecen. Desaparecen también las metas, los objetivos, el destino y, por ello, el poeta escribe "Aquí no hay cielo/ aquí no hay horizonte"⁴².

3.3 Origen y destino

Fernández Retamar afirma que a través de la mirada de Martín Santomé "estamos asistiendo a todas las inautenticidades de muchos de los personajes que lo van rodeando"⁴³. Esto se debe a que el protagonista de La tregua posee la capacidad de "darse cuenta". En otras palabras, es de los personajes "que entienden". Por ello, Santomé es ca

(42) BENEDETTI, Mario. Inventario; p. 461

(43) FERNANDEZ RETAMAR. Op. cit.; p. 108.



paz de otorgarnos una visión aguda y crítica sobre los personajes que lo rodean -Aníbal, Escayola y Vignale- que es también la visión sobre sí mismo. Por lo tanto, ciertos caracteres de Santomé -mediocridad, trabajo rutinario, frustración, vida opaca- no son exclusivos de un individuo, sino que pertenecen a un grupo y, de esta manera, se reproduce a un segmento de la sociedad uruguaya. Para demostrar esta hipótesis pretendemos relacionar la visión que posee Santomé sobre sí mismo y sobre los personajes secundarios analizados en dos momentos distintos, en un "antes" y un "ahora", en su juventud y en sus cincuenta años.

"Tengo pocos amigos -escribe Santomé- y Aníbal es el mejor" (p. 34). Pero Aníbal reúne caracteres opuestos al protagonista de La tregua:

"El (Aníbal) es católico, yo soy nada. El es mujeriego, yo me limito a lo indispensable (...) Lo cierto es que, muchas veces, él me empuja a tomar una decisión; otras, soy yo el que lo freno con alguna de mis dudas" (p. 34)

Pero Aníbal vive lejos, en San Pablo, y la visión que de él manifiesta Santomé es un recuerdo, un recuerdo en el cual tuvo "la secreta impresión que él (Aníbal) iba a ser joven hasta la eter



nidad" (p. 47). Sin embargo, el mejor amigo de Santomé retorna a Montevideo después de varios años y ha cambiado físicamente: "delgado", ojos grises, "bigote deshilachado", voz "opaca" (p.47) y sobre todo, espiritualmente: el Aníbal de "ahora" no posee la vivacidad de antes y tiene una mirada desencantada; en rigor, el Aníbal de "ahora" "ha perdido el goce de vivir" (p. 47).

Escayola, a su vez, es un personaje de inferior jerarquía. Su transformación se produce también en sus caracteres físicos y sobre todo en una cualidad: el arte de hacer reír. Era un muchacho "Flacucho, alto, nervioso" (p. 54) que, al igual que Santomé y Vignale, vivió su adolescencia en la calle Brandzen conformando el mismo grupo. Dentro de este grupo, Escayola ocupaba el rol del bromista: "para todo tenía pronto un comentario de burla y en general su charla era regocijante" (p. 54). El arte de sus bromas residía en la originalidad: "El chiste que yo contaba -dice Escayola- nadie lo había oído antes. Yo los inventaba ..." (p. 60) y también en su actuación: "... él se hacía el gracioso, con gran seriedad" (p. 54).



Treinta años después Escayola cambia su técnica de hacer reír y se transforma físicamente: es "una tonina: pesa 98 kilos" (p. 54), "se ha convertido en un monstruo panzón, con un impresionante cogote, unos labios carnosos y blandos..." (p.60). Por otro lado, debido a que nadie festejaba ya sus bromas, empezó a reírse con el propósito de contagiar la risa. Sin embargo de Santomé sólo obtiene una sonrisa moderada y de Vignale "una carcajada tan artificial que más bien parecía una carraspera" (p. 60). Treinta años más tarde, el adolescente flacucho y bromista se ha convertido física y anímicamente "en un pesado" (p. 61).

Si Santomé es un personaje que se "da cuenta" Mario Vignale es el prototipo de aquellos "que no entienden". Y no entiende "ahora", ni tampoco "antes". Cuando era adolescente ocupaba el rol del muchacho tonto, que pretendía estar dentro del grupo pero que en realidad se encontraba al margen: "era un imbécil que siempre se pegaba a nosotros ..." (p. 25). Para obtener la aprobación del grupo cumplía rigurosamente las normas que éste le señalaba: "festejaba todos nuestros chistes, aún los más aburridos" (p. 25). Por otro



lado, un breve análisis del apodo con el cual lo habían bautizado es indicador de su personalidad: el Adoquin. El tipo pesado, con "expresión pajaron" y "carne fofa" que era motivo de burla y de rechazo por los miembros del grupo, pero que seguía siempre detrás de ellos: "... y no nos dejaba ni a sol ni a sombra" (p. 25).

El Vignale de "ahora" tampoco entiende. Cuando era adolescente manifestaba su estupidez, pero existía la posibilidad que en el futuro optara por otra conducta. "Ahora" su estupidez se ha desarrollado y confirmado. Vignale, por consiguiente, ya no tiene escapatoria:

"Lo miré, lo volvía a mirar, y confirmé que era estúpido, empalagoso, pajarón. Pero evidentemente se trataba de otra estupidez, de otro empalago, de otra pajaronería. No eran las del Adoquín de aquel entonces, qué iban a ser. Ahora tiene no sé qué de irremediable" (p. 26).

Martín Santomé tiene en su juventud una época de gloria. En aquellos días posee una opinión benigna sobre sí mismo: "Me sentía con impulso para empezar y llevar a cabo 'algo grande', para ser útil a muchos, para enderezar las cosas" (p. 36).



Pero en su madurez jamás concretizó esos anhelos de juventud. Esta frustración no se debe a la existencia de sucesos trágicos que le impidieran la ejecución; se debe a que él, tácitamente, acepta el modelo que impera:

"Lo peor de todo es que no han acaecido terribles cosas que me cercaran (...) Yo mismo he fabricado mi rutina, pero por la vía más simple: la acumulación" (p. 36).

Por otro lado, hemos afirmado anteriormente que Santomé es de los personajes con un nivel de conciencia expectante: "Soportaría mejor mi estilo de vida si no tuviera conciencia de que (sólo mentalmente, claro) estoy por encima de esa vulgaridad" (p. 36). Debido a ello Santomé conoce su situación; es decir, su condición de sujeto frustrado: "saber todo eso no ayuda por cierto a mi tranquilidad, más bien me hace sentirme más frustrado" (p. 36). La opinión que Santomé posee ahora sobre sí mismo difiere radicalmente de la anterior. "Ahora" se considera un sujeto mediocre: "La verdad es que esa excelente opinión acerca de mí mismo ha decaído bastante" (p. 36). Esta transformación también la perciben terceros: su hija Blanca, por ejemplo: "Creo que vos te resignaste



a ser opaco, y eso me parece horrible, porque yo sé que no sos opaco. Por lo menos, que no lo - eras" (p. 17).

El análisis comparativo de los personajes - nos conduce a una conclusión. Durantela época - de la adolescencia -todavía no han ingresado al trabajo rutinario- mantienen sus virtudes: Aníbal su decisión; Santomé, el deseo de lograr una transformación colectiva; Escayola, el arte de hacer - reir. O, en el caso de Vignale, la posibilidad - de cambiar sus defectos: es decir, dejar la estupidez. Sin embargo, al ingresar al mundo adulto, al trabajo caracterizado por la rutina, al convertirse en parte integrante de la población económicamente activa, sus probables desarrollo se truncan. Por lo tanto, sobre sus personalidades se aplica un molde que aparece simbolizado en "la - oficina" y que implica la existencia de larutina, la mediocridad, la falta de estímulos para vivir. A los cincuenta años, las aristas que escapan al modelo han sido recortadas. Es decir, que las - virtudes quedan en el pasado y en el presente, - Aníbal ha "perdido su goce de vivir", Escayola es un "pesado", Santomé "un opaco". Por otro lado, los defectos son reafirmados: Vignale es irreme -



diablenamente estúpido. Todos los personajes de esta generación -virtuosos o no- quedan en la misma "bolsa", dentro del modelo establecido. Todos -con su participación "oficial" en la sociedad- pierden su "ser". Todos orientan sus acciones en base a un "deber ser" caduco y en descomposición.

3.4 Avellaneda: incitadora de la vida

Es inobjetable que en el círculo de la frustración -la oficina- aparece Laura Avellaneda como posibilidad de cambio⁴⁴. Pero esta posibilidad se sustenta en los descubrimientos que realiza Santomé sobre sí mismo, a partir de la presencia de Avellaneda. Descubrimientos que constituyen un proceso en el que subyace la comunicación en la pareja que, con el devenir del tiempo, se vuelve más profunda: "Creo que en esto sentimos igual. Tenemos imperiosa necesidad de decírnoslo todo. Yo hablo con ella como si hablara conmigo mismo; en realidad, mejor aún que si hablara conmigo mismo (...). Ella, por su parte, también me lo dice todo. En otro momento, sé que hubiera anotado: 'Por lo menos, así lo creo', pero ahora no puedo, sencillamente porque no sería cierto. Ahora sé que ella me lo dice todo" (p. 118).

(44) FORNET, Ambrosio. Op. cit.; p. 13.



Ahora bien, este descubrimiento que Santomé hace sobre sí mismo a partir de la presencia de Avellaneda se revela en diversos momentos. El primero de ellos se produce cuando siente que aún es capaz de amar: "no estoy reseco" (p. 44). Más adelante, cuando ya existe una relación amorosa entre ambos, Santomé descubre su vida pasada al contarle a Avellaneda cómo era su primera mujer: "'Contame cosas de Isabel'. Avellaneda tiene eso de bueno: hace que uno se descubra cosas, que se conozca mejor (...). Por eso, no estoy asombrado de que, a medida que Avellaneda se fue enterando de cómo había sido Isabel, yo también me haya ido enterando de cómo había sido yo" (pp. 106-107). Finalmente, gracias a Avellaneda, Santomé encuentra que en él aún existe la ternura: "Lo cierto es que yo ignoraba que tenía en mí esas reservas de ternura. Y no me importa que ésta sea una palabra sin prestigio. Tengo ternura y me siento orgulloso de tenerla" (p. 119).

Todos estos descubrimientos que poseen como base a la comunicación contribuyen al hallazgo de uno mayor. Santomé, junto a Laura Avellaneda, encuentra la plenitud de la vida en el inicio de la vejez: "Nunca en mi vida, ni con Isabel ni con na



die, me sentí tan cerca de la gloria" (p. 119). Sólo de esta manera podemos comprender que la presencia de Avellaneda es la posibilidad de cambio. Ella constituye la vía del ser-en-sí de San tomé, a través del ser-en-otro que el amor mutuo posibilita.

4. EL NARRADOR: LA NATURALEZA DEL DIARIO

Uno de los primeros problemas que debe resolver un escritor es precisamente aquél que nos remite a quién cuenta la historia. La narrativa latinoamericana contemporánea se ha preocupado por este problema y ha planteado distintas respuestas a él. Benedetti posee la misma inquietud. Así, por ejemplo, Quién de nosotros es una novela narrada desde un triple testimonio: el diario de un marido, la carta de la mujer y el cuento que escribe el amante sobre el mismo tema; en Primavera con una esquina rota utiliza la polifonía discursiva; y La tregua es un relato que se cuenta a través del diario del protagonista.

El empleo del diario en La tregua no es gratuito; obedece a una determinada intencionalidad; reflejar simultáneamente la soledad del protagonista y su inquietud ontológica. Es necesario, por consiguiente, señalar ciertas características de este tipo de escritura.



La primera de ellas consiste en que se encuentra construida a partir de la fragmentariedad heteróclita⁴⁵ - que es el universo del narrador-personaje: en La tregua se narra la experiencia subjetiva de Martín Santomé⁴⁶. Al mostrarse esta experiencia subjetiva de manera fragmentaria y heteróclita, hallamos en la novela - una diversidad de contenidos: quejas, recuerdos de la adolescencia o de su anterior mujer, cartas, críticas a la sociedad, bromas que se hacen los empleados, entre otros.

Por otro lado, este tipo de escritura posee "dos líneas fundamentales: la confesión y la crónica, aunque difícil deslindar, de todo material tan poco homogéneo, lo principal de lo aleatorio"⁴⁷. Sin embargo, de manera no rigurosa ambas líneas fundamentales pueden ser asociadas al predominio de determinadas funciones lingüísticas las cuales no aparecen tajantemente definidas, sino en una constante dinámica. En tal sentido, la confesión tiene un carácter de mayor subjetividad en la medida en que la función lingüística que predomina es la del hablante. En la crónica, en cambio

(45) GARGATAGLI, Ana. "El arte de la confesión". En: Quimera. Revista de Literatura. Nos. 21-22, Barcelona, julio-agosto 1982; p. 10. Para Josefina Ludmer La tregua se constituye a través de instantes entre los cuales no existe ningún enlace. Op.cit. pp. 166-167. Martín Santomé escribe: "Por primera



predomina la cosa nombrada o mentada. Dentro de estas líneas fundamentales -confesión y crónica- existe otra pareja que se les asocia y que también plantea entre sí una relación dinámica y campos de acción no delimitados con claridad. Definitivamente, a la crónica se remiten todos los contenidos de naturaleza narrativa: la historia de la jubilación, la historia de amor, la historia de Suárez, la historia de la mujer del codo, entre otras. A diferencia de ello, la confesión abarca los contenidos de naturaleza reflexiva: la percepción que el narrador-personaje tiene sobre su generación, el significado de Avellaneda en su vida, la visión sobre el trabajo en la oficina.

Es muy relevante para nuestro análisis distinguir cuál es el narratario⁴⁸ de un diario. En el diario el narrador se cuenta a sí mismo una historia que ha pro-

/ . vez releí mi Diario, de febrero a enero. Tengo - que buscar todos sus Momentos" (p. 129).

(46) LUDMER, Josefina. Op. cit.; p. 166

(47) GARGATAGLI, Ana. Op. cit.; p. 11.

(48) Diana Sorensen afirma que "El narratario se constituye conceptualmente como una entidad que no debe confundirse ni con el lector real (...) ni con el lector virtual o implícito, que es la imagen del lector en función de la cual se ha coñificado el texto, ni con el lector ideal, dotado de la máxima competencia que un determinado texto pueda exigir. Es una función presupuesta en todo texto



tagonizado. De modo tal, que el narratario de este narrador es él mismo, como también es el sujeto de las acciones en el nivel del enunciado⁴⁹. Se escribe, por tanto, para un "otro" que se halla fuera y dentro del narrador-personaje. "O para un sujeto que está escindido y roto, que busca 'reunirse' mediante la escritura"⁵⁰. En otras palabras, Martín Santomé se convierte en narrador y al mismo tiempo narratario de su propio discurso, que tiene la finalidad de integrar al personaje. De tal manera que Santomé busca comunicarse con "otro" que se encuentra en sí mismo. Ello revela su soledad, su carencia de amigos, de grupo, de familia (las relaciones con sus hijos son bastantes distanciadas).

Las características del diario -fragmentaridad heteróclita, confesión y crónica, narratario existente dentro del mismo narrador-personaje- hacen que este tipo de escritura sea la idónea para relatarnos la historia de un oficinista cincuentón. Por un lado, porque Santomé es y -salvo su corta relación con Avellaneda - permanecerá siendo un sujeto solitario: "... ese mundo

/ . aunque su presencia pueda no estar marcada". Cit. por PRADA OROPEZA, Renato "Los elementos 'pragmáticos' del discurso narrativo: El narrador y el narratario". En: Semiosis, Nos. 14-15, Veracruz, enero-diciembre de 1985; pp. 26-27

(49) Ibid; pp. 32-33

(50) GARGATAGLI, Ana. Op. cit.; p. 12.

en que ahora estoy yo, solo como un héroe, pero sin ninguna razón para sentir coraje" (p. 128). Sin embargo, La tregua como diario aparece no sólo como el discurso que corresponde a un sujeto solitario. El diario de Santomé se convierte en el registro de su propia historia y de la visión que tiene sobre ella, que, al mismo tiempo, revela "el modo esencial de la verdad social"⁵¹. Pero este registro, individual y social simultáneamente, cumple el propósito de indagar por los elementos fundamentales del "ser" del narrador-personaje y de la sociedad uruguaya de aquella época. En tal sentido es relevante la medida estéril a la que no tiene escapatoria Santomé y a la cual teme tanto su hija: "A veces (no te enojés, papá) también te miro a vos y pienso que no quisiera llegar a los cincuenta años y tener tu temple, tu equilibrio, sencillamente porque los encuentro chatos, gastados" (p. 17).

La problematización de la existencia del sujeto se plantea a partir de los momentos de mayor importancia. El diario es, por consiguiente, un tipo de escritura en la cual el protagonista desea encontrar su imagen en un conjunto de fragmentos que emergen de su propia vida.

(51) LUDMER, Josefina. Op. cit.; p. 167.



5. CODA A MODO DE CONCLUSION PARCIAL

Hacia la década del '50, el Uruguay era un país - sin conflictos ni tensiones sociales: poseía cierto - bienestar económico, una legislación social que frenaba las luchas sociales y un liberalismo político que aparentemente permitía la diversidad de opiniones⁵². Esta tranquilidad obedecía, en primer lugar, a un auténtico proyecto de desarrollo nacional que Batlle impuso en su gobierno. "El batllismo se perfiló como un típico movimiento de clases medias, especialmente las de más reciente extracción, con sólido apoyo en el sector burocrático y militar, en la juventud pequeño burguesa radicalizada y en los núcleos patronales y asalariados de la incipiente industrialización⁵³. Entre los años 1939 a 1955, corresponde el último empuje civilizador del batllismo que se expresa no sólo en el reforzamiento de las clases medias, sino también "en una ampliación del esquema cultural que las abastece y mediante el cual ascienden (...) en la pirámide social"⁵⁴.

(52) MUSTO, Jorge. "La hora cero de la narrativa uruguaya" En: Casa de las Américas, No. 90, La Habana, mayo-junio de 1975; p. 84

(53) REAL DE AZUA, Carlos. "La historia política". En: Enciclopedia uruguaya. No. I. Montevideo, Editores Reunidos/Arca, 1968; p. 13.

(54) RAMA, Angel. La generación crítica 1939-1969. I. Panoramas. P. cit.; p. 23.



Durante este período el país era muy alabado y las características más resaltantes fueron las siguientes:

"... país europeo dentro de América Latina; democracia política estable, socialmente avanzada; estructura civilista y cultura ampliamente difundida; participación activa en la información mundial; sociedad pequeña burguesa emprendedora e ilustrada; bastante equilibrada distribución de la renta nacional entre los sectores medios".

Por otro lado, en las relaciones internacionales, el Uruguay se manifestó "por el progresismo antifascista, la adhesión a los Aliados en la segunda guerra mundial merced a la cual el país se suma (...) a la guerra contra el Eje, el apoyo militante a los organismos internacionales, la discreta participación económica en la guerra de Corea. Estas contiendas son rentables para un país que obtiene de ellas la efímera prosperidad"⁵⁵.

Sin embargo, en 1955 se inicia una crisis económica que posteriormente se acrecentará y que había sido ocultada por la utilización de préstamos extranjeros - que luego absorbieron las rentas nacionales, dejando claramente manifiesta la crisis. Debilitadas las bases

(55) RAMA, Angel. La generación crítica...; p. 22



infraestructurales, las formas de la sociabilidad liberal empezaron a deteriorarse. Los intelectuales se encargaron de denunciarlo: primero a través de una crítica constructiva; luego, mediante diferentes propuestas renovadoras. Esta conciencia alternativa que caracteriza a los intelectuales de este período implica un claro enfrentamiento con los valores dominantes, por lo tanto plantean una depresión esquiva y desdeñosa que responde al júbilo engañoso que aún sobrevivía como producto del batllismo⁵⁶.

Es en tal sentido que las condiciones histórico-sociales impulsan no sólo una nueva posición ideológica de los intelectuales, sino que en el campo específico del proceso de la novela uruguaya se generan determinadas transformaciones. Durante el período de bienestar socio-económico, el novelista uruguayo tenía escasos motivos creadores no solamente por los pocos antecedentes en el género sino por el mismo carácter de la estructura socio-económica⁵⁷. Sin embargo, con la fisura que se produce en el sistema, la novela aparece reduciendo sus temas a las vivencias cotidianas de la clase media o derivándolas a una ciudad imaginaria, -

(56) RAMA, Angel. La generación crítica ...; pp. 21-34

(57) MUSTO, Jorge. Op. cit.; p. 84.



que se convertirían en expresiones de conflictos reales pero no evidentes aún. "De modo tal que un candidato a jubilado y un astillero abandonado, sin prestigios literarios aparentes, acaban reclamando, veinte años después, una fidelidad histórica que casi nadie se animó a reconocer en su oportunidad"⁵⁸.

Es en tal medida en que La tregua refleja el grado extremo de tensión que se produce en un orden social como paso previo a su transformación⁵⁹. La historia narrada alude un proceso de degradación que se agudiza aún más debido al fracaso de las posibles alternativas. Sin embargo, esta degradación se produce debido a un modo de vida representado por la oficina. Esta aparece como imagen y consecuencia de un universo mayor -la sociedad uruguaya- y revela un funcionamiento y una estructura equivalentemente deficitarias. La oficina, por un lado, convierte la vida de estos seres en una rutina inacabable en la que son incapaces de generar algún producto creativo y, evidentemente, impide el desarrollo de las virtudes de cada personaje de manera que virtuosos y no virtuosos terminan siendo igualmente clasificados.

(58) MUSTO, Jorge. Op. cit.; p. 84

(59) Ibid; p. 85.



Por otro lado, la inquietud ontológica de Martín Santomé va más allá del mero orden personal porque revela el "ser" de la sociedad uruguaya, es decir que da cuenta del funcionamiento, la estructura y los caracteres de la oficina que, como hemos dicho, son equivalentes a los de la sociedad. En tal sentido, si la oficina carece de un propósito, salvo el de conducir a sus integrantes a la mediocridad, se infiere por consiguiente, que en el macrocosmos al que representa y del cual es una consecuencia, existe un claro deterioro.

Santomé conoce el "ser" de la sociedad uruguaya y lo registra en un diario donde el narratorio es él mismo. Ello revela su carácter solitario: en otras palabras, la no comunicación de sus inquietudes ontológicas a otros. De tal modo que el protagonista de La tregua permanece en una actitud contemplativa que se sustenta no sólo en la incomunicación sino, principalmente, porque conoce el "ser" de su sociedad pero en él no existe ni siquiera la posibilidad de llevar a cabo un "hacer transformativo". Martín Santomé estará solo, sentado en una banca de parque como todo jubilado. Desde allí mirará cómo se deteriora la sociedad uruguaya pero nunca intentará levantarse de aquella banca.



CAPITULO II

"EL SUICIDIO ES UN HOMICIDIO TIMIDO"

1. LA HISTORIA

Gracias por el fuego es una novela mucho más ambiciosa -dice Benedetti comparándola con La tregua-, y tal vez por eso mismo se le noten más algunos defectos. De todos modos estoy bastante conforme con Gracias por el fuego: no le cambiaría demasiadas cosas hoy en día"¹. Se editó por vez primera en 1965²; sin embargo, dos años antes fue finalista en el concurso Seix Barral sin llegar a ser publicada debido a la censura española.

La década del 60 en Uruguay se caracteriza no sólo por el apogeo editorial³ sino también por la descomposición del sistema

(1) RUFINELLI, Jorge. "La trinchera permanente". En: Ambrosio Fornet (Comp.). Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. Op. cit.; p. 41

(2) Hasta 1980 Gracias por el fuego ha sido publicada en castellano 21 veces en diversas ciudades: Montevideo, México, - La Habana, Barcelona, Buenos Aires. También fue traducida al ruso, checo y búlgaro. PEREZ BABERFALL, Freda. "Bibliografía de y sobre Mario Benedetti". Op. cit.; pp. 363-377.

(3) MUSTO, Jorge. "La hora cero de la narrativa uruguaya". En: Casa de las Américas. No. 90, La Habana, 1975; p. 41.



socio-político. Cuando Mario Benedetti califica de "ambiciosa" a Gracias por el fuego⁴ es precisamente porque la novela intenta reflejar dicha crisis, es decir que existe una "representatividad sociológica (...) a modo de tesis"⁵. Tal descomposición del sistema socio-político es representado por el fundador del clan -Edmundo Budiño o el Viejo- que condensa los caracteres de los líderes políticos tradicionales⁶ y necesita de un conjunto de métodos inmorales para mantener su vigencia. Dentro de estos métodos se encuentra, por ejemplo, la entrega de armas a bandas fascistas - con el propósito de que realicen contra-manifestaciones: "Acto socialista, tiros al aire, provocación evidente, represión justificada, hay que actuar con energía, dos profesores que joroban demasiado, a la cárcel con ellos" (p. 55); o su falta de escrúpulos para destruir a una persona: "Larralde está fundido. El Viejo - tiene tres armas contra él: un hermano que en las elecciones del 58 figura en la lista del P.C., un tío materno que hace una punta de años robó cincuenta mil dólares en un Banco y fue cazado -

-
- (4) lera. edición colombiana. Bogotá, La Oveja Negra, 1980. Todas las citas corresponden a la presente edición.
- (5) RAMA, Angel. "La situación del uruguayo medio". En: Jorge Ruffinelli (Comp.). Mario Benedetti, variaciones críticas. Op. cit.; p. 75
- (6) Guyot sostiene que Edmundo Budiño reúne caracteres de Manuel Oribe, Fructuoso Rivera, Aparicio Saravia, Luis Alberto Herrera y Luis Batlle Barres. Sin embargo -agrega Guyot- es menos caudillo que ellos. "Retrato de un caudillo en Gracias por el fuego". En: Ambrosio Fonet (Comp.). Recompilación de textos sobre Mario Benedetti, Op. cit.; pp. 144-145.



por Interpol, y una hermanita, Norma Larralde" (p. 138), que es amante de un senador.

Sin embargo, la novela refleja no sólo una sociedad en proceso de deterioro, sino también ligada al capitalismo internacional. No olvidemos, en este sentido, que en la década del 60 Uruguay ingresa a un nuevo orden capitalista, que obliga a los gobernantes a asumir nuevas medidas de carácter socio-económico⁷.

La ligazón al orden capitalista internacional se manifiesta en la novela a través de la presencia de diversos elementos. Por un lado, se da cuenta de este fenómeno a partir de la "nutrida - ampliación del material episódico, de relleno o de ambientación"⁸. En primer lugar, por ejemplo, la historia que narra la obligación de Ramón de tener relaciones sexuales con una clienta norteamericana porque si no puede sufrir un descuento: "Maldita la gracia que me hace esta huesuda (la clienta norteamericana), pero si no lo hago ya sé lo que sucede. Me pasó el año pasado. - Quejas al marido, reclamaciones, escenas. Y, en definitiva, descuento importante. No, gracias" (p. 47). Una segunda historia narra la necesidad de atraer al turista norteamericano, para lo cual es necesario ofrecerle prostitutas de su preferencia, es decir, francesas: "La cosa es atraer al turista del norte -le di_

(7) SIERRA, Gerónimo de. "Introducción al estudio de las condiciones de ascenso de las dictaduras: el caso uruguayo". En: Para entender América Latina. Lima, Tarea, 1979; p.

(8) RAMA, Angel. "La situación del uruguayo medio". Op. cit.; - p. 75.



cen a Ramón- ¿no cree usted? Y al turista del norte no lo atraerá jamás si no solucionan previamente el problema de las "call girl" (p. 136). Ambas historias reflejan una economía que depende fundamentalmente de la inversión de capital extranjero. Para captar estas inversiones los personajes se someten a cualquier condición, incluyendo la prostitución: el caso de Ramón es un claro ejemplo, y la sugerencia de un agente de turismo de importar meretrices francesas es más claro aún.

Sin embargo la dependencia no es sólo económica, sino también de índole ideológica. Los diálogos que producen en el primer capítulo "ponen en evidencia, de inmediato, el grado de encañamiento moral y patriótico, la falta de ideales y principios definidos, la superficialidad e indiferencia de casi todos ante los problemas sociales del país con el que rehusan toda forma de identidad y lealtad"⁹ y, simultáneamente, los personajes reflejan una admiración por el modo de vida norteamericano: "Eso es lo que tiene de extraordinario este país (se refiere a Estados Unidos). Es bueno hasta en lo que no tiene" (p. 15); más adelante otro personaje agrega: "Yo pregunto (...) ¿por qué seremos tan contreras, por qué estaremos siempre buscándole defectos a los Estados Unidos, siendo como es un país maravilloso?" (p. 16). Esta alienada identificación con el país del norte se expresa también en la ajenidad con respecto al Uruguay. Así, Budiño di-

(9) CARRILLO, Germán D. "La biopsia como técnica literaria en - Gracias por el fuego" Op. cit.; p. 128



ce a Ramón: "¿Todavía no te enteraste de que yo no tengo nada en común con este país? ¿Todavía no te enteraste de que este país me queda espantosamente chico?" (p. 55).

La descomposición del sistema socio-político, en suma, está asociada a una dependencia del capitalismo internacional y a la carencia de una identificación con lo propio. Este fenómeno es representado por Edmundo Budiño pero, simultáneamente, su hijo - Ramón tiene la capacidad de analizar la descomposición de dicho proceso y a partir de ello plantearse la necesidad de una acción que destruya tal sistema y que permita el nacimiento de uno más justo.

2. LOS PERSONAJES

Gracias por el fuego es una novela en la que las relaciones entre personajes poseen una importancia relevante. Estas se organizan en base a dos estructuras: una, de carácter generacional y, la otra, de carácter oposicional, donde ésta última complementa la anterior. De esta manera, el universo representado que refleja la novela aparece fundamentado en un claro proceso de oposiciones.

2.1 La estructura generacional

En principio, Gracias por el fuego puede leerse como un conflicto generacional, que produce en Ramón una neurosis con sus correspondientes temores, inhibiciones y sueños, que lo llevan a una ruptura con su padre¹⁰. Sin embargo, la re-



lación hijo-padre va más allá de lo psicológico y pretende ser una representación del país¹¹ y, por tanto, refleja simultáneamente la "lucha ideológica del burgués liberal contra el fascista, del joven marxista contra ambos"¹², como el intento de crear una vida plena y justa no sólo en el rubro de lo social sino también en la afectividad¹³. Es por ello que el personaje se convierte en un símbolo de un determinado sector político, y no es arbitrario que años después Benedetti afirmara que en la literatura latinoamericana contemporánea, el personaje se caracteriza por ser individuo y a la vez sociedad; fragmento plural que no pierde su singularidad¹⁴.

a. El Viejo

Las relaciones de Edmundo Budiño con los demás personajes se sustentan en dos principios: la distancia y la apariencia. "Gracias a la distancia, Edmundo Budiño atrae

(10) GUYOT, Joëlle. "Retrato de un 'caudillo' en Gracias por el fuego" Op. cit.; p. 142

(11) RAMA, Angel. "La situación del uruguayo medio". Op. cit.; p. 78

(12) FORNET, Ambrosio. Op. cit.; p. 16

(13) RAMA, Angel. La generación crítica... Op. cit.; p. 96

(14) BENEDETTI, Mario. El escritor y la revolución posible. México, Nueva Imagen, 1982; p. 46



para sí, con la mayor facilidad del mundo, la admiración, el interés, el respeto e incluso la devoción de la gente. No tiene superiores ni iguales, todos son sus inferiores, sus cosas" ¹⁵. Con Ramón la distancia se hace mucho más severa:

"-No me grite, Viejo (dice Ramón)

-Te grito si se me antoja". (p. 56)

Por otro lado, Edmundo Budiño nunca muestra su "ser" a los demás ¹⁶, sino que aparece con la faceta más conveniente. Ante la sociedad, por ejemplo, se expresa por medio de sus editoriales donde "aparece" como un hombre honrado y correcto que defiende la democracia. A Gustavo, su nieto, lo abruma con su demagogia de político veterano para "parecer seguro en sus planteamientos. Es por ello que cuando Ramón los ve y los escucha discutir piensa que el "Viejo está inseguro pero despliega una gran seguridad" (p. 35). Finalmente, a Ramón le revela una imagen que es mucho peor que la verdadera: "Porque a Ramón le muestra un Edmundo Budiño más cínico, más oscuro, más agresivo, más cruel de lo que él en realidad es" (p. 86).

Ramón llama a su padre "el Viejo" y este término connota también todo lo caduco que representa en el campo social. Porque lo cierto es que Edmundo Budiño tiene a la vez de an

(15) GUYOT, Joëlle. "Retrato de un 'caudillo' en ..." Op. cit.; pp. 154-155

(16) Edmundo Budiño sólo revela su "ser" ante Gloria Casselli, como analizaremos más adelante.



tiguo caudillo, de dictador y de cacique, que ocupa el primer plano en la vida política sin desempeñar funciones en el Estado, aunque sí se preocupa de usufructuar de éste para provecho de sus propios intereses¹⁷. En este sentido, "cobra aspecto de símbolo y aparece como la imagen, al mismo tiempo que como el resultado, de una fatalidad histórica inherente al sistema político puesto en vigor con Batlle al sistema económico liberal y la dependencia a las grandes potencias ..." 18.

b. La transición

"... el personaje ya es -dice Benedetti-, en mayor o menor grado, un ente impuro, dubitativo, contradictorio, - como quizá corresponda a un mundo que siempre parece a punto de explotar" 19. Dentro de este tipo de personajes se encuentra Ramón Budiño, quien a partir de sus contradicciones que, simultáneamente niegan a su padre y son negadas - por su hijo, se convierte en un personaje de transición.

(17) GUYOT, Joëlle. "Retrato de un 'caudillo' ..." Op. cit.; p. 146.

(18) Ibid., p. 147

(19) BENEDETTI, Mario. El escritor y ... Op. cit.; p. 47



Por un lado, existen determinados deseos y conductas que lo vinculan al sistema que representa el Viejo. Por ejemplo, la defensa del apellido Budiño que ha sido, a fin de cuentas, acuñado por el padre: "¿Y ahora cómo le digo al Viejo? Negociados sucios, siempre lo temí. Después de todo, a mí qué me importa. Pero ¿y Gustavo? No quiero que llegue a tener vergüenza de su nombre" (p. 101). En segundo lugar, en la novela se intercalan fragmentos que narran la breve felicidad de Ramón al ducharse: "Qué descanso esta ducha tibia (...) Es un aceptable placer..." (p. 124), o la satisfacción de beber determinado licor: "Agradable este whisky. Seco, así me gusta. On the rocks" (p. 125), o la evocación de una escena de amor, o la captación de sensaciones epidérmicas en un viaje en auto que, evidentemente, reflejan el carácter hedonista del personaje²⁰, el cual es posible a través del poder económico que usufructa dentro del sistema. Pero dicho bienestar le permite también disfrutar de determinado confort que, a falta de estímulos verdaderamente principales en su vida, adquiere la calidad de tal: "Si yo fuera un hombre genial -piensa Ramón-, o poderoso, o simplemente enamorado tales cosas (el confort) no tendrían importancia, -

(20) RAMA, Angel. "La situación del uruguayo medio".
Op. cit.; pp. 79-80.



porque lo importante sería mi obra de arte, o el ejercicio de mi poder, o la plenitud de mi amor, pero como no es ése mi caso, las cosas insignificantes pero agradables pasan a ser estímulos de primer grado" (p. 123).

Por otro lado, Ramón no deja de tener una determinada capacidad crítica que le permite observar constantemente las injusticias e inmoralidades del sistema. En cierto momento, esta capacidad crítica empieza a exigirle una acción nunca antes realizada: "Por algo no me decido a una participación más activa. ¿En qué? En algo, en cualquier cosa (...). Toda mi militancia izquierdista ha consistido en hablar, en algún café, mal de los Estados Unidos, ja, y también mal de Rusia. Es para pensar, pensarlo bien" (p. 141). Posteriormente esta duda se transforma en la decisión que asume Ramón de realizar el parricidio que, a pesar de frustrarse, destruye a Edmundo Budiño. De esta manera la novela pretende "significar que es la acción y no la especulación la que puede salvar este presente confuso y desalentador"²¹.

Sin embargo, es necesario anotar que esta acción de Ramón, este "hacer transformativo" es estrictamente individual y en ningún momento él anhela la participa-

(21) FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. "La obra novelística de Mario Benedetti". Op. cit.; p. 109.



ción dentro de un grupo. Ello responde fundamentalmente a su carácter de desclasado: "... desacomodado en mis creencias -piensa Ramón-, sobre todo políticas, porque extraigo mis recursos de un sistema de vida totalmente opuesto al que prefiero; desacomodado en mis relaciones, porque quienes participan de mi nivel social me consideran poco menos que un bellaco, y quienes participan de mis creencias políticas me consideran poco menos que un tráfuga ..." (p. 183). Ramón, por consiguiente, critica la moral del grupo dominante pero el "énfasis en esos otros (la minoría, los de arriba) le impide comprender que su moral es igualmente ajena a otros (la mayoría, los de abajo) en la medida que es una moral estrictamente privada"²². De aquí se desprende que Ramón nunca pretenda actuar en grupo, y que su "hacer transformativo" sea una acción exclusivamente individual. Es considerado, por tanto, un personaje de transición no sólo porque simultáneamente usufructúa y critica al sistema caduco, lo cual le produce ciertas dubitaciones antes de emprender una acción, sino porque la acción en sí misma es individual. Su hijo Gustavo, como veremos de inmediato, carece de estas debilidades.

(22) FORNET, Ambrosio. Op. cit.; p. 15.



c. Un advenimiento

Gustavo es el joven marxista que se opone a las ideas de su abuelo y de su padre: "Convéznase, abuelo -dice Gustavo-. Los partidos tradicionales están en vías de descomposición" (p. 77). Por otro lado, Ramón considera que aquello que caracteriza la relación con su hijo es la indiferencia: "Entre Gustavo y yo no hay animadversión ni resentimiento ni recíprocas frustraciones, sino una formidable ignorancia del otro ..." (p. 66).

Sin embargo, la característica fundamental de Gustavo consiste en que se encuentra decidido a participar en un "hacer transformativo" radical: "Pero ahora la cosa no se arregla con dar buenos ejemplos. Hay un orden económico que es preciso cambiar" (p. 96). Este "hacer transformativo" no es individual como el de su padre sino, muy por el contrario, es llevado a cabo en una tarea conjunta: "... Gustavo anda con una barrita francamente peligrosa: anarquistas, comunistas o algo parecido" (p. 79).

2.2 La estructura oposicional

Las relaciones entre los personajes puede establecerse a partir de los conflictos generacionales - que se constituyen en una alegoría de los problemas sociales. De manera complementaria coexiste una estruc-



tura oposicional que da cuenta de las posiciones divergentes de los personajes frente a hechos comunes. En efecto, tal estructura se basa en conjunto de parejas de personajes donde existe una relación de contrariedad. Es decir, que reúnen determinadas características -físicas y psicológicas- al mismo tiempo que actúan de manera opuesta a su pareja. En otras palabras la actuación de los personajes se establece en el marco de un eje sémico. Tal eje sémico se revela como elemento común en la caractereología de los dos personajes y, por tanto, permite vincularlos. Analicemos en qué consiste esta relación.

a. Edmundo Budiño vs. Ríos

En primer lugar es necesario establecer los elementos equivalentes que permiten relacionar a estos dos personajes. Ríos es un sexagenario que posee una familia: "...tengo sesenta y tres años, soy viudo, tengo dos hijos, dos hijas y sólo una nieta" (p. 102). Edmundo Budiño pertenece a la misma generación -tiene - "sesenta y ocho años" (p. 87)-, también es viudo, posee dos hijos y un nieto. Es decir, una familia no igual pero sí similar desde el punto de vista numérico. Por otro lado, los dos están condenados a muerte: "Después de todo -dice Ríos-, es bastante sencillo. Tengo cáncer" (p. 102). Edmundo Budiño se encuentra condena

do por su hijo: "La única solución -piensa Ramón- sería, quizá, matar al Viejo" (P. 117); y páginas posteriores se dice a sí mismo: "Tengo que matarlo" (p.168).

Ríos es un personaje que ama a su familia y sobre todo a su nieta: "Quiero un viaje completamente normal con mi nieta, que es lo que más quiero en el mundo" - (p. 103); y más adelante afirma: "... pero quiero mucho a mis hijos e hijas, y ellos también me aprecian " (p. 104).

Edmundo Budiño, muy por el contrario, nunca amó a nadie: "Si el Viejo hubiera sido como Ríos. Pero ¿a quién quiso, a quién quiere, a quién querrá? (...) Imposible, el Viejo nunca quiso a nadie" (p. 168). Por otra parte, la relación de Edmundo Budiño con su nieto Gustavo, se caracteriza por una constante agresión donde aquél siempre busca apabullarlo²³: "¿A quién -dice el Viejo- van a poner bombas ustedes, lactantes, nenes de mamá, marxistas de ojito? (...) Pero, Gustavo, no me lo vengas a decir a mí. Son tarados como ustedes" (p. 77).

(23) Guyot afirma que cuando Edmundo Budiño "discute con alguien, no tiene que tratar de convencerlo, pues siempre aplasta a su interlocutor". "Retrato de un 'caudillo' en Gracias por el fuego". Op. cit.; p. 150.



Pero Ríos, a diferencia de Edmundo Budiño, no sólo ama a su familia y a su nieta, sino que valora el trabajo que realiza Ramón: "estábamos solos, abrió los ojos y me recalcó, bien consciente: Dígale a Budiño - (Ríos se refiere a Ramón) que se portó muy bien, dígame que me gusta mucho más que su padre" (p. 167). Por su parte, Edmundo Budiño "es despreciativo, hacia todo y hacia todos"²⁴ incluyendo, evidentemente, a Ramón: "Cada vez lo despreciaré más" (p. 91) dice el Viejo refiriéndose a su hijo.

b. Ramón vs. Hugo

Ambos personajes se relacionan antes que por su condición de hermanos por su situación de "hijos" de Edmundo Budiño. Ramón, "a pesar de sus cuarenta años es 'hijo' y vive como 'hijo' en la totalidad significativa de la palabra, o sea en una relación de dependencia, padecida con rebeldía, que nunca llega a romper"²⁵. No es gratuito que en la presentación de Ramón en el primer capítulo²⁶, se señale este vínculo:

"- Usted es algo de Edmundo Budiño? -pregun

(24) GUYOT, Joëlle. "Retrato de un 'caudillo' en ...
Op. cit.; p. 152.

(25) RAMA, Angel. "La situación ..."; p. 78

(26) Carrillo afirma que el primer capítulo de Gracias es "en sí un eco audible de lo que serán las pági



ta Ruth Amezua, a la izquierda de Ramón.

- Soy el hijo.

- El hijo de Edmundo Budiño, el del diario?

(...)

- Sí señora, el del diario y el de la fábrica.

- Caramba -dice Fernández, asomándose por detrás de Ruth-. Entonces usted es todo un personaje.

- En todo caso el personaje es mi padre"

p. 13

En este sentido, Ramón reconoce que sus acciones u omisiones van de todas maneras respaldadas con el 'prestigio' del nombre de su padre (...) De suerte que al reflexionar sobre esta sensación de inutilidad, encuentra Ramón que detrás de su rencor yace esa zona de su personalidad carente de consistencia, de identidad, de naturaleza propia"²⁷.

/ . nas que quedan por leer". En tal sentido, nosotros agregamos que la caracterización de Ramón como "hijo" desde el principio de la novela, no es sólo la presentación sino la proyección del personaje a lo largo del relato. "La biopsia como técnica literaria..." En: Ambrocio Fornet (Comp.): Op. cit.; p. 128.

(27) Ibid.; pp. 132-133.



La situación de Hugo es similar. Ha dependido de la fuerza espiritual del padre, y aún depende de su poder: "Se recibió de contador -dice el Viejo- porque lo llevé poco menos que en parihuelas hasta las mesas examinadoras. Y ahora, desde que es profesional, le proporciono las mejores muletas para su tullida labor: mis influencias" (p. 90). Además de ello, Hugo pretende imitar a su padre -pero no lo consigue- con lo cual revela una clara dependencia de su personalidad: "¿Qué querés que haga con Hugo? -asevera el Viejo-. Me da fiebre. El estúpido me quiere imitar. ¿Con qué? Por favor" (p. 90); y Ramón afirma: "... parece que tiene (Hugo) pocos escrúpulos, que quiere imitar torpemente al Viejo" (p. 130).

Sin embargo, el eje sémico que se levanta a partir de la conducta de ambos personajes consiste en la criticidad. En tal sentido, Ramón posee la capacidad de comprender el mundo: "El otro -dice de él el Viejo- es muy distinto. Ve claramente las cosas, es inteligente, desde que era un botija tenía una mirada vivaz que todo lo captaba" (p. 90). A diferencia de su hermano, Hugo carece de dicha capacidad crítica y es un sujeto superficial: "Hugo no es inteligente -dice Dolores-. Es frívolo o lleva una vida frívola ..." (p.130) y en páginas anteriores la tía afirma: "... Hugo está



cada día más guarango, y a los treinta y pico de años (...) ya no se puede esperar que cambie" (p. 63).

La capacidad crítica lo conduce a Ramón no solamente a estar en contra de su padre, sino a anhelar un mundo diferente al que le ha tocado vivir: "El quería otro mundo -dice Edmundo Budiño-, otro tipo de vida. - Yo sé. Se sentía asfixiado. Me detestaba, pero su asco iba más allá. Abarcaba mi clase, mi generación, mi plata" (p. 204). Finalmente, es también a partir de su capacidad crítica que concluye que la única solución para él y para la sociedad consiste en asesinar a su padre:

"Creo que si él muriera -dice Ramón-, también se acabaría lo peor de mí mismo, quizá lo peor de este país (...) además, soy el único que creo en la necesidad, en la urgencia de su eliminación ;tengo derecho a frenar ese acto de justicia, nada más porque - sea mi padre?" (p. 133).

Si la capacidad crítica que posee Ramón le permite estar en desacuerdo con su padre, la carencia de ella en Hugo hace que éste no sólo concuerde con el Viejo (lo imita como ya vimos), sino que pretende defenderlo. Por ejemplo, cuando Villalba se enfrenta a Edmundo Budiño, Hugo reacciona tratando de sancionar a



aquél: "Lo que quiero -dice Hugo- es que convenzas al Viejo de que debe echarlo (se refiere a Villalba)"; y en el parlamento siguiente agrega: "Siempre es mejor - pagar seis meses de indemnización y no quedarse con la vergüenza de que un podrido haya puteado al Viejo" - (p. 70).

c. Ramón vs. Larralde

La estructura oposicional que hemos planteado, también se presenta en la relación entre Ramón y Larralde. Ambos integran el grupo de uruguayos que almorza en un restorán neoyorkino (Cap. Iero.). Sin embargo, esta razón es insuficiente para vincularlos. Lo que verdaderamente los relaciona consiste en el enfrentamiento al Viejo. Ramón, como ya lo hemos anotado, considera que la muerte de su padre es necesaria para el bien de todos. Por su parte, Larralde descubre un negocio turbio de Edmundo Budiño y está dispuesto a denunciarlo en el diario en que trabaja.

La oposición entre estos personajes existe, en primer lugar, porque Ramón es "comprado" por su padre cuando éste le presta una determinada cantidad de dinero con la cual puede fundar su agencia de viajes:

"Porque fui yo -le dice el Viejo-, con mi plata suciamente ganada, quien te dio la oportunidad que otros no tienen. No impor



ta que me devuelvas el dinero (...). Pero esa linda posición se debe pura y exclusivamente a que yo, el Viejo cretino y deshonesto, te di a vos ochenta mil pesos suciamente habidos".

Y más adelante, Ramón le responde: "Esa fue su zancadilla, su inversión a largo plazo" (p. 111)

Por otro lado, cuando Edmundo Budiño se entera que Larralde va a publicar lo referente a sus negocios turbios, pretende amedrentarlo. Es decir, que intenta comprarlo asegurándole un futuro tranquilo, en vez de uno incierto que surgiría a partir de la ejecución de las amenazas que le plantea el Viejo. Sin embargo, Larralde no acepta el futuro tranquilo, no acepta ser comprado: "Entonces el Viejo se equivocó -piensa Ramón- Entonces no lo pudo comprar (...). O sea que Larralde hizo lo que yo no hice. El Viejo me compró cuando me prestó la plata para la Agencia" (p. 174).

Ramón y Larralde se oponen no sólo debido a su envergadura moral. El Viejo califica a su hijo como un "indeciso y un cobarde" (p. 91). Su indecisión y su cobardía es tal que, pese a estar totalmente convencido de la necesidad de asesinar a su padre, duda en los últimos momentos y no se atreve a realizar el acto que



había preparado. A diferencia de Ramón, Larralde aparece como un personaje que posee el valor y la decisión para enfrentar a Edmundo Budiño: "... Larralde -piensa Ramón- tuvo el coraje que a mí me falta" (p. 193).

d. Dolores vs. Susana

La razón que vincula a estos dos personajes consiste en que ambas son mujeres de Ramón. Susana es la esposa, Dolores -o Dolly- es a quien Ramón ama verdaderamente.

Sin embargo, no sólo las relaciones y los sentimientos que revela Ramón hacia ellas son opuestos, también lo son la relación de éstas hacia Edmundo Budiño. Por una parte, Dolores odia a Edmundo Budiño:

"- Vos no lo querés al Viejo ¿verdad?

- No (responde Dolores)".

(p. 132)

Susana, muy por el contrario, aparece defendiéndolo de tal manera que le exige a Ramón la misma actitud:

"- Hoy me contó Gustavo la discusión que tuviste con el abuelo (dice Susana).

- Yo estuve presente (responde Ramón).

- Justamente de eso quería hablarte. No puede ser que estés presente cuando tratan un tema como ése y no digas absolutamente



nada. Por muchas razones tenías que haber apoyado a tu padre"

(p. 79)

Para Ramón, Susana representa una relación conyugal desgastada, "es el amor conyugal hecho hábitos y rutinas carentes de sentido (...), en fin, nada más - que otro mecanismo de conducta roído también por la - inautenticidad..."²⁸. Por lo tanto, reflexiona sobre su relación matrimonial en este sentido: "El problema es el envilecimiento de la rutina. Subir siempre por el mismo lado, sin ninguna sorpresa para el tacto, - brindarnos uno al otro externamente, más preocupados por el calambre repentino que por ese turbio, irrepeti- ble éxtasis ..." (p. 37).

Dolores, a diferencia de Susana, representa el - amor verdadero. "Parte, por supuesto, del deseo; pero con una fuerza tal, que llega a regular todas las ideas y todas las emociones"²⁹: "Me mira (piensa Ramón res- pecta a Dolores), y su mirada no es sexo sino vida" - (p. 179). La vitalidad que otorga Dolores es tal, que encierra una contradicción: por un lado, es capaz de impulsar a Ramón a ejecutar la decisión más importante

(28) CARRILLO, Germán. "La bipsia como técnica..."; p. 135.

(29) BERMUDEZ, María Elvira. "El amor en la ..."; p.161



de su historia, es decir, matar al padre y con ello dejar de ser un "hijo" y convertirse en un sujeto independiente; en este sentido, es sintomático que luego de la escena de amor entre Dolores y Ramón, éste diga, como para sí mismo, "Tengo que matarlo, Dolores" (p. 162). Por otro lado, la vitalidad que proporciona Dolly llega a tal "grado de que la compulsión que Ramón experimenta hacia su padre es sometida al arbitrio de la mujer: si ella lo acepta, no hará nada"³⁰. Sin embargo, esta contradicción referida a las posibles acciones que realice Ramón, no resta ningún valor al poder que genera Dolores. Muy por el contrario, lo enfatiza: primero, porque hace que el sujeto esté consciente que puede pasar de la reflexión a la acción; y, segundo, porque a pesar que el sujeto se considera consciente y capaz de plasmar la acción, opta por la mujer como una vía de independencia. En tal sentido, la primera alternativa representa la lucha política en la cual violencia aparece como necesaria; la segunda, simboliza el ascenso al poder y el logro de la independencia, a través de un proceso no violento y basado, de alguna manera, en determinadas reglas impuestas por el grupo de poder. Sin embargo, el rechazo de Dolores a

(30) BERMUDEZ, María Elvira. "El amor en ..."; p. 161.



Ramón significa la negación de esta última alternativa es decir, la negación del ascenso al poder a través de una vía pacífica. Por consiguiente, la elección de la violencia se le aparece como la única posibilidad histórica.

Ambas estructuras no se excluyen. Muy por el contrario, la estructura oposicional complementa a la generacional. Reflejan, evidentemente, que es característico de una sociedad en crisis el surgimiento de posiciones divergentes sobre un mismo hecho. Esto se manifiesta tanto en las diferencias entre abuelo-hijo-nieto, como en las relaciones de contrariedad que hemos desarrollado. Sin embargo, la estructura generacional va más allá de las contraposiciones. Refleja también un proceso dialéctico que se constituye por la decadencia que representa Edmundo Budiño, la fase negadora de la anterior pero a la vez de tránsito que se simboliza en Ramón, y, finalmente, una posición radical encarnada en los jóvenes marxistas como Gustavo.

2.3 La funcionalidad de Gloria Caselli

Gloria Casselli es la amante de Edmundo Budiño desde que era estudiante universitaria y éste profesor. Benedetti le dedica dos capítulos (7mo. y 15to.) a la historia y la relación entre estos personajes. Evidentemente, la caracterización de Gloria Caselli, -



como la de todo personaje, no es arbitraria sino que obedece a su funcionalidad dentro del relato. "Pero ella no dejó nunca de llamarle profesor, y ésa fue probablemente su única desobediencia" (p. 85), en otras palabras, Gloria Caselli siempre (o casi siempre) estuvo sometida a la voluntad de Edmundo Budiño. Sin embargo, a diferencia de otros sujetos subyugados por Budiño, gracias a su condición de obediente amante, posee un poder especial. Es decir que conoce como pocos el "ser" de Budiño, porque éste muestra ante ella su verdadero rostro:

"El le cuenta todo, le pormenoriza los capítulos en que estuvo dividido el día. Sobre eso no hay duda: es sincero con ella. Porque le cuenta cosas feas, cosas sucias, cosas terribles. Como si supiera que el amor de ella es capaz de aceptar ese lado negro de su ser, esa zona del diablo que nunca muestra a nadie totalmente".

(p. 86)

Además, la condición de amante permite a Gloria conocer una de las más serias debilidades de Edmundo Budiño, porque "ella posee ahora otro secreto, el más terrible. A los sesenta y ocho años, el doctor Edmundo Budiño (...), ha perdido su poder en un orden modes



to, pero que también tiene su importancia. En resumidas cuentas: se acabó el sexo" (p. 87). Sin embargo, Gloria Casselli sigue siendo "la confidente" (p. 89).

Gloria Casselli, por consiguiente, posee dos caracteres fundamentales. De un lado, como ya lo hemos señalado, es el único personaje que conoce el "ser" de Edmundo Budiño; y de otro, junto con Ramón, representa a una generación. Esta segunda característica es demostrada a partir de la relación que existe entre Gloria y Ramón. Lo más evidente consiste en la similitud de edades. Sin embargo, la repetición de la frase "Gracias por el fuego" (el título de la novela) se convierte en un signo fundamental en la relación entre ambos. La frase es repetida en dos ocasiones: la primera oportunidad sucede durante un viaje juntos en un vuelo en avión: luego que él le enciende el cigarrillo ella responde diciendo "Gracias por el fuego" (p. 86). La segunda ocasión se produce en el capítulo final, a través de la voz del narrador y luego que Edmundo aparece destruído por Ramón. A estos dos elementos -similitud de edades y frase repetida- es necesario traer a colación la condición de "dominados" de Gloria y Ramón ante Edmundo Budiño. En otras palabras, se refleja el sometimiento de toda una generación al poder de Budiño que es una alegoría que representa el sometimiento a



formas de gobierno que han perdido legitimidad y que se han corrompido. En tal sentido, Gloria abandona a Budiño -y puede hacerlo porque éste es destruido con el de su hijo- en un acto que se produce no como un exabrupto, sino como una liberación.

En consecuencia, la escena del capítulo final donde Edmundo Budiño aparece destruido ante Gloria, adquiere una doble significación. Por un lado, el estado de destrucción que caracteriza a Budiño en esta escena no es un ardid, ni una máscara sino que realmente se encuentra así porque éste siempre se ha manifestado ante gloria tal como es. Por otra parte, el hecho que sea ella quien asiste a la descomposición de Budiño, significa que Ramón "de todos modos consumó su venganza" (p. 206) no sólo a nivel individual sino a nivel generacional y, por lo tanto, toda su generación se ha visto liberada. Es por ello que por primera vez Gloria Caselli observa a Edmundo Budiño como a "un viejo doblado, vencido, cavilo ..." (p. 202), y por primera vez le responde "...estoy harta" (p. 204). Ella y toda su generación recobra su independencia gracias a Ramón: "... se ha rescatado a sí misma..." (p. 201), de tal forma que se encuentra capacitada para abandonar y alejarse de Edmundo Budiño, para decir, en última instancia, "A la mierda con él" (p. 204).



3. EL ESPACIO: UNA TRINCHERA

"Cuando en las nuevas letras latinoamericana_ nas -dice Benedetti- el personaje desaloja a la naturaleza de su privilegiado sitial en la evaluación narrativa, acaso ello signifique, entre otras cosas, una inédita manera de postular que este hombre de la porción latinoamericana del Tercer Mundo se rebela contra un paisaje que de algún modo es inocente sostén del poder arbitrario, de la injusticia..."³¹.

En Gracias por el fuego existen un espacio y un escenario que no pertenecen a este paisaje que es "sostén del poder arbitrario". Nos referimos a la rambla y al automóvil. Es cierto que ambos pertenecen al terreno de lo urbano, sin embargo para el personaje poseen un significado que los convierte en lugares a partir de los cuales puede observar la ciudad. El primero de ellos, la rambla, se ubica en los alrededores : esto le permite a Ramón transformar a este espacio en uno relativamente ajeno a la urbe y en el que, por tanto, puede refugiarse cuando los problemas de la ciudad lo agobian.

(31) El escritor y la revolución posible; p. 42



El automóvil se caracteriza por su capacidad de movimiento, lo cual le impide constituirse como un elemento fijo dentro de la ciudad. Además de ello, automóvil y rambla se unen en más de una ocasión enfatizando así un espacio distinto al paisaje a que se refiere Benedetti.

El carácter de relativamente ajeno de este espacio y escenario se opone a aquéllos que definitivamente integran la ciudad, no sólo por encontrarse fuera o dentro de ésta sino por lo que significan para Ramón. En el automóvil y en la rambla, Ramón no se siente oprimido por los conflictos, muy por el contrario, le sirven de trinchera donde encuentra la paz: "Ahora en el auto, despacito, por la Rambla, sólo, qué suerte" (p. 48); o recurre a ella (la rambla) como el único lugar que puede cobijarlo cuando se encuentra desesperado: por ejemplo, después de ver la violación del padre a la madre se refugia en la rambla: "Fuí corriendo hasta la Rambla, bajé las rocas, lloré hasta la noche" (p. 55).

Si en estos escenarios Ramón no encuentra ninguna fricción ni frustración, los otros se caracterizan precisamente porque en ellos se producen las fricciones y las frustraciones. Por ejemplo, en la oficina de su padre con quien discute severamente; en la casa, por



que su relación conyugal es rutinaria; en el trabajo, porque debe realizar acciones que le desagradan (tener relaciones sexuales con quien no desea, por ejemplo).

Tales características de la rambla y del automóvil, hacen que Ramón los convierta en espacios y escenarios suyos. No es gratuito, por tanto, que el diálogo que sostiene con su hijo, durante el cual no sólo expresan sus posiciones ideológicas sino que se comunican como pocas veces, sea precisamente durante un viaje en automóvil (Cap. 8). Tampoco lo es el monólogo - donde evoca a Dolores: "Hoy sí la Rambla (...) Y si, por ejemplo, pensara ahora en Dolores?" (p. 153); o cuando ella lo acepta: "La traje hasta su casa, como siempre por la Rambla (...). Ramón, repitió (Dolores) voy a acostarme contigo" (p. 158), y después agrega: "Dolores recogida por mí, traída en silencio por mí, siempre por la Rambla..." (p. 160).

Es en el automóvil y la rambla, por lo tanto, donde Ramón encuentra la felicidad y la tranquilidad. No se constituyen en un espacio y escenario a los que él huye, sino en los que puede reflexionar, en los que puede tomar conciencia sobre la situación de su país - (es el caso de la conversación con el hijo), y también donde se llevará a cabo el inicio de aquellos actos - la relación amorosa con Dolores- que posteriormente -



serán fundamentales para que asuma una decisión. En tal medida, la rambla y el automóvil, precisamente por que el personaje los convierte en relativamente ajenos a la ciudad al "paisaje que de algún modo es inocente sostén del poder arbitrario", son un sustento para que Ramón pueda analizarla y volcarse sobre ella con el propósito de transformarla.

4. EL NARRADOR

Si en La tregua Benedetti solucionó el problema de quién cuenta la historia a través del empleo de un narrador-personaje, en Gracias por el fuego opta por una alternativa distinta, que consiste en la presencia de narradores de naturaleza diferente según la materia susceptible de ser contada. En tal sentido, el primer capítulo, que refleja a un grupo de uruguayos ajenos a su verdadera identidad a partir de los retazos de conversaciones, exige un narrador con una visión mayor a la de cada personaje³². Además de ello, Benedetti "se vale de la 'técnica cinematográfica' que, partiendo del enfoque general e inespecífico, el vecindario del restorán, el restorán por fuera, etc. va lentamente aclarándose en la escena central, la mesa, la tertulia

(32) TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario". En: Análisis Estructural del Relato, Vol. Colectivo. Bs. As., Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970 p. 178.



la voz, la conducta de cada uno de los reunidos"³³.

Por otro lado, la historia de Gloria Caselli es relatada a través de un narrador que posee una visión igual a la del personaje, pero en tercera persona³⁴. Este tipo de narrador permite ingresar con mayor facilidad en los conflictos internos de Gloria que surgen debido a que su vida consiste en ser la amante de Edmundo Budiño. El empleo de la tercera persona lo diferencia de aquel narrador-personaje que relata los conflictos de Ramón.

A pesar de la presencia de estos narradores que existen debido a la materia que es relatada, Gracias por el fuego es una novela contada fundamentalmente por un narrador con una visión igual a la del personaje y en primera persona. La naturaleza de éste le permite registrar los problemas internos que acosan -miedos, dudas, frustraciones- a Ramón Budiño y, por otro lado, posibilita registrar su propia voz como la de sus interlocutores. Debido a ello la novela se relata a través de los monólogos interiores de Ramón y de los diálogos que éste sostiene con otros personajes.

(33) CARRILLO, Germán. "La biopsia como técnica..."; p. 128.

(34) TODOROV, Tzvetan. Op. cit.; p. 178.



Pero a partir de los monólogos interiores de Ramón asistimos no sólo a la revelación de sus conflictos psicológicos sino, fundamentalmente, se pone de manifiesto la capacidad de análisis crítico del personaje proyectada sobre la sociedad. En este aspecto, Ramón es un personaje similar a Martín Santomé porque ambos son capaces de descubrir el "ser" de la sociedad uruguaya. Sin embargo, los monólogos de Ramón no sólo revelan la existencia de un problema ontológico, sino que advierten la urgencia de resolver otro problema pero esta vez de carácter praxiológico, condición necesaria para alcanzar una solución del anterior.

Es cierto que este "hacer transformativo" será ejecutado en forma individual. Sin embargo, es igual de cierto que tanto los problemas ontológicos como aquellos de carácter praxiológico son expresados a través del monólogo interior como del diálogo. No olvidemos la extensa conversación que Ramón sostiene con Gustavo (Cap. 8), o con Dolores, a quien le cuenta la necesidad de asesinar a su padre: "Mirá -le dice Ramón- cómo seré de sincero contigo. Hasta ahora sólo me lo había dicho a mí mismo y no tan claramente. Quisiera verlo (al padre) muerto"; y más adelante agrega: "Creo que si él muriera, también se acabaría lo peor de mí mismo, quizá lo peor de este país" (p. 132).



Ramón Budiño, por consiguiente, se diferencia de Martín Santomé no sólo porque en aquél surgen conflictos de carácter praxiológico que intenta resolver de manera individual, sino también porque los comunica a otros en busca de una solidaridad que, evidentemente no llega a ser suficiente para la formación de un grupo que participe en el "hacer transformativo".

5. CODA A MODO DE CONCLUSION PARCIAL

"Los tiempos están cambiando
para bien o para mal
para mal o para bien
nada va a quedar igual"³⁵.

En efecto, hacia la década del 60 en Uruguay, "las estructuras del sistema se resquebrajan visible y progresivamente"³⁶ y tal deterioro obedece a respuestas de orden externo e interno. En el primer caso, se produce una nueva etapa de acumulación capitalista dependiente que presiona y exige un reordenamiento de las estructuras económicas, políticas e ideológicas³⁷. Al ser afectadas, por consiguiente, "las dos bases económicas interconectadas del 'modelo' uruguayo de desarro

(35) BENEDETTI, Mario. Inventario. Op. cit.; p.

(36) MUSTO, Jorge. "La hora cero ..."; p. 86

(37) SIERRA, Gerónimo de. "Introducción al estudio de las condiciones de ..."; p. 286.



llo capitalista (la sobre cuota de excedente proveniente de la renta diferencial del sector agro-exportador, y la posibilidad de financiar la intensa protección a la industria local), todo el sistema político e institucional montado sobre esa base empieza a resquebrajarse..."³⁸. Definitivamente, el vertiginoso proceso inflacionario y el cierre del mercado cambiario en 1957³⁹ fueron dos evidencias de la crisis. Una investigación económica sobre la época afirmaba: "Los bienes y servicios disponibles de la comunidad no sólo se han estancado desde 1955 sino que han decrecido"⁴⁰.

Es claro que estas diversas formas de la crisis, no se debieron exclusivamente a factores de orden externo. También existieron determinadas características singulares de la estructura económica, política e ideológica uruguaya. Para efectos de nuestro análisis sólo subrayaremos una de ellas. Previamente es necesario establecer que en el campo político y ante la perentoriedad de la crisis, surgieron un conjunto de propuestas de los diferentes "partidos como de los segmentos políticos que los conformaban: el ruralismo, el -

(38) SIERRA, Gerónimo de. "Introducción al estudio..." p. 289

(39) RAMA, Angel. La generación crítica 1939-1969...; p. 178

(40) Cit. por Rama. Ibid; p. 179.



triunfo del partido nacional de Luis Alberto Herrera, las propuestas de frentes populares (el Frente Izquierda y la Unión Popular), el triunfo del partido nacional nuevamente, (...), el vertiginoso crecimiento de los sindicatos, el desfibramiento del partido batllista, la vuelta al poder del partido colorado ..."41.

Dentro de este cúmulo de propuestas debemos anotar -y esto es fundamental- "que amplios sectores tanto del proletariado industrial, como de los demás asalariados y la 'pequeña burguesía' intelectual se iban alejando de su subordinación política e ideológica respecto de la burguesía y de sus partidos tradicionales. Por primera vez en este siglo se despliegan abiertamente ciertos aspectos político-ideológicos de la lucha de clases"42.

A estos hechos debe añadirse otro que hemos mencionado anteriormente. En efecto, el triunfo de la Re

(41) Cit. por Rama, Ibid; p. 178

(42) SIERRA, Gerónimo de. "Introducción al estudio de las condiciones de ascenso de las dictaduras: el caso uruguayo". Op. cit.; p. 291. Es necesario anotar -según el mismo Sierra- que la lucha de clases en el Uruguay había prácticamente desaparecido debido, por un lado, a que la burguesía nacional consolidó un proyecto nacional donde aglutinaba a los sectores populares con los que estos se identificaban y, por otro, al alto ingreso per cápita de la población uruguaya.



volución Cubana causó un impacto en todo el continente y señaló que aquello que parecía un sueño era posible de convertirse en realidad. El impacto se produjo en todos los campos, de manera colectiva e individual. En el orden literario uruguayo, existían ya antes de la revolución cubana dos revistas: Asir y Número que aparecían enfrentadas entre sí. La primera se refería al entrañavismo, es decir, a lo nacional; por otro lado, la revista Número (a la que Benedetti se hallaba vinculado) era considerada como extranjerista. La Revolución Cubana marca un cambio en dichos proyectos. El grupo de Número comenzó a participar con una visión nacional y progresista; Asir, de alguna manera, empezó a colaborar con la propuesta cultural del régimen⁴³.

En el caso concreto de Mario Benedetti, la revolución cubana tuvo una vital importancia:

"Para mí fundamentalmente -expresa Benedetti- representó la necesidad de ponerme al día conmigo mismo, y en ese sentido hubo una etapa de autoanálisis y de autocrítica con respecto a las actitudes que había tenido hasta ese momento. La Revolución Cubana me sirvió también para comunicar con mi país, para ver de una manera distinta al

(43) RUFFINELLI, Jorge. "La trinchera permanente". Op. cit.; p. 29



Uruguay y fruto de eso son, evidentemente, ciertos cambios que se establecen en el orden literario"⁴⁴.

Gracias por el fuego es un claro ejemplo de los cambios que se operan en Mario Benedetti. La novela refleja, por una parte, la crisis en la que ingresa la sociedad uruguaya, y por otro, el anhelo de transformarla que se relaciona con la existencia de nuevas posiciones políticas diferentes a la de los partidos tradicionales y que toma el caso cubano como ejemplo de una futura acción concreta. Ahora bien, esta visión del mundo que refleja Gracias por el fuego se manifiesta en los diversos niveles del relato. En el nivel historial la novela da cuenta precisamente de una sociedad en decadencia simbolizada por Edmundo Budiño y ligada al capitalismo internacional. Al mismo tiempo, el grupo hegemónico que Budiño representa es capaz de utilizar los métodos más corruptos con el propósito de mantenerse en el poder, con lo que revela la pérdida de su legitimidad.

Por otro lado, Ramón tiene una actitud preferencial pero no exclusiva sobre determinado espacio y de terminado escenario en los que reflexiona sobre la cri

(44) RUFINELLI, Jorge. "La trinchera..."; pp. 27-28.



sis y sobre el surgimiento de una acción transformadora. En este sentido, la rambla y el automóvil -espacio y escenario pertenecientes a lo urbano- adquieren para el personaje un significado singular. La característica de periférica de la rambla en relación a la ciudad, y por otra parte, el hermetismo y el movimiento del automóvil lo cual le otorga la posibilidad de salir de la ciudad, permiten que Ramón convierta a este espacio y a este escenario en sus trincheras. En ellos recobra la lucidez y el sosiego para agudizar su capacidad crítica; en ellos surge como solución el parricidio, - es decir, el "hacer transformativo".

En el sistema enunciativo existe un narrador de mayor jerarquía que emplea el monólogo y el diálogo como técnicas y que manifiesta un determinado punto de vista. Este consiste en una posición crítica sobre el sistema que se halla en descomposición, pero sólo a través del diálogo comunica a aquellos que le rodean la necesidad de un "hacer transformativo" sin que ello signifique una invitación a participar en esta tarea.

A través de las estructuras que organizan las relaciones entre personajes se revelan posiciones contrapuestas frente a hechos comunes. Sin embargo, la estructura generacional no sólo manifiesta dichas contrapositiones sino un proceso dialéctico en el que el hi-



jo niega al padre, y el nieto a los dos anteriores. En tal orientación debe ser interpretado el parricidio - que intenta cometer Ramón. Sin embargo, el "hacer transformativo" en Ramón se caracteriza porque es individual y por un conjunto de dubitaciones. Es en este sentido que Gustavo lo niega: en él no existen tales dubitaciones y las acciones son ejecutadas de manera grupal.

Del análisis y la sistematización de los diferentes niveles en Gracias por el fuego se desprende, por consiguiente, que la novela refleja no sólo el problema ontológico de la sociedad uruguaya sino también uno de carácter praxiológico, y que ambos se articulan de manera no mecánica a determinados caracteres del contexto. El final del relato enfatiza que solamente a través de un "hacer transformativo" es posible la solución del "ser" de la sociedad uruguaya.



CAPITULO III

DERROTADOS Y DISPERSOS

1. HISTORIAS DISTANTES

El 27 de junio de 1973 se produce el golpe de estado en Uruguay y con él la disolución del Parlamento. A partir de aquella fecha hasta 1984, un número desbordante de uruguayos abandonaron el país por razones o sinrazones políticas. Quedan en el anecdotario las bromas populares que surgieron a raíz de este fenómeno migratorio. En el aeropuerto Carrasco, por ejemplo, existía un cartel donde se leía: "El último que salga, apague la luz"; en la base del monumento a Luis Alberto Herrera -líder del partido Blanco- que lo muestra de pie y en posición de marcha, alguien escribió: "Yo también me voy".

Mario Benedetti, dirigente del Frente Amplio -agrupación que reunía a diferentes partidos de izquierda- se vio obligado a dejar el país por motivos eminentemente políticos.

./



"Me fuí en octubre o noviembre de 1973 -dice Benedetti-, no recuerdo exactamente la fecha. En los últimos meses telefoneaban a mi casa dos o tres veces por semana para decir que me iban a matar. A eso ya más o menos me había acostumbrado, pero de pronto surgió la información de que mi detención era inminente, y que en consecuencia debía abandonar el país a más tardar en veinticuatro horas (...). Pero volví (...) el 31 de diciembre a declarar ante un Juez Militar, pues me habían ido a buscar a casa, y como Luz les dijo que yo estaba en Buenos Aires por la filmación de La tregua, me dieron plazo hasta el 31 de diciembre. Y en esa fecha me aparecí, para asombro del Juez que no lo podía creer. Fue un interrogatorio bastante duro, que llevó varias horas, y esa misma noche regresé a Buenos Aires. Empezaba mi verdadero exilio, sin ninguna posibilidad de regreso a la vista"¹.

Esta es la historia de Mario Benedetti, similar a la de muchos uruguayos que se vieron obligados a exi -

(1) ALFARO, Hugo. Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro). Montevideo, Trilce, 1986; pp. 134-135.



liarse. En Primavera con una esquina rota² pretende dar cuenta de este fenómeno y para ello opta por una determinada estrategia narrativa que alcance a reflejarlo de la manera más verosímil. Por esta razón en la novela coexisten una diversidad de historias, las cuales pueden ser reordenadas en dos grupos: por un lado, la historia de la familia, y por otro, los capítulos denominados "exilios".

1.1 Exilios de una familia

La historia de un grupo familiar -donde se fractura dicha relación a consecuencia de la dictadura- está constituida en base a los relatos de cada uno de sus miembros. Al mismo tiempo, Benedetti opta por personajes que representan diversas generaciones: padre-hijo-nieta. Coexisten, por consiguiente, la historia de don Rafael (de 67 años); la historia de Santiago - (su hijo)-Graciela-Rolando; y la historia de Beatriz - (una niña). De esta manera, Primavera ... refleja los diferentes conflictos que produce el exilio según cada generación.

La historia de don Rafael narra los problemas de un profesor maduro y exiliado que pretende incorporarse al lugar que lo recibe. "Lo esencial es adaptarse

(2) Segunda edición. México., Nueva Imagen, 1982. Todas las citas corresponden a esta edición.



-cavila don Rafael-. Ya sé que a esta edad es difícil. Casi imposible. Y sin embargo." (p. 21). Y en páginas posteriores agrega:

"Nadie puede ni quiere quitarse sus nostalgias, pero el exilio no debe convertirse en una frustración. Vincularse y trabajar con la gente del país, como si fuera nuestra propia gente es la mejor forma de sentirnos útiles y no hay mejor antídoto contra la frustración que esa sensación de utilidad.

Vincularse con la gente del país. Bueno, yo me vinculé con Lidia". (p.187)

En torno a la historia de este personaje, Benedetti ha señalado que "el exilio latinoamericano estuvo lleno de esos veteranos profesores que de alguna manera trataban (a pesar de sus años y a veces con más realismo que los jóvenes) de adaptarse al medio que los acogía"³.

Como otros personajes de Benedetti, don Rafael se caracteriza fundamentalmente porque posee la capacidad de "darse cuenta". Esta se revela en diversos momentos. En primer lugar, es reconocida por "terceros": Beatriz acude a él cuando surge el conflicto amoroso,

(3) ALFARO, Hugo. Op. cit.; p. 151



Santiago lo hace al relatarle en una carta cómo asesinó a su primo. En segundo término, esta capacidad se manifiesta también a partir de sus monólogos interiores, sobre todo cuando reconoce que el futuro del nuevo Uruguay será edificado por los púberes que habitan allí - en esos momentos.

La historia que vincula a Santiago-Graciela y Rolando narra la desaparición del amor de Graciela hacia su esposo-Santiago, un preso político- y, al mismo tiempo, el surgimiento de una nueva relación: "Una muestra del buen oficio narrativo de Benedetti -dice La Torre- la tenemos en la dolorosa descripción de la muerte del amor, tras cinco años de separación forzosa, en el personaje de Graciela, la esposa del preso político. En este sentido, no puede decirse que la crisis sentimental descrita por el autor sea demasiado novedosa, así como tampoco puede decirse esto a propósito de que el nuevo objeto del amor de la mujer sea el amigo del marido encarcelado, pero Benedetti sabe resolverlo con cierto poder de convicción"⁴.

No es la militancia política y la amistad lo único que vincula a Santiago y a Rolando, sino la disputa por la mujer en la que aquél aparece en desventaja por

(4) LA TORRE, José María. Op. cit.; p. 67



que se halla encarcelado y sólo puede comunicarse mediante cartas. También se oponen por su carácter en sí. Santiago es el estudioso -"el traga"-, el "buena gente" (p. 38), "un gran tipo" (p. 174). Rolando Asuero es el sujeto que vive en función de las diversiones "... habitué de quilombos en primera instancia..." (p. 111), "... casanova y putañoero ..." (p. 151), pero que debido a la coyuntura política asume una nueva actitud. Sin embargo esta actitud perdura mientras existe tal coyuntura, porque en el exilio Rolando Asuero vuelve a ser el mismo sujeto de los "quilombos". Estas diferencias cumplen la funcionalidad de enfatizar el desgarramiento que trae el conflicto amoroso, porque no es sólo que la nueva relación de la mujer sea con el amigo, sino que Santiago es el marido y el amigo que reúne demasiadas virtudes y por ello no debería ser traicionado.

Por otro lado, si Santiago y Rolando soportaron estoicamente la tortura en las cárceles, Graciela no lo hizo en el exilio. Claro, su tortura es diferente: es la soledad, la ausencia del compañero. Ella aparece, por tanto, como un personaje que no posee la fortaleza espiritual de los otros dos. A la vez, la fortaleza de Santiago, su capacidad de resistir el encarcelamiento y evitar la locura surge precisamente a partir de Graciela, a partir del amor que siente por ella.



La tercera historia tiene como narrador-personaje a la nieta de don Rafael. Beatriz, una niña uruguaya, es un personaje que se halla descubriendo el mundo a través de una "divertida construcción silogística de los pensamientos"⁵. Sin embargo, el país que descubre es otro que no es el suyo: "Este país no es el mío pero me gusta bastante. No sé si me gusta más o menos - que mi país. Vine muy chiquita y no me acuerdo de cómo era" (p. 91).

En tal sentido, son el humor y el descubrimiento constante del universo, las características más relevantes de Beatriz. Además, posee un rasgo que es propio de la mayoría de personajes de esta novela. Los personajes de Primavera ... no evolucionan (salvo Rolando que deja su vida disipada por el amor de Graciela, y ésta que pasa del amor perdido a uno nuevo) sino que permanecen de principio a fin tal cuales son. En todo caso existe en ellos una transformación que se produjo en algún tiempo del pasado, pero de ninguna manera en el presente.

Ahora bien, estas historias que hemos descrito se interrelacionan entre sí y a partir de ello se produce una metahistoria. Así, es importante distinguir cómo

(5) LA TORRE, José María. Op. cit.; p. 67.



se vinculan estas historias y qué representa tal metahistoria.

Definitivamente, el deseo de adaptación de don Rafael, la crisis de la pareja y el descubrimiento de Beatriz de un país que no es el suyo, son tres historias que no se relacionan a través de la materia que es narrada. En cuanto a los personajes que existen en ellas, éstos poseen caracteres comunes: pertenecen al mismo grupo familiar y todos sus conflictos surgen a raíz del exilio. Ambos rasgos son bastante generales y esta generalidad debemos tenerla muy presente.

Por consiguiente, la relación de las historias surge a partir de ciertas características, de índole general de los personajes lo que produce una metahistoria que refleja un universo en el cual los sujetos aparecen desperdigados a lo largo del mundo. Esta dispersión surge, evidentemente, porque en estos personajes recae la prohibición de habitar en su país. A través de esta estrategia narrativa, Benedetti logra eficazmente representar la difícil vida de un pueblo que en gran parte habita en el exilio.

Sin embargo, los capítulos finales reducen el problema del exilio a una relación amorosa. ¿A qué se debe ello? No debemos olvidar que una secuencia narrativa se constituye por tres funciones: apertura, realiza



ción y cierre⁶. En tal sentido, la historia de Beatriz y de don Rafael sólo se encuentran constituidas por la función de apertura⁷: Beatriz, a lo largo de la novela, siempre está descubriendo un país que no es suyo; don Rafael siempre mantiene su inquietud por adaptarse. - Por otro lado, en la historia de la crisis amorosa sí se presentan las tres funciones, apertura: las dudas de Graciela sobre el amor a Santiago e interés por Rolando; realización: relación amorosa con Rolando; resultado: aparición de Santiago y agudización del conflicto. Este resultado, si bien es cierto que se manifiesta como un final abierto⁸, se constituye en cuanto tal

(6) BREMOND, Claude. Op. cit.: p. 87.

(7) Esto no significa que dentro de las historias de estos personajes, no se presenten otras de inferior jerarquía que cumplen con la tríada de funciones establecida por Bremond. Sin embargo, estas historias no contribuyen al desarrollo de la historia principal de cada personaje y, en todo caso, son parte constitutiva de la función de apertura.

(8) "Creo que en Primavera con una esquina rota -dice Benedetti- es no menos visible el carácter experimental, no sólo por intercalar episodios reales - (los denominados 'exilios') en una historia de ficción, sino también por recurrir a un final abierto que el lector deberá (si así lo quiere) - cerrar". ALFARO, Hugo. Op. cit.; p. 60



porque cumple la funcionalidad de dejar a los personajes principales "suspendidos en sus conflictos, en sus dudas y en sus afirmaciones ..." ⁹.

Esta constitución de las historias -dos de ellas que plantean sólo la función de apertura y la otra que completa la tríada- trae determinadas consecuencias. - La primera de ellas consiste en que la historia de la relación amorosa es la única que posee intensidad dramática. De otro lado, el autor le dedica -y esto es - un elemento cuantitativo- un mayor número de capítulos a esta historia: "heridos y contusos", "el otro" y los últimos capítulos de "interiores" que posteriormente - son denominados "exteriores". Frente a ello, la historia de Beatriz y la de don Rafael son relatadas sólo en los capítulos que llevan el nombre de estos personajes.

Es por estas razones que la historia del triángulo amoroso se convierte en la dominante, tal como Cervenka entiende esta categoría. Al adquirir esta historia dicha jerarquía frente a las otras que aparecen como subordinadas, la metahistoria -que se constituye por las historias y los conflictos de los personajes de diversas generaciones- se ve minimizado y la problemáti-

(9) LA TORRE, José María. Op. cit.; p. 67



ca del exilio se reduce, por tanto, a la crisis de la pareja. Existe, a nivel funcional, un conjunto de historias que aparecen desde el inicio de la novela, con relaciones entre sí no muy estrechas y que dan cuenta del destierro. Sin embargo, en la medida en que transcurre el relato una de estas historias -aquella que narra la relación amorosa- desplaza a las otras, adquiriendo una mayor jerarquía¹⁰. Es a partir de esto que los diversos problemas que surgen debido al exilio se ven reducidos a uno solo: la crisis de la pareja.

1.2 Los "exilios"

En Primavera ... existen un conjunto de capítulos denominados exilios que aparecen distribuidos a lo largo de la novela. Los sucesos que en ellos se narran son experiencias reales de muchos exiliados uruguayos y, en algunos casos, experiencias del propio Benediti.

¿Cuál es la funcionalidad de estos capítulos? Fundamentalmente, complementar la historia de la familia. De esta manera el autor busca trascender el grupo familiar para otorgarle una dimensión social que, como hemos explicado anteriormente, se ve minimizada en las páginas finales. "En Primavera ... me pareció -afirma

(10) Debemos enfatizar que se trata de un proceso de desplazamiento y no de uno de síntesis de las diversas historias.



Mario Benedetti- que la historia inventada, por refe _
rirse al cerrado círculo de una familia, podía dar una
visión muy limitada del exilio uruguayo. Pienso que
los capítulos denominados 'exilios' (...) dan otra di
mensión de esa colectividad dispersa. Si algunos de
tales episodios son autobiográficos (...) es porque
también yo soy (o fui) un personaje del exilio y de
esa forma puedo narrar desde adentro experiencias vivi
das en esa emigración forzada y frustrante"¹¹.

Si la relación de estas historias con la historia
de la familia consiste en complementar a la segunda am
pliando su universo, la relación entre estos capítulos
no surge a partir de la estructura de cada sub-relato.
Estas historias basadas "en la realidad -dice Benede
tti-, pero situadas en muy distintos y distantes pun
tos de la diáspora"¹², se vinculan porque cada uno re
fleja un aspecto de esa realidad (del exilio) y, a par
tir de la intertextualidad manifiesta una visión glo
bal y fragmentaria de un pueblo disgregado en diferen
tes partes del mundo. En tal medida, la historia de
la familia se convierte en un capítulo más de los 'exi
lios' -sólo que es un capítulo ficticio y de mayor de
sarrollo- que contribuye a reflejarnos las dramáticas

(11) ALFARO, Hugo. Op. cit.; pp. 152-153.

(12) Ibid; p. 152.



consecuencias que sufrieron aquellos uruguayos que fueron forzados a dejar su país.

2. UNA SITUACION CREADA POR EL EXILIO

"El exilio (interior, exterior) será una palabra clave de este decenio" (p. 36). Esta frase que escribe Santiago en una carta es fundamental para comprender el espacio de esta novela. ¿Qué es Primavera ... sino un relato en torno al exilio, y qué es el exilio sino la prohibición de habitar en el espacio geográfico al que se pertenece? Sin embargo, es precisamente el exilio el que nos obliga a hablar de situación, entendiendo por ésta a aquella disposición con una cierta característica en un espacio, que cobra significado a partir de dicha diáspora. En consecuencia, Primavera ... refleja una situación constituida por las nociones de "no estar en" y "estar en", donde la primera de ellas adquiere una mayor relevancia.

Con la noción de "estar en" nos referimos a "las patrias interinas/ segundas patrias"¹³, que acogen a los exiliados. Ahora bien, aquí hallamos un conjunto de desarrollos. En primer lugar, que los hombres y mujeres obligados a salir de Uruguay recorran varios paí

(13) BENEDETTI, Mario. Inventario. Op. cit.; p. 17.



ses antes de intentar afincarse en uno. "Es frecuente -dice Benedetti- el caso de exiliados que antes de afirmarse por fin en un lugar, pasan por cuatro o cinco exilios, en un peregrinaje de frontera en frontera"¹⁴. Este fenómeno revela el carácter transitorio -y a veces fugaz- que para el exiliado posee el espacio que no es el suyo.

En segundo lugar, surge la reacción que tiene el pueblo que recibe a los exiliados: bien puede ser una acogida fraternal; o quizás un rechazo tajante, para mencionar dos modos más opuestos. En todo caso, para expresarlo mejor, utilicemos las palabras de Benedetti el poeta: "Construirse algún sitio en cualquier sitio/ a veces lindas veces con manos solidarias/ y otras amargas veces recibiendo en la nuca la mirada xenófo -ba"¹⁵. En Primavera ..., por ejemplo, Graciela trabaja como una eficiente secretaria y don Rafael es profesor, lo cual revela que ambos han sido aceptados en el área laboral. Otra manifestación de la solidaridad es la demostrada ante el resultado del plebiscito. A través de éste -realizado en noviembre de 1980- el pueblo

(14) "Los temas del escritor latinoamericano en el exilio". En: Cultura entre dos fuegos. Montevideo, - Universidad de la República, 1986; p. 7.

(15) Inventario. Op. cit.; p. 24.



uruguayo negó la Constitución Política planteada por la dictadura. Este hecho histórico es nombrado en la novela. Los habitantes del país donde vive don Rafael comparten con él la dicha del triunfo: "... vinieron al día siguiente para abrazarme -dice don Rafael, después de asegurarse bien de que ya tenía los ojos secos y para que les explicara lo inexplicable; y entonces les fui diciendo mientras yo mismo me convencía: la dictadura decidió abrir, no una puerta sino una rendija, y una rendija tan pequeña que sólo pudiera entrar en ella una sólo sílaba, y entonces la gente vio aquella hendidura y, sin pensarlo dos veces, colocó allí la sílaba NO" (p. 190).

Pero no todo es aceptación, solidaridad y compañerismo. En determinadas escenas, la novela refleja el rechazo del cual son objeto los exiliados. Por ejemplo, en el siguiente diálogo:

"- Por eso, y además porque me dijo que en su casa el padre dice que los exiliados políticos vienen a quitarle trabajo a la gente del país (dice Beatriz)

- ¿Y vos qué respondiste? (dice Graciela)

- Ahí no supe qué decirle, y entonces le di un golpe". (p. 18).

El tercer elemento que caracteriza a la noción de



"estar en" consiste en el proceso de adaptación al país que acoge. Sobre ello nos hemos referido cuando desarrollamos el significado de la historia de don Rafael. Sin embargo es necesario agregar que, pese a los intentos de integración de este personaje, la nostalgia y el deseo de retorno no desaparecen. En otras palabras, la adaptación a un determinado país no significa que se reemplace al de origen, sino que siempre mantiene el rango de "patria secundaria". Se refleja así, por tanto, la transitoriedad de la ciudad en la cual "está" el exiliado. No podemos comprender el espacio de una novela que trata el fenómeno del exilio, si no entendemos que aquél es fundamentalmente transitorio y que el anhelo de los personajes consiste en retornar a su país.

A estas tres nociones debemos añadir otra. Esta situación que denominamos "estar en" revela, evidentemente, un espacio sin fronteras: "... claro en apariencia nos hemos ampliado/ ya que invadimos los cuatro cardinales"¹⁶. Esta característica que en páginas anteriores denominamos la dispersión, conlleva una oposición entre las dos nociones de que hemos establecido: por un lado, la noción "estar en" implica una pluralidad de lugares cuya relación sería demasiado extensa;

(16) BENEDETTI, Mario. Inventario; p. 24



por otro, "no estar en" revela, en el caso que nos ocupa, un espacio singular: Uruguay. En tal sentido, este último adquiere una mayor relevancia por su carácter de único, lo cual lo convierte en irremplazable.

En Primavera ... la situación de "estar en" se manifiesta, en primer término, a través de la indeterminación del lugar donde suceden los acontecimientos de la historia de la familia. "Mi intención -dice Benedetti- fue situar la novela en un país latinoamericano -innominado. En el texto, México es mencionado una sola vez; en el largo monólogo de Santiago, en el avión (...) se dice: 'Los amigos caramba/ a silvio nunca más pero a rolando y a manolo los encontraré/ bueno el du que parece que está en México'. Aparentemente, es tan sólo un dato no confirmado ('parece que') que Santiago escuchó tal vez en la cárcel. No es suficiente para asegurar que la novela transcurra en México ..." ¹⁷.

Es evidente que la indeterminación de un lugar revela la mayor importancia que posee el país de origen. Además de lo afirmado, esta hipótesis se confirma con la existencia de los capítulos llamados exilios, los cuales se desarrollan en diversas ciudades del mundo.

Hasta aquí sostenemos que el espacio de una nove-

(17) ALFARO, Hugo. Op. cit.; 150.



la que refleja el exilio está marcado por una situación que se constituye por un "no estar en" y un "estar en". Al mismo tiempo, hemos desarrollado las características de este último y cómo se presentan en Primavera... Ahora, existe la posibilidad de plantear la siguiente interrogante: cómo se manifiesta la situación que denominamos "no estar en". Este es comprendido en relación al tiempo, tanto en el pasado como en el futuro. En el primer caso surge la nostalgia y la idealización por el terruño que se tuvo que abandonar. "El intelectual, como cualquier exiliado, tiende a menudo a idealizar el país y el ámbito de los que ha sido privado. Hábitos o simples datos que no tenían mayor significación, de pronto se convierten en paradigmas, en virtudes incanjeables, en paraíso perdido"¹⁸. De igual modo, el Uruguay del pasado es visto bajo una interrogante: qué sucedió. "La pregunta que nos dirige el extranjero no es demasiado distinta de la que se ha venido formulando el hombre común uruguayo, aunque éste, obviamente, con mayor desconcierto y emoción: ¿Qué nos ha pasado? ¿Por qué hemos llegado a esto? ¿Cómo fue que se nos perdió aquel Uruguay? ¿Cómo se concluyó así tan de golpe, el bienestar, el civilismo, la democra -

(18) BENEDETTI, Mario. "La cultura, ese blanco móvil". En: Cultura entre dos fuegos. Op. cit.; p. 63.



cia?"¹⁹. Por lo tanto, no es casual que en Primavera.. este tópicó se desarrolle y actúe con toda pertinencia. Así, don Rafael reflexiona y recuerda:

"Nuestra derrota no será total, pero es derrota. Ya lo había comprendido, pero lo confirmé plenamente cuando di la primera clase. El alumno se puso de pie y pidió permiso para preguntar. Y preguntó: 'Maestro, ¿por qué razón su país, una asentada democracia liberal, pasó tan rápidamente a ser una dictadura militar?' (...) Le dije lo conocido: que el proceso empezó mucho antes, no en la calma sino en el subsuelo de la calma"

(p. 23)

Este diálogo revela la preocupación o en todo caso incertidumbre del extranjero por los acontecimientos sucedidos en Uruguay, y también manifiesta y reconoce una derrota que no es precisamente la sufrida por la democracia liberal, sino aquella que englobó a diferentes grupos frente a la dictadura militar. En este sentido, Benedetti ha afirmado la necesidad de "ser consciente de haber sufrido un fracaso político, social, económico pero que a éste no se debe agregar la autoderrota del

(19) RAMA, Angel. La generación crítica ...; p. 11



desaliento, autoderrota moral"²⁰.

Es evidente que toda derrota exige como condición necesaria una acción, un "hacer transformativo". "Durante la acción -dice Benedetti- el ser humano se expresa, se arriesga, se realiza o se frustra"²¹. Sin embargo, antes que se lleve a cabo este "hacer transformativo" existe un proceso que revela el tránsito del grupo que va de la simple discusión sobre política a la acción en sí. Este implica la existencia de dos estados: el primero de ellos se caracteriza por la presencia de un grupo de amigos y sus esposas -menos Rolando Asuero- que tienen la posibilidad y libertad de reunirse. Pero al primer estado se caracteriza no sólo por la posibilidad y libertad de reunión, sino por que en estas reuniones amicales los participantes empiezan a manifestar sus inquietudes políticas aunque tales expresiones no alcancen aún la militancia: "Lo cierto era que la tesis de Manolo parecía muy concreta, pero también muy catastrofista (...). Los que tenían la guita y el poder jamás cederían. No se hagan ilusiones, muchachos, ésta no es la burguesía escandinava que va reduciendo sus dividendos con tal de sobrevivir. Estos van a apelar a la milicada, aunque la milicada -

(20) "Los temas del escritor latinoamericano en el exilio". En: Cultura entre dos fuegos; p. 14

(21) "Acción y creación literaria en América Latina". En: Cultura entre ...; p. 29



después se los morfe" (pp. 69-70). El segundo estado se encuentra caracterizado por la derrota de este "hacer transformativo". La tortura, el encarcelamiento y el exilio a que son sometidos los diversos integrantes del grupo trae como consecuencia la dispersión de éste "los amigos -piensa Santiago- caramba a silvio nunca más pero a rolando y a manolo los encontraré bueno - el duque (Rolando) parece que está en México (...) manolo en gotemburgo se separó de la tita probablemente los dos tienen razón la culpa no está en ellos.." (p. 222). A ello es necesario agregar que en Primavera ... los personajes reflejan de una u otra manera, su participación en un "hacer transformativo". Santiago, por ejemplo, es un preso político; Rolando ha sido torturado: en la cadera tiene "... una cicatriz profunda (...) que le hicieron en cierto cuartel que él nunca menciona ..." (p. 168); Graciela es una militante - en el exilio: "y él, acaso no seguía compartiendo la actitud política de Santiago, y ella (Graciela), por supuesto si es también la mía" (p. 150). En tal sentido, el espacio denominado "no estar en" y vinculado al tiempo pasado, revela no sólo la nostalgia, la idealización y la desaparición de una estructura política de mócrata liberal, sino que, fundamentalmente, Primavera ... refleja la participación de sus personajes en



un "hacer transformativo" que concluyó con la derrota.

No obstante, el espacio denominado "no estar en" se constituye también por aquél que se halla en el futuro. En 1986 Benedetti escribe: "La dictadura pasó, loado sea Dios, pero vaya herencia de frustración, vaya economía en ruinas, vaya cultura en grietas las que nos ha dejado"²². Existe, por consiguiente, la tarea de reconstruir el país, de formular un nuevo "ser". Esta tarea será realizada en conjunto entre aquellos que debieron emigrar y los otros que se quedaron en Uruguay. En el campo de la cultura, por ejemplo, ella estará conformado por lo "que aprendieron dolorosamente aquellos intelectuales y artistas uruguayos que, por distintos motivos, permanecieron en el país, y lo que aprendimos -dice Benedetti- quienes debimos emigrar y así tomar contacto con otros pueblos y otras culturas ..."²³.

En Primavera ... el futuro -y con ello el nuevo "ser"- se manifiesta de dos formas: en primer lugar, a través del deseo de retorno: "habrá que volver -piensa Santiago- pero a qué país a qué uruguay (...) habrá que volver pero a qué primavera no importa en qué estado calamitoso esté pero yo quiero recuperar mi prima

(22) "Pobreza de la cultura y cultura de la pobreza".
En: Cultura entre dos fuegos; p. 118

(23) Ibid; p. 122



vera ..." (pp. 218-219). Por otro lado, la preocupación de don Rafael por quienes serán los encargados de construir el nuevo país es, evidentemente, otra manifestación de la presencia de este espacio. Para don Rafael, el Uruguay se edificará no en base a exiliados como él, o jóvenes como Rolando o Graciela: "somos sobrevivientes, claro, pero también heridos y contusos" (pp. 104-105), ni por los niños como Beatriz que viven en distintas ciudades del mundo, sino por aquéllos que permanecieron: "Pero quienes forjarán el nuevo y peculiar país del mediano futuro, esa patria que es todavía un enigma, serán los púberes de hoy, los que estuvieron y están allí, (...) No sé cómo ni cuándo, pero esos botijas de hoy serán la vanguardia de una patria realista" (p. 105).

En este sentido, el exilio aparece como una etapa que se ubica temporalmente en el presente pero que, al mismo tiempo, que posee rasgos de forzosa y de transitoriedad. Esa es, por tanto, la característica fundamental del espacio que denominamos "estar en". Pero la existencia de este espacio se articula con aquel llamado "no estar en" el cual, a su vez, se manifiesta en momentos temporales disímiles: el pasado y el futuro. El primero de ellos revela la existencia de un "hacer transformativo" que concluyó en una derrota; el



segundo -visto a partir del exilio- es la formación de un nuevo "ser" debido a la fractura que sufrió la sociedad. Es, a fin de cuentas, la formación de un nuevo país.

3. LA TRANSGRESION DEL MUNDO Y LA DIVERSIDAD DE VOCES

Una de las características de la narrativa latinoamericana contemporánea es "el signo de no confiable, condición que afecta la formulación de hipótesis de lectura seguras y su convalidación con evidencias textuales (...) de modo que el lector se encuentra incorporado a una situación comunicativa de la que a menudo se siente rechazado o burlado. Debe intentar descodificar no sólo el contenido difuso de lo narrado, sino también los principios que regulan los distintos registros de discurso que alternan en la configuración del texto"²⁴. La narrativa no confiable se puede actualizar debido a la transgresión de los principios que ordenan la zona imaginaria, o mediante diversos procedimientos discursivos²⁵.

La transgresión de la zona imaginaria se manifiesta -según Martínez Bonati- cuando después de ser "cons

(24) LERTORA, Juan Carlos. "Procedimientos discursivos en la narrativa latinoamericana actual". En: Gara bato. No. 1, Lima, julio-diciembre 1983; pp. 63-64

(25) Ibid; p. 64



tituída una región de imaginación predominante que ri-
ge las leyes porque se regula el mundo representado, -
el discurso del narrador, o algunas de sus afirmacio -
nes singulares son aberrantes respecto de dichas le -
yes"²⁶. En tal sentido, inicialmente Primavera ... -
presenta una historia donde se narran los conflictos -
de una determinada familia en el exilio. Empero, la
aparición de los capítulos denominados "exilios" -que
contienen historias, personajes y ambientes distintos
entre sí y con la historia de la familia-, obligan al
lector a reformular su hipótesis de lectura y a verifi -
carla según las evidencias textuales.

Hemos afirmado que la narrativa no confiable se -
debe a la utilización de diversos procedimientos. Uno
de ellos es la polifonía discursiva que es empleada en
Primavera Esta consiste en la presencia de un -
conjunto de voces narrativas que facilita diversas -
"percepciones sobre el mundo representado y por lo tan -
to acentúa la posibilidad de que algunas sean erróneas,
hecho al que contribuye la ausencia de una voz narrati -
va fundamental que sancione como verdadero alguna de
las diferentes versiones que la novela contiene"²⁷. En

(26) Cit. por LERTORA, Juan Carlos. Op. cit.; p. 64

(27) LERTORA, Juan Carlos. Op. cit.; p. 67.



Primavera ... la historia de la familia es relatada - por cinco narradores que de inmediato describimos.

Dentro de los diversos aspectos del relato que señala Todorov, es necesario distinguir a aquel que denomina la visión "con". "En este caso, el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado"²⁸. Tres narradores-personajes (don Rafael, Beatriz, Santiago) que coexisten en Primavera S.M. cumplen con estas condiciones. En los casos de don Rafael y Beatriz, se utiliza el monólogo interior con carácter reflexivo; es decir, que no impulsa la acción. Por otro lado, los capítulos titulados "interiores" y "exteriores" son relatados por Santiago. En los primeros, se emplean cartas cuyo narratario es Graciela; en los segundos, aparece también el monólogo interior con un carácter reflexivo.

Este narrador que tiene un conocimiento igual que el personaje, puede manifestarse no sólo en primera persona -como en los casos anteriores- sino también en tercera, "pero siempre según la visión que de los acontecimientos tiene un mismo personaje ..."²⁹. Esto su

(28) TODOROV, Tzvetan. Op. cit.; p. 178

(29) Ibid; p. 179.



cede en los capítulos titulados "el otro", donde el narrador sigue la visión de Rolando: "Santiago sí era padre de vocación, no como él, Rolando Asuero. habitué de quilombos en primera instancia, de amuebladas después, en realidad fue la política la que acabó con su 'latin american way of life', hay que ver que en los últimos tiempos hasta las amuebladas eran usadas para contacto, clandes, qué desperdicio, él siempre sentía un poco de vergüenza de no quitarse ni la campera y de tener que respetar a la compañera de rigor ..." (p. 111).

En los capítulos llamados "heridos y contusos", - Benedetti opta por un narrador que posee la visión "desde afuera". Este se caracteriza por saber "menos que cualquiera de sus personajes. Puede describirnos sólo lo que se ve, se oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia"³⁰:

"-Graciela- dijo la niña, con un vaso en la mano- ¿Querés limonada?

Vestía una blusa blanca, pantalones vaqueros, sandalias. Los cabellos negros, largos aunque no demasiado, sujetos en la nuca con una cinta amarilla. La piel muy blanca. Nueve años; diez, quizá.

(30) TODOROV, Tzvetan. Op. cit.; p. 179



- Ya te he dicho que no me llames Graciela.
- ¿Por qué? ¿No es tu nombre?
- Claro que es mi nombre. Pero prefiero que me digas mamá.
- Está bien, pero no entiendo. Vos no me decís hija, sino Beatriz.
- Es otra cosa.
- Bueno ¿quierés limonada?
- Sí, gracias" (p. 17)

El narrador, en este caso, registra fundamentalmente los diálogos (lo que oye) y los movimientos físicos de los personajes (lo que ve). En cuanto a la acción del relato, ésta se realiza a través de las voces de los personajes.

Ahora bien, esta diversidad de narradores que dan cuenta del exilio permite una "visión estereoscópica". Es decir, que la pluralidad de percepciones nos da una "visión más compleja del fenómeno descrito"³¹. Simultáneamente, estas percepciones son cualitativamente distintas³². En tal sentido, los conflictos que produce el exilio son vistos a través de diversas miradas - que representan a diferentes generaciones, lo cual con

(31) TODOROV, Tzvetan. Op. cit.; p. 179

(32) Ibid; p. 180



lleva, evidentemente, a esta distinción cualitativa entre los narradores. Por otro lado, como hemos señalado anteriormente, los problemas que el exilio suscita a Graciela, a don Rafael o a Beatriz no son similares debido, entre otras razones, a las diferencias generacionales.

Sin embargo, la polifonía discursiva en Primavera ... no sólo manifiesta una "visión estereoscópica" del exilio y una diferencia cualitativa entre los narradores que surgen a partir de la diferencia generacional, sino que responde al propósito de evidenciar una consecuencia grave que es producto del alejamiento forzoso del país. Nos referimos a la dispersión. Por ello, el sentido fundamental del universo representado en Primavera ..., el mismo que encuentra una correlación en el sistema enunciativo constituido por un conjunto de voces dispersas. Por consiguiente, la existencia de los diversos narradores aparece vinculada al mundo disgregado que caracteriza al exilio.

Primavera ... es un ejemplo de narrativa no confiable debido a los dos elementos que hemos planteado: la transgresión de la zona imaginaria y la utilización de la polifonía discursiva. Sobre la polifonía discursiva ya arriesgamos determinadas hipótesis explicativas. Sin embargo, la presencia de la transgresión de



la zona imaginario en Primavera ... no es gratuita. -
Responde, evidentemente, al hecho que el universo re
flejado en la novela también ha sido transgredido: -
"Cuando revientan a un militante (como fue el caso de
Santiago) y empujan a su familia a un exilio involunta
rio, desgarran el tiempo, trastruecan la historia para
esa rama, para ese mínimo clan" (p. 104). En ese sen
tido, en Primavera ... se conjugan dos elementos: por
un lado, un mundo representado que se caracteriza fun
damentalmente por haber sido violentado; y, por otro,
en relación estrecha a lo anterior, se manifiesta la -
transgresión de la zona imaginaria. Ambos elementos,
así vinculados, cumplen la tarea de ofrecer una visión
del exilio que surge en los diferentes niveles del re
lato.

4. CODA A MODO DE CONCLUSION PARCIAL

En la década del 40 se inicia en América un proce
so de industrialización que trae como resultado el sur
gimiento de nuevos grupos ascendentes. La presión -
ejercida por las clases medias, la clase obrera en for
mación y los sectores urbanos y rurales nacidos de la
transformación de las sociedades anteriores, trajo co
mo consecuencia una crisis en el sistema político oli
gárquico y, al mismo tiempo, una respuesta por parte



de aquellos que vieron amenazado su "status". Los proyectos cuyo fin era restaurar el orden oligárquico fueron desarrollados con la participación de las Fuerzas Armadas³³. En efecto, en América Latina surgen un conjunto de dictaduras que poseen características similares en sus aspectos más generales, "es decir, en cuanto que todas ellas constituyen regímenes de 'excepción' orientados a la consolidación de una nueva articulación entre fracciones de la burguesía local y de los países 'centrales', y que han hipertrofiado el espacio de acción de las Fuerzas Armadas fundamentalmente (en estos casos) debido a la necesidad de un alto grado de represión a las diversas manifestaciones de emergencia política de las clases populares"³⁴.

El golpe de los militares brasileños en 1964, "propuso un marco de referencia y modelo viable de respuesta militar"³⁵, que será considerado por las dictaduras surgidas en el cono sur. Por otro lado, el discurso de censura ejercido por el gobierno "de facto" argentino, que en los primeros años se presentó de modo acumulativo y luego en 1975 -dado que ya estaban asentados

(33) AVELLANEDA, Andrés. Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983. tomo I. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986; pp. 11-12.

(34) SIERRA, Gerónimo de. Op. cit.; p. 287

(35) AVELLANEDA, Andrés. Op. cit.; p. 14.



los contenidos básicos- de modo sistemático, significó un ejemplo de represión cultural para la dictadura uruguayana³⁶.

Sin embargo, las características particulares que tenía el sistema político local de aquel entonces y, - por otro lado, las nuevas relaciones político-ideológicas que fueron asumiendo las clases sociales, hacen - que el caso uruguayo posea rasgos particulares. En - efecto, el sistema político local había otorgado un conjunto de concesiones que imposibilitaban que en un corto plazo se redujeran severamente los niveles de vida populares, tal cual lo exigía el reordenamiento - acorde a las nuevas exigencias del capitalismo internacional. Simultáneamente, vastos sectores del proletariado como de la pequeña burguesía intelectual se alejaron de la subordinación política e ideológica del - grupo dominante que, hasta aquel momento, había logrado articularlos en su proyecto. A ello debemos agregar otra característica: las Fuerzas Armadas eran respetuosas del orden democrático-liberal y por tanto, desconocían de la labor política como de la administración de los aparatos del Estado y, al mismo tiempo, su ascenso al poder carecía de toda aceptación en un país -

(36) AVELLANEDA, Andrés. Op. cit.; p. 18.



caracterizado por su civismo. Estas condiciones de diferente naturaleza, impidieron que las fuerzas armadas impusieran un gobierno "de facto" de manera inmediata y, muy por el contrario, elaborasen en un "golpe en cámara lenta", es decir, una intervención en forma escalonada. Este proceso se inició con la "dictadura constitucional de Jorge Pacheco Areco (desde fines de 1967 hasta marzo de 1972) que, simultáneamente, es el último intento de la burguesía de no delegar el control político a los militares. El segundo paso fundamental de esta escalada, lo constituye el primer golpe de febrero de 1973. Es ilustrativo de este proceso lento - el discurso de los dirigentes de turno que hasta ese momento negaban que su gobierno era una dictadura³⁷. Sin embargo, para junio del mismo año se produce la disolución del Parlamento, manteniendo las Fuerzas Armadas al presidente electo Juan María Bordaberry en el ejercicio de sus funciones, como un elemento constituyente de su intervención paulatina³⁸.

La represión impuesta por el gobierno fascista adquirió límites infranqueables en los diferentes campos. Los dictadores asesinaron, torturaron y miles de

(37) BENEDETTI, Mario. "El pez por la boca". En: Escritos políticos (1971-1973). Montevideo, Arca, 1985; pp. 258-259.

(38) SIERRA, Gerónimo de. Op. cit.; pp. 290-293.



uruguayos fueron obligados a exiliarse. Los informes publicados por Amnistía Internacional, como el elaborado por la Comisión Internacional de Juristas en 1978, o el presentado en Venezuela ante el XII Congreso de Educadores de América (CEA), coincidían en afirmar que el gobierno uruguayo era uno de los peores transgresores de los derechos humanos y que poseía la proporción más alta "per cápita" de prisioneros políticos en América Latina³⁹. La represión alcanzó tal grado, que la dictadura clasificó a los ciudadanos en tres categorías. "Los que no son ningún peligro para el régimen (A), los que son dudosos por sus convicciones (B) y los que están en contra (C). La inclusión en esta última categoría prohíbe el acceso a la función pública, a la enseñanza y hace difícil que pueda ser contratado por una empresa privada"⁴⁰. La población uruguaya se ve sometida, por consiguiente, a "dos tipos de encierro: el de la cárcel política (...) y el de los insidiados que habitábamos -dice Mántaras Loedel- una cárcel de 177,216 kms²"; a éstos debemos agregar todos aquellos "que disponían del mundo excepto del paisito

(39) MORANA, Mabel. "Ideología y autocensura en la producción literaria: El caso de la lírica uruguaya, cinco años de dictadura (1973-1978)". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. No. 11, Lima, 1er. semestre de 1980; p. 66

(40) DESPRES, Jacques. "La democracia uruguaya entre -



que les pertenecía y al cual pertenecían"⁴¹.

Este panorama general repercute en el campo de la cultura con la implantación de una política de represión: "ahogo económico, ataque a las instituciones, persecución de los trabajadores de la cultura a todos los niveles y un creciente régimen de censura para todas aquellas manifestaciones que han logrado sobrevivir a este proceso vertiginoso de disolución"⁴². Evidentemente, la cultura es vista por los gobernantes como subversiva y por ello el genocidio cultural se halla incluido en su proyecto⁴³.

Tales condiciones socio-económicas generan entre otras muchas cosas, un conjunto de sistemas literarios que se articulan entre sí y que responden a aquéllas. Estos sistemas (literatura de encarcelamiento, literatura del insilio y literatura del exilio) se producen en distintos espacios y en diversos grados de represión. En efecto, existe una clara relación entre la brevedad o amplitud del espacio en el que se ubica el productor del discurso y la mayor o menor fuerza represiva. En el caso de la literatura de encarcelamiento,

(41) "Uruguay: Resistencia y después ...". En: Casa de las Américas. No. 161, La Habana, marzo-abril de 1987; p. 9

(42) MORANA, Mabel. Op. cit.; pp. 66-67.

(43) BENEDETTI, Mario. "Dicen que la avenida está sin árboles". En: El desexilio y otras conjeturas. - Buenos Aires, Nueva Imagen, 1985; p. 11



por ejemplo, es obvio que se produce en un espacio ínfimo y al mismo tiempo los niveles de represión son extraordinariamente elevados: torturas, incomunicación. En la antípoda, la literatura del exilio se escribe en un espacio en el que no existen fronteras y por ende la represión se diluye, aunque sin desaparecer porque es la razón de una prohibición o un impedimento.

Evidentemente, tales condiciones generan determinadas características en cada sistema literario. La literatura carcelaria se constituye por textos breves y memorizados durante extensos períodos⁴⁴, y por otros escritos clandestinamente⁴⁵. En la literatura del insilio la censura impuesta por la dictadura o la autocensura condicionan la selección temática, el manejo del nivel referencial y del lenguaje de tal manera que no atentan contra los principios de una comunicación -

(44) ROSENCOF, Mauricio. "Literatura carcelaria". En: Casa de las Américas. No. 161, La Habana, marzo-abril de 1987; p. 14

(45) "... es el tema de una pieza que escribí -dice Rosencof- con letra muy pequeña y con un lápiz que me proporcionó clandestinamente un guardia para que le redactara las cartas a su querida. Lo hice sobre hojillas de fumar que luego arrollaba, envueltas apretadamente en un trozo de nylon y que escondía en los dobladillos de las camisetas que cada quince o veinte días podía entregar a mi familia para su lavado". Ibid; p. 18



restrictiva; sin embargo, "la pugna de los contenidos resistentes al sistema represivo logra orientarse -a partir de un vasto sistema de connotaciones, por las vías de un discurso político cerrado, ambiguo o simbólico- hacia formas poéticas" que comenzaron por registrar los efectos de la opresión⁴⁶. Finalmente, en la literatura del exilio se reúnen fundamentalmente tres vertientes: la primera de ellas consiste en la recreación del pasado que se manifiesta con un tono pesimista y nostálgico, o con un carácter testimonial vinculado a experiencias ligadas dentro del país dictatorial. En segundo lugar, una vertiente que tiene como eje de construcción el retorno que en algunos casos es expresado con rabia y esperanza pero siempre vinculado al pasado, y en otros busca ubicarse en los cambios del país como de su gente dentro y fuera del Uruguay. La tercera vertiente está constituida por aquellos textos que asumen la realidad del contexto nuevo, y utilizan elementos que emergen de esa circunstancia⁴⁷. Definitivamente, estas son sólo algunas características de estos sistemas literarios, pero no pretendemos agotarlas en esta oportunidad porque cada uno de ellos mere-

(46) MORANA, Mabel. Op. cit.; pp. 82-83

(47) BARROS-LEMEZ, Alvaro. "Uruguay: una literatura sin fronteras". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. No. 17, Lima, 1er. semestre de 1983; pp. 204-205.



ce y exige un trabajo de investigación aparte. No obstante, es necesario presentar este panorama no sólo para establecer las relaciones entre la sociedad y la literatura uruguaya de ese período, sino también con el propósito de ubicar el tercer momento de la obra de Benedetti dentro del contexto social y literario, y asimismo, como una manifestación que contribuye a engrosar las filas de la denominada literatura del exilio.

Ya hemos afirmado anteriormente que Mario Benedetti, dirigente del Frente Amplio, tuvo que exiliarse de Uruguay a fines de 1973: "Cuando me confiscaron la palabra/ y me quitaron hasta el horizonte/ cuando salí silbando despacito/ y hasta hice bromas con el funcionario/ de emigración o desintegración/ (...) yo tenía estudiada una teoría/ del exilio mis pozos del exilio/ pero el cursillo no sirvió de nada"⁴⁸. Su obra reflejará la crisis que sufría el Uruguay. Los textos líricos La casa y el ladrillo (1977), Cotidianas (1979), Viento del exilio (1981), el libro de cuentos Geografías (1984), los artículos periodísticos recogidos en el volumen que lleva por título El desexilio y otras conjeturas (1985), son algunos ejemplos claros de la preocupación de Benedetti por registrar un testimonio sobre los problemas que agobiaron al pueblo uruguayo.

(48) BENEDETTI, Mario. Inventario; p. 13



Primavera con una esquina rota se ubica dentro de este conjunto y por tanto refleja los antecedentes, - los conflictos y los deseos que surgen en el exilio. Es en tal sentido que se organizan los diferentes componentes del relato. El análisis de los personajes manifiesta la participación de éstos en un "hacer transformativo". Sin embargo, ello implica un proceso que parte de la actitud contemplativa (el grupo de amigos discutiendo sobre política en los momentos previos al almuerzo) a la militancia revolucionaria. No olvidemos que Mario Benedetti, antes de 1971, no era un activista político aunque sí poseía una definición política que se expresaba y limitaba a firmar manifiestos. - "De ahí -dice Benedetti- a ingresar en la Mesa Ejecutiva del Frente Amplio en representación de un sector, - hay una distancia"⁴⁹.

Es claro que los personajes de Primavera ... reflejan este proceso que va de la mera discusión a la acción política. Por lo tanto, el pasado aparece caracterizado por este "hacer transformativo" que culmina en una derrota. La derrota, a su vez, posee diversas manifestaciones y una de ellas es el exilio, que produce la dispersión de un pueblo por diferentes luga

(49) ALFARO, Hugo. Op. cit.; p. 129



res. Esta dispersión es reflejada en Primavera ... a través de una estrategia narrativa en la que las diferentes historias son organizadas de manera tal, que no revelen signos de comunicación muy estrechos. Simultáneamente, existen un conjunto de historias biográficas desarrolladas en diversas ciudades que cumplen la funcionalidad de manifestar también esta característica. Además, estas historias transgreden la zona imaginaria (obligando al lector a la formulación de nuevas hipótesis de lectura) que, evidentemente, responde a la transgresión que ha sufrido una familia a consecuencia de la represión de la dictadura. Por otra parte, el sistema enunciativo también se relaciona con el mundo disgregado, en la medida en que la novela es narrada por un conjunto de voces que aparecen de manera dispersa.

El presente reflejado en Primavera ... es el sufrimiento de una derrota que acarrea la dispersión de una familia, de todo un pueblo. El largo exilio, sin embargo, genera sus propias expectativas: es decir, el retorno. Junto a éste se anhela la elaboración de un nuevo "ser", de un nuevo país, que ha sido destruido por los militares. Pero definitivamente esta idea -según el relato- no es posible que aún se lleve a cabo.



CONCLUSIONES

La novelística de Mario Benedetti constituye un proceso que evoluciona siguiendo el rastro del contexto histórico social, y en estimable y objetiva relación crítica y explicativa. Tal evolución se refleja en la estructura y funcionamiento de cada relato. Por ello resulta de vital importancia establecer la relación entre texto y contexto como factor interpretativo del proceso de su obra.

En primer lugar, es necesario recordar que el proyecto batllista de inicios de siglo, que aglutinaba a diversos sectores sociales, ya había iniciado su crisis. Sin embargo, a mediados de la década del cincuenta la crisis se acentúa y la destrucción del sistema político existente parece irreversible porque sus bases económicas no están en capacidad de sustentarlo. Si en períodos históricos anteriores la novela uruguaya no conoció conflictos sociales que la estimularan, este deterioro del sistema dio sus primeros frutos en



el arte novelesco. La tregua es uno de ellos. Responde a esa clase media apocada e incapaz de iniciar una protesta; al mismo tiempo, sus personajes principales expresan una tímida preocupación social. En tal sentido, Benedetti ha declarado:

"Quiero mucho a esos dos personajes de La tregua, Santomé y Avellaneda, porque de algún modo (...) se cumple en ellos el proceso que el país empezaba a transitar. Empiezan a transformar la preocupación social en preocupación política no? De ninguna manera - puede decirse que es una novela 'política' ni 'revolucionaria'"¹.

En el Uruguay de la década del sesenta se producen un conjunto de cambios de diverso orden. Entre ellos es necesario mencionar el surgimiento de nuevas ideologías en los sectores populares y la pequeña burguesía intelectual, que se apartan por primera vez de la ideología dominante que los aglutinaba. Por otro lado, en el campo internacional, el impacto que produce la Revolución Cubana afecta a todo el continente y, en el caso de los uruguayos en particular hace que éstos mirasen hacia lo nacional y lo latinoamericano. En

(1) RUFFINELLI, Jorge. "Una trinchera ..."; p. 31



efecto, los proyectos de los dos grupos literarios más importantes de aquella época que se aglutinaban alrededor de dos revistas, Asir y Número, sufren determinadas transformaciones luego del triunfo de la Revolución. Asir que se caracterizaba por el entrañavivismo fue considerada posteriormente como colaboracionista del régimen; Número, por el contrario, dejó a un lado su énfasis extranjerizante para dar paso a lo latinoamericano. Como hemos aseverado anteriormente, Benedetti perteneció a este segundo grupo. Su novela Gracias por el fuego refleja la aparición de nuevas ideologías que se oponen a las dominantes y, simultáneamente, recoge el ejemplo cubano en la medida en que revela la posibilidad y la necesidad de una acción. En tal sentido, este relato manifiesta la crítica al sistema socio-económico -encarnada en Ramón pero no exclusiva de éste- como también el surgimiento de nuevas ideologías que se oponen a la dominante.

La década del setenta en Uruguay se caracteriza por la dictadura militar que trae determinadas consecuencias. A este período responde una literatura del exilio, del insilio y del encarcelamiento, en la que los grados de represión son distintos y todas ellas en conjunto constituyen la literatura uruguaya de esos años. Mario Benedetti fue víctima de aquellos años de



represión, y fue uno de los miles exiliados uruguayos. Su obra de este período refleja las consecuencias que produjo la dictadura fascista, el exilio es una de ellas y Benedetti trata este tópicó en Primavera con una esquina rota.

Ahora bien, las tres novelas que son objeto de estudio de esta investigación, determinan etapas significativas. En efecto, el protagonista de La tregua es un personaje solitario de la clase media dependiente y por medio de su diario personal expresa la intrahistoria de la sociedad uruguaya. De esta forma, se manifiesta la actitud ontológica que existe en La tregua. Se revela así, por tanto, el "ser" del Uruguay de aquel entonces, caracterizado fundamentalmente por el deterioro de un sistema socio-económico que se había iniciado a principios de siglo. Sin embargo, en Santomé existe solamente una actitud ontológica. Las posibilidades de un "hacer transformativo" no son ni siquiera remotas.

Gracias por el fuego refleja tanto inquietudes ontológicas como un "hacer transformativo". La primera característica se manifiesta en la actitud crítica hacia las estructuras socio-económicas, la cual es representada fundamentalmente por el protagonista: Ramón Budiño. Sin embargo, Ramón no se limita a una actitud -



contemplativa, sino que existe en él la necesidad de realizar un "hacer transformativo". En tal sentido, - la muerte del padre se convierte en la destrucción del sistema: "Ramón, el hijo, -dice Benedetti-, es lúcido pero no sabe sobreponerse a las inhibiciones mesocráticas de la época; matar al padre es una forma simbólica de abatir y abolir el pasado ..."².

En Gracias por el fuego, por consiguiente, no sólo se refleja el "ser" de la sociedad uruguaya sino - que, a partir de la inquietud ontológica, surge la urgencia de una tarea de otra naturaleza, de tipo praxiológico. Sin embargo, la acción de Ramón Budiño es exclusivamente individual. En ningún momento asoma en él la posibilidad de un quehacer grupal.

Por su parte, Primavera con una esquina rota refleja un "antes" en el que se intentó un "hacer transformativo" realizado en grupo en el que los personajes fueron derrotados. El exilio, la cárcel, la tortura, la separación de las familias, son ejemplos de esta derrota. A su vez, la destrucción de diversas instituciones, la violación de los derechos populares y la pauperización de la economía a la que los militares - condujeron, exigen la necesidad futura de crear un nuevo país, un nuevo "ser". Esta tarea la tendrán a su

(2) ALFARO, Hugo. Op. cit.; p. 58



cargo los púberes que viven en Uruguay. Primavera con una esquina rota revela, por lo tanto, la existencia de un "hacer transformativo" de carácter colectivo, como también una inquietud ontológica pero proyectada hacia el futuro: la necesidad de un nuevo "ser" para esta sociedad que ha sido destruida.

En cuanto a la caracterización de los personajes y sus relaciones entre sí reflejan determinados simbolismos en los relatos que analizamos. En este sentido, la presencia de las diferencias generacionales no es gratuita. Este tipo de relaciones y conflictos posee no sólo mayor relevancia en Gracias por el fuego que en las otras novelas, sino que en aquélla se convierten en una alegoría de la lucha entre las diversas formas de concebir el mundo. Sin embargo, tanto en La tregua como en Primavera con una esquina rota aparecen también tales diferencias generacionales. A partir del desarrollo de éstas -en el caso de Primavera ...- comprendemos las diversas consecuencias y problemas que produce el exilio según la ubicación generacional del personaje. Por su parte, en La tregua existe no sólo una escasa comunicación entre padre e hijos -lo cual señala el distanciamiento- sino que estos últimos se espantan y critican la mediocridad y medianía en la que vive el padre.



Además de lo ya señalado, existen dentro del análisis actancial dos caracteres que se presentan en las tres novelas. En primer lugar encontramos al personaje que es consciente de los problemas de su sociedad, o, en otros términos, que posee la capacidad de "darse cuenta". A través de ellos conocemos no sólo los sucesos sino la profundidad del universo en el que se desarrollan. Estos casos son el de Santomé en La tregua; el de Ramón Budiño en Gracias por el fuego; y el de don Rafael en Primavera con una esquina rota. En segundo lugar, el personaje femenino cumple una función similar en los tres relatos. Esta consiste en despertar y mantener en su compañero, la esperanza y el anhelo por la vida. Es esta, por ejemplo, la tarea de Laura Avellaneda ante Martín Santomé; o de Dolores que ofrece la posibilidad de una plenitud afectiva y social. En Primavera ... tal función posee un menor desarrollo, sin embargo Santiago no pierde la cordura en la cárcel porque cree en el amor de Graciela y en su futuro reencuentro.

De otra parte, cada novela contiene determinados objetos-símbolos. La oficina, en La tregua, es un espacio cerrado que refleja la estructura y el funcionamiento de la sociedad uruguaya de aquel tiempo. En Gracias ..., si bien reconocemos que el automóvil y la



rambla son elementos urbanos, el significado que Ramón proyecta sobre éstos los convierte en escenario y espacio (el primero semicerrado) que son el refugio y simultáneamente el lugar donde el personaje encuentra las revelaciones más importantes de su vida: el amor, la comunicación con su hijo, la necesidad del parricidio. En Primavera ... hemos hecho mención a una situación creada por el exilio que obliga a comprender el espacio de una determinada manera. En efecto, debido a tal situación existe un "no estar en" y un "estar en" transitorio y forzoso. Ambos, a su vez, indican la dispersión y la pérdida del lugar de origen. Por lo tanto, en este nivel de análisis se presenta un proceso a través del cual los espacios y el escenario se van transformando. Partimos del espacio cerrado (la oficina en La tregua) para concluir en la dispersión que refleja Primavera ..., existiendo entre ambos un escenario que se caracteriza por ser semicerrado (el automóvil en Gracias ...).

El proceso de la novelística de Mario Benedetti se sustenta, por lo tanto, a partir de la dinámica existente entre las inquietudes de orden ontológico y praxiológico. Las primeras se enfatizan a través de la presencia de personajes con la capacidad de "darse cuenta" (Santomé, Ramón, don Rafael) que revelan el "ser"



de la sociedad uruguaya. De otro lado, las inquietudes de orden praxiológico se manifiestan en las tres novelas de diversa manera: en La tregua adquiere un significado "in absentia"; en Gracias ... es un personaje solitario que destruye y construye a partir de su propia destrucción; y en Primavera ... la tarea transformadora no surge como un hecho individual sino como un quehacer en grupo. Tal evolución no es arbitraria. Está relacionada con las transformaciones de orden socio-económico y las nuevas exigencias que surgen de éste, las cuales son aprehendidas por el autor y reelaboradas en formas artísticas revelando una determinada posición. En Benedetti existe, por consiguiente, una doble y constante preocupación: de un lado, preocupación por los cambios que se producen en su contexto que habría de conducirlo a la militancia política; y de otra parte, la expresión de tales cambios en un lenguaje artístico. Es en tal sentido que Mario Benedetti a través de su novelística, cumple la tarea de atestiguar sobre la realidad histórica que le ha tocado vivir.



BIBLIOGRAFIA

- ALFARO, Hugo. Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro). Montevideo, Trilce, 1986.
- AVELLANEDA, Andrés. Censura, autoritarismo y cultura : Argentina 1960-1983. Tomo I. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- BARROS-LEMEZ, Alvaro. "Uruguay: una literatura sin fronteras". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. No. 17, Lima, 1er. semestre de 1983, pp. 195-206.
- BENEDETTI, Mario. El país de la cola de paja. Montevideo Ediciones Asir, 1960.
- Literatura uruguaya siglo xx. Montevideo, Alfa, 1969.
- El escritor y la revolución posible. México, Nueva Imagen, 1977.
- La tregua. 1era. ed. Montevideo, Alfa, 1965.
Bogotá, Nueva Imagen/La Oveja Negra, 1980
- Gracias por el fuego. 1era. edic. Montevideo, Alfa, 1965.
Bogotá, La Oveja Negra, 1980.
- Inventario. Bogotá, Nueva Imagen/La Oveja Negra, - 1980.
- Primavera con una esquina rota. 1era. ed. México, - Nueva Imagen, 1982.
México, Nueva Imagen, 1982.
- Escritos políticos (1971-1973). Montevideo, Arca, 1985.



- El desexilio y otras conjeturas. Buenos Aires, Nueva Imagen, 1985.
- Cultura entre dos fuegos. Montevideo, Universidad de la República, 1986.
- BERMUDEZ, María Elvira. "El amor en la obra de Mario Benedetti". En: Ambrosio Fornet (comp.). Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 159-163.
- BREMOND, Claude. "La lógica de los posibles narrativos". En: Vol. colectivo. Análisis estructural del relato. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970; pp. 87-109.
- CABALLERO BONALD, J.M. Prólogo de Antología poética de Mario Benedetti. Madrid, Alianza Editorial, 1984;
- CARRILLO, German D. "La biopsia como técnica literaria en 'Gracias por el fuego'". En: Ambrosio Fornet (comp.). Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 127-139.
- CERVENKA, Miroslav. "La obra literaria como símbolo". En: Vol. colectivo. Linguística formal y crítica literaria. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970.
- CUEVA, Agustín. "La cuestión del Fascismo". En: Inés García T. (comp.). Para entender América Latina. Lima, Tarea, 1979; pp. 345-360.
- DESPRES, Jacques. "La democracia uruguaya entre paréntesis". En: Encuentro. Lima, 1984; pp. 107-110.
- ERRANDONEA, Alfredo M. "Las clases sociales en el Uruguay actual". En: Enciclopedia uruguaya. No. 53. Montevideo, noviembre de 1969; pp. 42-59.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. "La obra novelística de Mario Benedetti". En: Ambrosio Fornet (comp.). Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 101-113.
- FORNET, Ambrosio. Prólogo de: Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. En: Ambrosio Fornet (comp) La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 7-23.



- GARGATAGLI, Ana. "El arte de la confesión". En: Quimera, Revista de literatura. Nos. 21-22. Barcelona, julio-agosto de 1982; pp. 10-13.
- GONZALES BERMEJO, Ernesto. "El caso Mario Benedetti". En: Jorge Ruffinelli (comp.). Mario Benedetti, variaciones críticas. Montevideo, Libros del Astillero, 1973; pp. 26-41.
- GUYOT, Joëlle. "Retrato de un caudillo en Gracias por el fuego". En: Ambrosio Fornet (comp.). Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 141-158.
- KORNER, Karl-Hermann. "El metalenguaje en las novelas de Mario Benedetti". En: Jorge Ruffinelli (comp.) Mario Benedetti, variaciones críticas. Montevideo, Libros del Astillero, 1973; pp. 83-96.
- LA TORRE, José María. "Interminables exilio, interminable invierno". En: Quimera, Revista de literatura No. 28. Barcelona, febrero de 1983; pp. 67
- LERTORA, Juan Carlos. "Procedimientos discursivos en la narrativa latinoamericana actual". En: Garabato. No. 1, Lima, julio-diciembre de 1983; pp. 62-68.
- LUDMER, Josefina. "Los nombres femeninos: asiento del trabajo ideológico". En: Ambrosio Fornet (comp.). Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 165-174.
- LUKACS, Georg. Significación actual del realismo crítico. México, Ediciones Era, 1967.
- MANTARAS LOEDEL, Graciela. "Uruguay: resistencia y después ...". En: Casa de las Américas. No. 161. La Habana, marzo-abril de 1987; pp. 4-11.
- MORAÑA, Mabel. "Ideología y censura en la producción literaria: El caso de la lírica uruguaya, cinco años de dictadura (1973-1978)". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. No. 11. Lima, 1er semestre de 1980; pp. 65-83.
- MUSTO, Jorge. "La hora cero de la narrativa uruguaya". En: Casa de las Américas. No. 90, La Habana, mayo-junio de 1975.



- OSORIO, Nelson. "La nueva narrativa y los problemas de la crítica hispanoamericana actual". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. No. 5, Lima 1er. semestre de 1977; pp.
- OVIEDO, José Miguel. "Un dominio colonizado por la poesía". En: Jorge Ruffinelli (comp.) Mario Benedetti, variaciones críticas. Montevideo, Libros del Astillero, 1973; pp. 147-158.
- PEREZ BEBERFALL, Freda. "Bibliografía de y sobre Mario Benedetti". En: Revista Iberoamericana. Nos. 114-115. Pittsburgh, enero-junio de 1981; pp. 363 - 377.
- PRADA OROPEZA, Renato. "Los elementos 'pragmáticos' del discurso narrativo: el narrador y el narratario". En: Semiosis. Nos. 14-15. Veracruz, enero-diciembre de 1985; pp.
- RAMA, Angel. "180 años de literatura". En: Enciclopedia uruguaya. No. II. Montevideo, mayo de 1968.
- "La conciencia crítica". En: Enciclopedia uruguaya. No. 56. Montevideo, noviembre de 1969;
- La generación crítica 1939-1969. I. Panoramas. Montevideo, Arca, 1972.
- "La situación del uruguayo medio". En: Jorge Ruffinelli (comp.). Mario Benedetti, variaciones críticas. Montevideo, Libros del Astillero, 1973; pp. 74-82.
- REAL DE AZUA, Carlos. "La historia política". En: Enciclopedia uruguaya. No. I. Montevideo, 1968.
- ROSENCOF, Mauricio. "Literatura carcelaria". En: Casa de las Américas. No. 161. La Habana, marzo-abril de 1987; pp. 12-24.
- RUFFINELLI, Jorge. "La trinchera permanente". En: Ambrosio Fornet (comp.). Recopilación de textos sobre Mario Benedetti. La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 25-44.
- "Uruguay: literatura y militarismo". En: Casa de las Américas. No. 119. La Habana, marzo-abril de 1980.



SIERRA, Gerónimo de. "Introducción al estudio de las condiciones de ascenso de las dictaduras: el caso uruguayo". En: Inés García T. (comp.). Para entender América Latina. Lima, Tarea, 1979; pp. 283-294.

TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario" En: Vol. colectivo. Análisis estructural del relato. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970; pp. 155-192.



