

01067
1ej. 1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIVISION DE ESTUDIOS SUPERIORES

**LA NARRATIVA URBANA DE
MARIO BENEDETTI.**



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

T E S I S

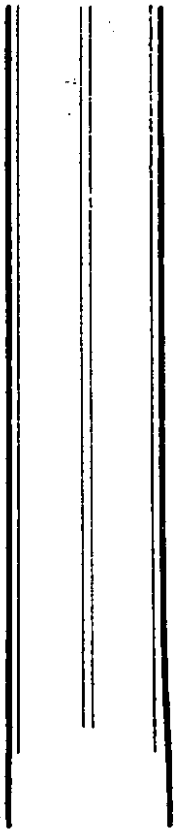
QUE PARA OPTAR EL GRADO
ACADEMICO DE MAESTRA EN LETRAS

LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

P R E S E N T A :

Francisca Orozco Luna

Asesor: Mtro. José Luis González



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
1. LA SITUACIÓN ECONÓMICA SOCIAL Y POLÍTICA DE EL URUGUAY.....	5
1.1. Formación del estado libre de la Banda Oriental.....	10
1.2. La Suiza de América.....	13
1.3. Los Tupamaros en la "Suiza de América".	23
2. LA NARRATIVA EN EL URUGUAY EN SU CONTEXTO CULTURAL..	31
2.1. La Generación del 45. Su contribución al desarrollo de la Literatura Uruguaya....	41
2.2. <u>Marcha</u> , un punto de vista diferente.....	45
2.3. La búsqueda del hombre en la narrativa uruguaya.....	48
2.4. El hombre en la narrativa urbana uruguaya.....	60
3. LA CIUDAD Y LOS PERSONAJES EN LA NARRATIVA DE MARIO BENEDETTI.....	65
3.1. El burócrata.....	75
3.2. El burócrata y su paisaje.....	85
3.3. El jefe y su paisaje simulacro.....	93
4. LA PROBLEMÁTICA DEL HOMBRE BENEDETTIANO.....	99
4.1. El fenómeno de la enajenación.....	100
4.2. Visión marxista de la enajenación.....	102
4.3. La enajenación en el Uruguay.....	106
4.4. Enajenación como problemática del hombre benedettiano.....	112
4.5. La enajenación en el trabajo.....	114
4.6. La soledad del burócrata.....	122
4.7. El burócrata y el amor.....	131

5. PROCEDIMIENTOS ESTILÍSTICOS EN LA NARRATIVA URBANA DE MARIO BENEDETTI.....	147
5.1. Literatura y compromiso.....	157
5.2. El arte en las <u>Letras de Emergencia</u> ...	161
5.3. Peculiaridades del realismo de Benedetti en su narrativa urbana.....	165
5.4. La estructura en la narrativa urbana de Mario Benedetti.....	175
5.5. El ritmo en la narrativa urbana de Mario Benedetti.....	180
5.6. Cotidianidad y lenguaje cotidiano en la narrativa urbana de Mario Benedetti.....	191
CONCLUSIONES.....	212
BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR.....	217
HEMEROGRAFÍA DEL AUTOR.....	219
HEMEROGRAFÍA SOBRE EL AUTOR.....	221
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	223
HEMEROGRAFÍA GENERAL	227

INTRODUCCIÓN

La literatura universal, a partir de las primeras décadas de nuestro siglo, se ha venido enriqueciendo con -- aportaciones cada vez más destacadas de una pléyade de escritores latinoamericanos, cuyas obras encierran un cúmulo de vivencias tan maravillosamente ricas en humanidad, tan profundas en enfoques, que nos han permitido adentrarnos en mundos insospechadamente fantásticos, al mismo tiempo que reales.

La literatura latinoamericana y especialmente su narrativa conoce por fin el indiscutible éxito mundial. -- Nuestra narrativa ha logrado atravesar las fronteras regionales para instalarse, con toda justicia, frente a frente de la mejor literatura mundial.

En busca de su identidad y de sus formas de expresión, el escritor latinoamericano, mestizo por el enlace impuesto en Nuestra América, ofrece al mundo su visión de la historia, en donde el odio y el amor se conjugan en forma extraordinaria para mantener el equilibrio de su diario acontecer.

La Tregua, primera novela de Mario Benedetti que cayó en nuestras manos ya hace algunos años, nos dejó una

impresión muy especial. La razón fue que en la narrativa de Benedetti, notamos que el narrador y el lector no están separados por la cortina mitificadora que se extiende entre los cultivadores de lo exquisito y los simples y mortales lectores. La narrativa urbana de Mario Benedetti penetra en nosotros, la interpretamos para compartir o rechazar el mensaje ideológico del hombre que la propone a través de sus textos literarios, sin tener que preguntarnos qué quiso decir el escritor, o bien conformarnos con que el escritor -- guste de poseer pasajes oscuros e indescifrables.

Posteriormente, el conocimiento de sus obras, tan ampliamente difundidas en contraposición con lo magro de -- las críticas a éstas, nos despertó la inquietud por adentrarnos con más cuidado y con ojos despiertos al interior de su producción.

De esta forma, imposibilitados para abarcar todos los géneros y todas las obras dentro de cada uno de ellos, nos decidimos por limitar nuestro campo de estudio a su narrativa y especialmente a sus tres primeras novelas Quién de nosotros, La Treque y Gracias por el fuego.

Es imprescindible estudiar la situación social, económica y política de el Uruguay, para explicarnos la existencia de esa famosa "arcadia latinoamericana" y la apa

-rición de los Tupamaros en la "isleta suiza". El interés - de esto radica en que la narrativa urbana de Benedetti tiene sus raíces muy profundas en la realidad social que circunda al creador y que determina en gran medida su obra literaria como un auténtico producto social.

Tratamos de encontrar el hilo conductor que une - el desenvolvimiento de la narrativa urbana, así como el cambio de óptica en la búsqueda del hombre, en los narradores más representativos de ese país del Plata.

Creemos necesario observar al hombre benedettiano dentro de su estrecho paisaje urbano, tratando de aquilatar sus pequeños movimientos, sus pensamientos más recónditos y todo lo que contribuye a formar su personalidad. Nos apegamos en lo posible a los mismos textos, sin desdeñar, cuando es necesario, el acercamiento a la historia y a los fenómenos de carácter extralingüísticos para mejor explicarnos estos fenómenos.

Al estudiar la problemática del burócrata de Benedetti nos esforzamos por encontrar una explicación a su abulia y grisura, a su forma de ser consigo mismo y con los demás en sus relaciones cotidianas.

Finalmente, observando que la mayor parte de la crítica existente ha olvidado el estudio de los procedimientos estilísticos utilizados por Benedetti en su narrativa urbana, vimos la conveniencia de introducirnos en el estudio de algunos de los aspectos formales de su narrativa, no para detenernos en el aspecto puramente formal, sino para dilucidar cómo la forma de su discurso literario tiene una motivación más profunda —el estudio del hombre como principal protagonista—. Destacamos algunos de los procedimientos estilísticos más importantes que singularizan la obra de nuestro autor, como pueden ser las peculiaridades en la estructura, en el ritmo y la cotidianidad y el lenguaje cotidiano.

Estamos conscientes que en nuestro análisis se nos escapan aspectos importantes, sobre todo porque limitamos nuestro trabajo a sólo algunos de los diversos aspectos que pueden abordarse en el estudio de las obras de Mario Benedetti. Sin embargo, quedaremos muy complacidos si este trabajo sirve como motivador para corregir y/o confirmar nuestras opiniones, y para despertar la inquietud, en aquellos que no la conocen, por acercarse con mayor profundidad a la obra de este autor.

1. LA SITUACIÓN ECONÓMICA, SOCIAL Y POLÍTICA DE EL URUGUAY.

El Uruguay, hasta poco antes de 1955 había ocupado la atención de historiadores, políticos y sociólogos casi exclusivamente para resaltar su calidad de país excepcional. Su pacifismo y europeísmo lo diferenciaban del resto de los países latinoamericanos. Los estudiosos de este caso excepcional llamaron a este país "La Suiza de América".

La Suiza de América estaba rodeada de un halo mítico, expresado en lemas tales como "la tacita de plata" o de "como el Uruguay no hay", frases rubricadas, además, por el triunfo futbolístico de El Uruguay en el gigantesco estadio de Maracanã.

Muchos sociólogos, interesados en explicarse el fenómeno de la Suiza de América, buscaban sus causas en factores físicos y bióticos, apoyados en Domingo Faustino Sarmiento quien considera que la llanura es social. (1) Carlos M. Rama, excelente sociólogo uruguayo dedicado por largos años al estudio de su país, concede cierta influencia a estos factores. (2)

-
1. Cfr. Domingo Faustino Sarmiento: Facundo, México, Edit. Porrúa, 1977, primera parte.
 2. Carlos M. Rama: Sociología del Uruguay, Argentina, Edit. Universitaria de Buenos Aires, 1965.

Según los estudiosos que avalan esta teoría, los factores físicos que influyen en la formación de este país singular son, entre otros, su localización geográfica, clima, tipo de topografía, suelos, etc.

El Uruguay, país de 187 000 kilómetros cuadrados, se encuentra entre los paralelos 30 y 35 de latitud sur y los meridianos 53 y 59 de longitud oeste. Por su magnífica localización geográfica, el Uruguay cuenta con un clima -- templado, con variaciones estacionales mínimas. Su temperatura promedio es de 16 °C. Su clima y las peculiaridades -- del suelo favorecen principalmente el cultivo de gramíneas y pastos, hecho que explica el auge de la ganadería. Su -- situación al lado del Atlántico propicia la entrada de --- ideas europeas, un gran movimiento comercial y un marcado crecimiento económico.

En cuanto a factores bióticos, se dice que la -- sociedad uruguaya ha sido considerada un "islote europeo". El nombre, en realidad, no es casual, ya que, según datos recabados, los últimos charrúas fueron exterminados en -- 1830 (1). Por otro lado, en el año de 1835, la población era de 77 000 personas, que alcanzarían un total de un mi-

1. Enciclopedia Universal ilustrada Espasa Calpe, Madrid, 1958, tomo 65, p. 1570.

-llón ciento diez mil habitantes en 1908 (1), merced a las continuas inmigraciones.

El tipo de inmigración que llega al país no es casual, pues el Uruguay desde 1776 había venido solicitando colonos, por lo que poseía una Ley de Inmigración bastante perfeccionada. En esta Ley se especificaba que sólo serían aceptados los inmigrantes con deseos de establecerse y trabajar para su bienestar, el de su familia y por el florecimiento del país.

Los servicios que se les brindaba a los recién llegados eran de todo punto ventajosos, especialmente para aquellos europeos que por sus creencias religiosas y políticas, o por problemas de cualquier otro tipo, tenían razones poderosas para buscar la felicidad fuera de su país.

A los inmigrantes se les recibía y albergaba por cuenta del estado. La deuda contraída con el país empezaba a liquidarse sólo cuando el inmigrante estaba perfectamente encarrilado en sus labores productivas. Así lo establecía la ley:

1. Carlos M. Rama: Opus cit., p. 21

-ponde a las ciudades. Montevideo, la capital, cuenta con 1 173 114, lo que equivale a un 54.2 %, y el 23.8 % restante, a las ciudades del interior, entre otras, a Canelones, Maldonado y San José..La densidad de población es de 14 --- personas por kilómetro cuadrado.

El Uruguay posee los índices más bajos de natalidad, mortalidad y analfabetismo (1.8 %, 0.7 y 9.0 % respectivamente). El promedio de vida del uruguayo es de 65 - 67 años (1).

A pesar de las grandes extensiones ganaderas, la población rural alcanzaba para 1963 sólo un 21 %. Ésta estaba formada por latifundistas, estancieros y algunos peones. Las cifras han disminuido considerablemente debido a la escasez de trabajo en estas explotaciones extensivas.

¿En qué medida, nos preguntamos, estos factores a los que hemos aludido influyen en la conformación del país?. Sin perjuicio de reconocer que tengan su influencia, nosotros nos inclinamos más a pensar que son los factores económicos los más decisivos en las características y desenvolvimiento del país. Esta afirmación la basamos en los acontecimientos que han venido ocurriendo a partir de 1955 a la fe-

1. Carlos M. Rama: opus cit., p. 21.

-cha. Para confirmar nuestra idea, consideramos útil una -- presentación del proceso histórico que acompaña la apari--- ción de este islote europeo.

1.1. FORMACIÓN DEL ESTADO LIBRE DE LA BANDA ORIENTAL.

La Banda Oriental fue descubierta por el español Juan Díaz de Solís en 1516. Este territorio estaba habitado por cuatro tribus indígenas: los Charrúas, los Chanás, los Guayanás y los Guaraníes. La llegada de Díaz de Solís fue -- detenida por el grupo de los Charrúas, tribu que se distin-- gue por su resistencia a la ocupación de su territorio. Los Charrúas eliminan al conquistador y a gran parte de los --- acompañantes. Los cuatro grupos indígenas eran muy reduci-- dos y se encontraban en un nivel de desarrollo bastante pri-- mitivo, debido tanto a su nomadismo como al rechazo a cual-- quier tipo de aculturación.

El conjunto de estos cuatro grupos indígenas al-- canzaba hacia 1492 un total de 5000 (1).

La lucha por la posesión de las tierras en el te-- rritorio de la Banda Oriental se repitió entre indígenas y

1. Angel Rosenblath: "Población indígena de América", en: - Tierra firme, Madrid, 1935, n°8, p. 110.

españoles primero, y entre portugueses, ingleses, argentinos y españoles posteriormente. Los movimientos por la tierra se prolongan hasta 1830, fecha en que se proclama la independencia de el Uruguay. En la consecución de ésta, figura uno de los personajes más ilustres de el Uruguay, José Gervasio Artigas, quien junto con otros valientes pobladores de la Banda Oriental lucha contra las fuerzas realistas y contra el centralismo de Buenos Aires y a favor de la soberanía de la provincia. En 1815, y tras no pocas penalidades, Artigas -- logra un triunfo rotundo aunque de poca duración. Sus ideas avanzadas lesionaban los intereses de los terratenientes, -- los cuales finalmente, logran su destierro.

En 1815, José Gervasio Artigas, como Protector de los pueblos de la Banda Oriental dicta su Reglamento Provisorio, importante documento que representa uno de los primeros intentos de Reforma Agraria en América Latina. En él estipulaba:

"[...] los sujetos dignos de esta gracia, con prevención de que los más infelices serán los más privilegiados. En consecuencia los negros libres, los zambos, de esta clase, los indios y los criollos -- pobres, todos podrán ser agraciados con suerte de estancia si con su trabajo y hombría de bien propenden a su felicidad y a la de la Provincia[...]. No hay que invertir el orden de la justicia. Mirar por los infelices y no desampararlos[...]. Es preciso borrar esos excesos del despotismo. Todo hombre es igual en presencia de la ley [...] Olvide---

-mos esa maldita costumbre, que los engrandeci---
mientos nacen de la cuna" (1).

A pesar de que el Reglamento Provisorio jamás se puso en práctica, lo auténtico de sus ideas convierten a su creador en uno de los precursores de avanzadas ideas sociales. Artigas luchó tenazmente contra las ideas dominantes - de su época, toda vez que se opuso a la monarquía y al centralismo en defensa de la democracia y la autonomía provincial. Desgraciadamente, Artigas, como todos los que luchan por los pobres y contra los poderosos, muere solo y abandonado en el exilio en Paraguay.

El Uruguay se erige país independiente en 1828, - pero no es reconocido sino hasta 1830, fecha en que la Cong titución lo proclama Estado Libre de la Banda Oriental.

Como en todos los países que recién han adquirido su independencia se presentan luchas internas por el poder. El Uruguay tampoco en esto es una excepción, toda vez que - desde el principio de su vida independiente empiezan las lu chas intestinas entre los dos partidos tradicionales de El

1. Carlos Suárez: "Carta de Montevideo", en Cuadernos Americanos, México, volumen 182, mayo-junio 1972, p. 46; Mario Benedetti: El País de la cola de paja, Montevideo, Edit. Arca, 1970, 8a. Edic. p. 46.

Uruguay: El Blanco, formado por la burguesía rural, y el Colorado, por la burguesía urbana, siempre en defensa de sus intereses económicos. En el Uruguay, como en otros países de América recién independizada, ocurren asesinatos políticos como el de Idiarte Borda en 1897; tampoco faltan dictaduras en este período, como la de Lorenzo Latorre en 1876 - 1879. El Uruguay empieza a distinguirse de los demás países latinoamericanos a partir de la presidencia de José Batlle y Ordóñez, aunque ya durante la presidencia de Lindolfo Cuestas (1897 - 1903), anterior al gobierno de Batlle, se perfila el Uruguay democrático, pues Cuestas, para pacificar a los dos partidos, establece la política de participación de éstos en el gobierno.

José Batlle y Ordóñez gobierna al país por dos períodos: el primero va de 1903-1907 y el segundo, de 1911-1915. No obstante que oficialmente gobernó por dos períodos, la Época Batllista -colorada- se prolongó durante 55 años y es la forjadora de la llamada Suiza de América.

1.2. LA SUIZA DE AMÉRICA

No se puede hablar de la Suiza de América sin detenernos, aunque sea en forma somera, en el período presidencial de José Batlle y Ordóñez, quien es el hombre que le imprimió ciertas características especiales al país, que le

hicieron distinguirse de los demás países latinoamericanos.

¿Quién era, en realidad, Batlle y qué representa para la vida de el Uruguay?. Sobre este estadista distinguido se ha escrito mucho. Algunos exaltados panegiristas lo colocan entre los más grandes hombres de la historia, sin reparar en sus fallas y debilidades, sin analizar objetivamente sus limitaciones. Pero veamos y comparemos distintas opiniones:

Manuel Pedro González escribe:

"Batlle y Ordóñez es el único estadista hispano - que ha realizado en la práctica los ideales de -- José Martí [sic]. Hasta en su beligerancia contra el poder temporal de la iglesia le fue leal. Algunos de los ilustres martiófilos que el Uruguay ha producido debiera explorar -y comprobar- ésta para mí evidente influencia. Ese sería uno de los más notables laureles del -- gran uruguayo: el haber sido instrumento para realizar los sueños del más preclaro y genial espíritu que América ha producido". (1)

Por su parte, Luis Alberto Sánchez manifiesta:

"Era José Batlle y Ordóñez un hombre enérgico, firme y tenaz, de ideas ordenadas, anticlerical, an-

1. Manuel Pedro González: "José Batlle y Ordóñez" en Cuadernos Americanos, México, vol. 110, n°2, mayo-junio 1960 p. 194.

-ticaudillista (a pesar de ser él mismo caudillo), hombre civil por excelencia con quien el partido colorado adquirió un volumen y una orientación diferentes a los hasta allí predominantes en su seno". (1)

En una conferencia dictada en la Universidad de -
Santiago, Cuba, Mario Benedetti dice:

"Batlle y Ordóñez es una figura que domina el medio siglo de la política uruguaya [...] Era un -- tipo realmente popular. Un hombre enorme, una especie de gran mueble, un armario [...] es una figura importante y positiva hasta cierto punto ... porque creó cierto estilo también hipócrita en la vida nacional [...] Fue un liberal de pura cepa, no un revolucionario, pero le dio vida y colorido al Uruguay liberal". (2)

Finalmente, Carlos M. Rama escribe:

"José Batlle y Ordóñez, nacido en una familia proveniente de dirigentes del Partido Colorado era -- integrante del centro liberal de intelectuales, -- Ateneo de Montevideo, buen conocedor, incluso de las ideas filosóficas y progresistas de su época, estaba influido por el clima determinado por el -- auge del movimiento obrero progresista". (3)

-
1. Luis Alberto Sánchez: Historia General de América, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 10a. Edic. 1972, t. III, p. 1144-45.
 2. Mario Benedetti: "Política y cultura en Uruguay 1976", en Oriente, Santiago de Cuba, n°31, sept. 1978, pp. 29-31.
 3. Carlos M. Rama: Opus cit., p. 61-62

Sin afán de empequeñecer los méritos de este ilustre estadista, no podemos menos de reconocer que los conceptos vertidos por Manuel Pedro González son apasionados y, - por lo mismo, poco objetivos. Martí es un revolucionario, - Batlle es un liberal. Por otro lado, en México, más de medio siglo antes, Benito Juárez, con sus Leyes de Reforma -- había separado la iglesia del estado en forma radical y efectiva, de modo que Batlle no fue el único y menos el primero.

El que Batlle no haya sido un revolucionario no - debe considerarse en demérito de sus otras cualidades. No - podía exigirse más de un hombre, perteneciente a un partido burgués y conservador como lo era el Colorado. Batlle audazmente introduce de contrabando algunas ideas renovadoras -- que mejoraron las condiciones de su pueblo, pero sin dejar de lado completamente los intereses de la burguesía a la -- cual representaba. Jamás intentó este ilustre hombre una -- reforma agraria, a pesar del genial precedente legado por - Artigas. Por el contrario, ni su gobierno, ni los que le -- seguirían, reconocieron los títulos de propiedad repartidos por el Padre de la Patria uruguaya. Aventuramos, además, -- que si sus ideas hubieran estado encaminadas en esta dirección, no se hubiera hecho esperar la reacción abierta de -- los agredidos para acabar cuanto antes con sus ideas y su - gobierno.

No obstante, en las apreciaciones antes citadas - existe un punto en el que no hay discrepancia alguna, y es- to es necesario subrayarlo. Batlle fue un hombre decisivo - en el destino de su país toda vez que logró lo que hasta en- tonces nadie había alcanzado, es decir, pacificar a su país y llevarlo a cierto nivel de crecimiento económico y social, político y cultural, que lo distinguió en cierta etapa, de los demás países de América latina.

Batlle recibió un país pobre y tremendamente de-- sangrado en batallas por defender intereses completamente - ajenos al bienestar del país. Rodríguez Fabregat, en 1942 - nos describe la situación de El Uruguay que Batlle recibe - en 1903, con palabras que parecen haber sido impresas ayer para hablar no sólo de la situación de el Uruguay, sino --- también de muchos países latinoamericanos.

"Todo está monopolizado. La vasta oligarquía fi-- nanciera se ha adueñado casi de su destino. Ferro carriles, tranvías, teléfonos, telégrafos, aguas corrientes, energía eléctrica, saladeros, frigorí- ficos, navegación, puertos, navíos, instituciones bancarias, comercio mayorista, hasta tierras y -- hasta estancias, todo había venido a estar monopo- lizado por el capital extranjero bajo el régimen de las concesiones". (1)

1. E. Rodríguez Fabregat: Batlle y Ordóñez, el reformador. Buenos Aires, Edit. Claridad 1942, p. 413.

Las reformas que el presidente Batlle introduce durante su gobierno, y posteriormente merced a su inspiración, abarcan aspectos económicos, sociales, políticos y culturales y no como afirma Luis Alberto Sánchez, que son de carácter esencialmente político. (1)

En el aspecto económico, el Estado monopoliza el Banco de la República, el Banco Hipotecario y el de Seguros. Batlle nacionaliza los ferrocarriles, el correo, el telégrafo, los teléfonos y la radio comunicación, con el fin de disminuir la fuerza de los monopolios extranjeros. Funda el frigorífico nacional para proteger a los ganaderos de la rapia de las empresas privadas, las cuales cotizaban la carne a su antojo y en beneficio propio. Durante el gobierno de Batlle, la industria de la carne adquiere un gran desarrollo. La primera de estas empresas aparece en 1907. Más tarde, se crea la industria de la congelación, de la salazón, y la de conservas. Como consecuencia de la aparición de más empresas, se reduce considerablemente el desempleo y se mejoran las condiciones de vida del obrero.

En el orden social, Batlle logra la jornada laboral de ocho horas, el descanso semanal obligatorio, las vacaciones remuneradas, el seguro contra accidentes de traba-

1. Cfr. Luis Alberto Sánchez, Opus cit., p. 1146-1147.

-jo, el salario mínimo, el permiso por gravidez para las obreras, y la prohibición del trabajo para menores de 15 años. Se instituyó, además, el matrimonio civil y la legitimidad ante la ley de los hijos, habidos en matrimonio o fuera de él.

En el aspecto cultural y con el auxilio de Pedro Varela, Ministro de Educación durante su gestión, estableció la educación laica, gratuita y obligatoria. Fundó la Universidad de la República. Las reformas en el campo educativo contribuyeron a la disminución del analfabetismo. Batlle, además, separa la iglesia del estado y suprime la representación diplomática ante el Vaticano.

En el orden político, Batlle, para contrarrestar el poder del caudillo, funda el ejecutivo colegiado, idea tomada de las instituciones suizas. Más tarde establece el Consejo Nacional Administrativo, por medio del cual el presidente se convierte en simple controlador de los miembros del Consejo, nombrados por voto secreto en los comicios populares.

La lucha emprendida por Batlle no es fácil. Si logra que se realicen los cambios por él propuestos se debe principalmente a su agresividad, a lo justo de sus argumentos y a la forma contundente en que los expresa. En el men-

-saje enviado al Congreso solicitando el establecimiento de la jornada laboral de ocho horas, Batlle argumenta:

"Sin declamación, [sic] sin exageración, puede - afirmarse que las condiciones de vida a este respecto de los animales de trabajo, son frecuentemente más ventajosas que las del hombre, pues, -- siendo aquéllos propiedad del que los utiliza, -- inspira mayores cuidados su conservación, ya que para sustituirlos por otros importa nuevos gastos, mientras que el obrero que desfallece es inmediatamente reemplazado sin mayores erogaciones" (1)

Batlle envía este mensaje el 21 de diciembre de 1903, y a pesar de sus argumentos no logra la sanción de la ley, sino ocho años después. Así es como logra Batlle los cambios, no inmediatamente sino, a veces, años después de haber concluido su gestión, pero todos se realizan gracias a su inspiración y a su lucha desde las páginas de su diario "El Día" fundado por él en 1886.

Son estas reformas las que llevan al país a una situación más o menos floreciente, a pesar de que la agricultura continuaba estancada y a pesar de que la producción de carne y lana siguiera dándose "al arbitrio de los animales".

1. E. Rodríguez Fabregat: Opus cit., p. 436.

La situación económica se mantiene con altas y -- bajas durante la Primera y Segunda Guerras Mundiales y se -- prolonga hasta 1955, fin de la guerra coreana. A partir de esa fecha bajará la exportación de carne y lana, de esta -- última entre otras cosas por la aparición de fibras sintéti -- cas que eran mucho más baratas que la fibra natural.

A partir de este momento, empiezan a aparecer los mismos problemas que en toda América Latina: los cinturones de miseria, el subdesarrollo y la dependencia económica y -- social, etc. Es lamentable tener que reconocer que, no obs-- tante la sangre derramada por los patriotas uruguayos en -- busca de su soberanía , el Uruguay haya logrado su inde-- pendencia por un tratado (El de Río de Janeiro) firmado por Lord Ponsconby, representante del imperialismo inglés, el -- que por este medio trata de evitar que el Brasil se apodere de la Banda Oriental y que Argentina domine gran parte de -- las costas del Atlántico. Es así precisamente que el Uru--- guay nace cercado por dos colosos, cuyas miradas se dirigen al mismo punto, la conquista del pequeño país. No es por -- esto sorprendente que también su historia, por lo menos hag -- ta 1903, esté tan unida a la de los países de esa región del Plata.

Es también imposible negar que el éxito económico alcanzado, especialmente a partir del Batllismo y hasta ---

1955, haya sido en gran parte artificial, toda vez que la mayor parte de él había sido producto de los males ajenos y no precisamente de un desarrollo económico integral, basado en una eficiente infraestructura, en una agricultura y ganadería altamente tecnificadas. Su grandeza y bienestar económico se debía a guerras en otros lugares. Por eso, cuando éstas terminan, los países vuelven a ocuparse de su industria de la paz y en el Uruguay empieza a aparecer la crisis.

Los primeros síntomas de ésta se hacen más notorios al término de la Guerra en Corea. Esta situación se agudizará en los tres años siguientes, y especialmente en 1958, fecha en que por primera vez en 93 años, el Partido Blanco gana al Partido Colorado. El nuevo partido en el poder, sin orden ni concierto, acaba por llevar al país al estado en que vive en la actualidad. Joaquín Andrade, hablando de la situación del 55 dice:

"Nuestro proceso industrial se detuvo y en consecuencia, la fábrica no continuó absorbiendo mano de obra: la desocupación amenazaba con convertirse en un serio problema a corto plazo. El agro, y específicamente el Sector pecuario, -- continuó en idéntico estado de estancamiento. El comercio internacional se volvió desfavorable para los productos uruguayos. Si entre 1949-54, -- exportamos a un promedio anual de 283 millones de dólares, entre 1955-60, descendimos a un promedio anual de 194 millones."

"Entre 1955-1958, las huelgas, las protestas estudiantiles y la agitación callejera sacudieron al país." (1)

Los problemas anteriormente citados se agravan -- con el paso del tiempo por el endeudamiento del país, que alcanzaba 1 100 millones para 1975. Su déficit comercial para mayo de 1980 llegó a 276 millones de dólares (2). El aumento de desocupados y el éxodo de esta fuerza de trabajo -- y la entrega del país a manos del imperialismo yanqui determinarían una serie de luchas intestinas.

1.3. LOS TUPAMAROS EN LA "SUIZA DE AMÉRICA"

Este estado de cosas fuerza a los adelantados a -- iniciar una lucha muy desigual contra los causantes del deterioro del país, para demostrar a esa clase media uruguaya que no había tal Suiza de América, que su país era como todos los otros de América Latina. El movimiento de Liberación Nacional, los Tupamaros, fueron los que, inspirados -- por Artigas y al grito rebelde de SI NO HAY PATRIA PARA TO-

-
1. Joaquín Andrade: "El Uruguay que se les escapa de las -- manos", Referencias, Habana, Cuba, volumen 2, número 3, 1970, p. 35.
 2. Pedro Laxagueborde: "Economía Latinoamericana, Uruguay -- ante el plebiscito", en Uno más uno, México, 24 de noviembre de 1980, p. 15.

-DOS NO HABRÁ PATRIA PARA NADIE, hacen renacer el espíritu de lucha del pueblo uruguayo.

Tupamaros fueron los que se sublevaron junto con Artigas en 1811, y tupamaros son los rebeldes que se enfrentan a Pacheco Areco, primero, a Bordaberry y finalmente a la junta militar.

Precisamente en el Departamento de Artigas se debían buscar las raíces del movimiento tupamaro. Allí en 1962, los trabajadores de la UTRA (Unión de Trabajadores Azucareros del Departamento de Artigas), encabezados por Raúl Sendic, organizan una marcha a Montevideo para protestar contra el injusto despido de sesenta y ocho cañeros, y contra el encarcelamiento de treinta y ocho trabajadores del gremio.

Raúl Sendic fue el inspirador de los tupamaros de los sesentas, como lo fue Artigas de los tupamaros del 11. Con Sendic se enciende la chispa que origina el fuego que abrasa a todo el Uruguay. El movimiento de Liberación Nacional logra que la clase media tan orgullosa de su europeísmo vuelva los ojos a América y sienta vergüenza de haberle dado la espalda.

¿Por qué luchan los tupamaros?. En la carta abierta a la policía, publicada en el diario Época de Montevideo se encuentra la respuesta:

"Hemos iniciado una lucha en la que nos va la vida. Lucha que se detendrá sólo con la victoria o la muerte. Y lo hemos hecho porque consideramos criminal la indiferencia ante la situación de --- nuestro país [...] porque tenemos profunda fe en el pueblo uruguayo [...] al cual hemos visto engañar y explotar [...] porque tenemos fe en que ese pueblo se levantará junto con nosotros [...] porque ya no creemos en las leyes e instituciones -- que los seiscientos privilegiados [...] han creado [...] para defender intereses hambreado al -- pueblo y apaleándolo si se resiste. Porque creemos indispensable que el pueblo organice su violencia para reprimir la violencia velada o evidente de los oligarcas. Porque no estamos dispuestos a presenciar sin lucha cómo se vende al extranjero la patria de Artigas." (1)

Las acciones realizadas por los tupamaros en su lucha por la consecución de sus fines son audaces. No pierden la oportunidad de poner en ridículo a las fuerzas represivas, aún a costa de su propia seguridad. Los cien kilogramos de gelinita, dejados con gran audacia frente al domicilio de un técnico del servicio de materiales y armamentos del ejército, acompañados de un mensaje burlesco, es una de las acciones que quedarán marcadas en las mentes de los opre

1. Omar Costa: Los Tupamaros, México, Ediciones Era, 1976, p. 101.

-sores.

La burla infligida por los tupamaros y su imposibilidad para sofocar sus ataques hicieron que el gobierno tomara medidas drásticas y sanguinarias contra la población.

Con medios diferentes a los de los tupamaros, el Frente Amplio organiza también su lucha contra el aparato represivo. El Frente Amplio es una coalición de izquierda que agrupa a una fracción del partido Blanco, dirigida por Ferreira Aldunate, al grupo 26 de Marzo y otros que intentaban tomar el poder por medio de las elecciones de 1971.

Con el objeto de devastar a la resistencia, el gobierno de Pacheco Areco aumenta sus efectivos de la fuerza armada de 12 000 a 50 000 y emprende una acción represiva mediante allanamientos, encarcelamientos, torturas, etc.

El 9 de octubre de 1971, un mes antes de iniciarse las elecciones de ese año, Pacheco Areco, como medida estratégica para obstaculizar las acciones de la resistencia y especialmente las del Frente Amplio, allana la universidad. Mediante estas medidas y por medios fraudulentos, Bor-

-daberry reemplaza a Pacheco Areco en la presidencia. (1)

A partir del allanamiento de la universidad, se intensifican los despidos y entran a formar parte de ese -- centro educativo los militares para hacerse cargo de las cátedras, que estaban antes en manos de gentes preparadas. Estos hechos que denigraban la reputación de la universidad -- hicieron que los maestros verdaderos que aún quedaban presentaran su renuncia. Los razonamientos que en ella se exponen son directos, agresivos y ponen en peligro la vida de -- los que los suscriben:

"Me lleva a tomar esta decisión la situación de -- deterioro en que ha caído la Facultad y que se manifiesta en:

- a) Ausencia de lineamiento de investigación.
- b) Descenso del nivel de enseñanza, cometidos que me parecen inherentes a la Facultad.

Entiendo que se ha llegado a esta situación por -- diversos motivos como son:

- a) Descuido del nivel técnico-pedagógico de los -- nuevos docentes en la medida que no se utiliza como mecanismo de iniciación en la carrera docente el concurso de oposición.

1. Sobre las elecciones cfr. Carlos Suárez: "Carta de Monte video", en: Cuadernos Americanos, México, volumen 182, -- mayo-junio 1972; Carlos M. Rama: "Las elecciones uruguayas de 1971", en: Cuadernos Americanos, México, volumen 185, noviembre-diciembre 1972; Ayse Trap: "Uruguay un estado de excepción", en: Historia y sociedad, México, número 16, 1977.

extranjeros. Son ellos, en fin, los que lograron conmover - al país, los que hicieron temblar los cimientos ya podridos de aquella "tibia arcadia europea".

Las bajas sufridas en las filas tupamaras fueron enormes. Las torturas, cada día más sofisticadas y sanguinarias, el asesinato a sangre fría y con lujo de sadismo, - o la simple "desaparición" de militantes redujeron grandemente el número de luchadores, hasta casi desaparecerlos. - La sola simpatía era suficiente y poderosa razón para llenar las cárceles con aquellos que se atrevían a pensar.

Felizmente, algunos lograron salvarse, huyendo -- de aquel país vendido, como tantos otros de América Latina, al mismo pastor. Alguno de los pocos que lo hicieron nos da su testimonio desde el exilio:

"Acá en la Argentina las cosas siguen de mal en peor [...] Del Uruguay mejor ni hablar, aquello es un desastre aún mucho peor. Nada marcha, sólo la represión y la tortura. No se atisba el menor rastro de oposición, la han liquidado. Han deshecho al paísito agradable que siempre conocimos, - no hay partidos políticos, no existe la cultura ni la educación. La economía saltó en mil pedazos no se vende la lana ni la carne. La balanza comercial es muy desfavorable y sólo la deuda externa (más de 1 100 millones de dólares) es la que emgorda. Están vendiendo al país. Todo va a manos - privadas de monopolios multinacionales, como el transporte, cemento, etc. Un grupo degenerado; un grupo traidor es el que tiene las riendas de la cosa, la rebatifa es desesperada. La tortura ya es sofisticada. Ni la Gestapo tenía los métodos -

de esta gente. A veces se les va la mano y la gente muere en la tortura con horribles sufrimientos, todos los cuarteles tienen gente especializada en esto. Ya no saben a quien perseguir, así -- que agarran a cualquiera que no piense y diga lo que ellos mandan pensar o decir. En resumen, han convertido al Uruguay en una cárcel gris, triste. El miedo es rey y señor." (1)

El movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros, fue reducido, pero allí quedan las cenizas de lo que bien puede convertirse en un fuego mucho mayor que haga arder a toda América Latina.

De la misma manera que los sociólogos, los intelectuales también se empezaron a preocupar por explicarse -- lo que pasaba en sus países. Esta preocupación los hace iniciar un profundo examen de conciencia, tratando de escudriñar lo más honestamente posible lo que sucedía y sucede no sólo en el Uruguay, sino también en todos los rincones de -- América Latina, en esta región tan flagelada por una enorme cantidad de intereses mezquinos.

1. Carta-testimonio recibida en 1975. El documento obra en nuestro poder.

2. LA NARRATIVA EN EL URUGUAY EN SU CONTEXTO CULTURAL.

"No alces tu canto a las estrellas
Que tu canto vaya más alto apenas
Que el corazón del hombre
Y nada más!
Que tu canto vaya más alto apenas
Que la frente del hombre
Y nada más!

(Emilio Oribe)

"La transfiguración del cuerpo".

A diferencia de Efraín Subero, quien dice: "Como si se oyera un portazo, como si fuera un grito, como si se irguiera un de pronto empezamos a hablar de la Nueva Novela -- Hispanoamericana" (1), nosotros pensamos que la llamada nueva novela hispanoamericana no es una aparición intempestiva, un fenómeno de la noche a la mañana, ni un algo salido de la nada. Esta nueva novela es el resultado lógico de un desarrollo gradual y continuo, producto de los esfuerzos y dedicación de tantos escritores que han antecedido en las letras a los nuevos representantes de la literatura hispanoamericana.

No es, por tanto, casual que los críticos de la -- literatura no se hayan puesto de acuerdo acerca del momento

1. Efraín Subero: "La Novela del hombre concreto: Carpentier, Sábato, Benedetti", en: Revista Nacional de Cultura, Caracas, Ven., n°202. enero 1972, p. 30.

preciso de tal irrupción. Así tenemos que algunos de ellos colocan el principio de la nueva novela hispanoamericana en la década de los sesentas, mientras que otros indican que el proceso renovador empieza en los cuarentas. Otros más lo llevan hasta 1925. (1)

La valoración no siempre justa y en toda su dimensión, de las diferentes obras de grandes escritores de Latinoamérica es una de las causas importantes de esta falta de unanimidad. El Fogo de Juan Carlos Onetti, novela que pasó tanto tiempo desapercibida e injustamente relegada, aparece en 1939 (2); El Túnel de Ernesto Sábato es de 1948; Juan -- Rulfo escribe su Pedro Páramo en 1955 y Los Pasos perdidos, de Carpentier, aparece en 1953. Sobre esta falta de comprensión habla Juan Rulfo a Armando Ponce:

1. Cfr. Carlos Fuentes: La Nueva Novela Hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, sexta edición, 1980; Jorge Lafon que: La Nueva novela latinoamericana, Buenos Aires, Arg., 1969; Jean Franco, Historia de la literatura hispanoamericana, México, Ariel, 1979, T. 7; Un siglo del relato latinoamericano, La Habana, Cuba, Ed. Casa de las Américas, 1977; Peter G. Earle: "Camino obscuro: la novela hispanoamericana", en Cuadernos Americanos, México, vol. 152, n°3, mayo 1967, pp. 204-222.
2. Sobre esta valoración "desganada y sin prisas" de la obra de Onetti testimonia Emir Rodríguez Monegal en Narradores de esta América, Argentina, Editorial Alfa, 1974, T. 2 y en "Anacronismo de Onetti", en Temas, Montevideo, n°15, enero-marzo 1968.

"Mis contemporáneos no me entendieron [...] tal vez me salí del carril. Todavía influían mucho -- los Contemporáneos. Para mí la mejor novela es la de la Revolución. Mis contemporáneos los consideraban reporteros que hacían reportajes en lugar de literatura. Pero si uno lee Se llevaron el cañón para Bachimba, de Muñoz, o Campamento, de López y Fuentes, se encuentra que están cargados de literatura y de poesía." (1)

Por otro lado, la falta de unanimidad es natural, debido a que como dijo Camilo José Cela en la presentación de su obra completa: "La Literatura no es algo estático, -- algo rígido e inmutable, sino por el contrario algo que está siempre en constante movimiento, en fluyente postura, en permanente actitud de vida" (2). Así como la Literatura en general, la narrativa en particular se está enriqueciendo -- constantemente con la herencia legada por los precursores, cuya colaboración ha dejado una huella imborrable, la que -- finalmente ha devenido en lo que ahora conocemos como nueva novela hispanoamericana. (3)

-
1. Armando Ponce: "Entrevista con Juan Rulfo", en Proceso, México, n°204, septiembre 1980, pp. 42-43.
 2. Camilo José Cela: Obra Completa, Barcelona, Ediciones Degtino, 1962, t. 1, p. 14.
 3. Consideramos nueva novela hispanoamericana a la narrativa que se está escribiendo ahora, sin entrar en discusiones de si es o no novela en el sentido decimonónico.

Las contribuciones de los representantes de la --
Literatura Mundial como Tolstoi, Dostolevsky, Hugo, Balzac,
Zola, Dickens, no pueden pasar desapercibidas. Todos ellos,
desde vastos ángulos ideológicos han auscultado al hombre -
de la ciudad. Allí tenemos a la Pobre Gente, a los Humilla-
dos y Ofendidos de Dostolevsky, a Los Miserables de Hugo y
al Akaky Akákievich de El Capote de Gógol.

Todas estas obras representan cantos dolorosos de
los sufrimientos, rebeldías y protestas de los seres que --
deambulan por las calles oscuras o soleadas de las grandes
ciudades. Ellos luchan y se desgarran buscando ser y que --
los dejen ser. En el trayecto de esta búsqueda, algunos ter-
minan indiferentes, alienados y optan por aislarse destroz-
dos interiormente; otros se rebelan llegando a los extremos
de matar o suicidarse como "último acto y esfuerzo de que--
dar plasmados para la eternidad, de dejar una huella de su,
a veces, mísera existencia". (1)

Las innovaciones en las técnicas de expresión de
Dos Passos, de Faulkner, de Joyce, Virginia Woolf, para ci-
tar a algunos, han dado mayor vitalidad a este insistente -
tema en la narrativa actual latinoamericana.

1. Ernesto Sábato, citado por Efraín Subero, Opus cit., ---
p. 33.

Sería por demás injusto no mencionar a escritores como Fernández de Lizardi, Mariano Azuela, José Eustasio -- Rivera, Manuel Gálvez, José María Arguedas, los que, a nuestro juicio, también son precursores de la narrativa actual. Ellos, quienes debilidades aparte, señaladas en primer lugar por escritores que no quieren reconocer el valor de sus contribuciones, hicieron posible su existencia.

En sus obras, cada uno de los escritores latinoamericanos va consiguiendo acercarse gradualmente y en forma más amplia a las posibilidades que tiene nuestra lengua como instrumento de expresión artística, sin cuyos logros y tropiezos sería bastante difícil alcanzar el lugar preponderante en que hoy se encuentra. El reconocimiento de narradores latinoamericanos como Mariano Azuela, Horacio Quiroga, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes y Martín Luis Guzmán, no sólo se origina en América, pues ya en los años --- treinta España publicó, elogió y distribuyó sus libros en todo el mundo hispanoparlante.

Lo anterior debe unirse al hecho de que "Nuestra América", como decía José Martí, ha sido y es la arena de múltiples movimientos, de grandes sublevaciones, buscando -- acabar con el yugo de la servidumbre y la opresión.

La historia de América es la historia de revoluciones provocadas por golpes de estado y dictaduras a cual más terribles y sanguinarias, de tal suerte que el hombre de nuestra América no bien se está librando de un yugo cuando ya lo está asolando el otro, y el siguiente ...

Todo esto naturalmente deja una profunda huella en el alma y comportamiento del ser humano. Con los movimientos de América despiertan las conciencias dormidas, se alertan los oídos sensibles y nuestros ojos se abren más para divisar otros horizontes, para abarcar este mundo en toda su dimensión, tratando de encontrar una explicación a las contradicciones de esta vida.

Los movimientos enarbolados por dictaduras y golpistas militares como el de Chile en 1973, en donde Pinochet a la cabeza de los militares acaba con la presidencia constitucional de Allende; el de Bolivia, en donde Lidia Gueller es derrocada por Luis García Meza; las injusticias que cometen las juntas militares en El Salvador y Guatemala, aceleran el proceso de concientización de los pueblos, los cuales, no obstante el miedo a las infames represiones, se lanzan a la lucha en busca de su soberanía y libertad. Todas estas radicalizaciones de la lucha agudizan el proceso de las contradicciones y por tanto su ineludible superación.

La Revolución Mexicana primero, la Revolución Cubana luego y la más reciente de Nicaragua, así como los movimientos actuales contra los regímenes dictatoriales en -- Bolivia, Guatemala y El Salvador son algunos ejemplos de lo que el hombre, en unión con los demás, puede hacer contra este estado de cosas.

Todas las sacudidas repercuten en nuestros hombres de letras, cuya extrema sensibilidad les permite captar, -- percibir, prever y expresar con mayor agudeza lo que pasa -- con el hombre y su alrededor. Estas sensaciones son plasmadas en una y otra formas, como en un calidoscopio de puntos de vista, de formas de pensar, en concordancia con su -- ideología y creencias, para dejar un testimonio que nos lle -- ga como grito angustioso de esos seres desamparados, temer -- sos a veces, temibles en ocasiones por sus arrebatos, al in -- tentar presionar para que los dejen ser.

Paradójicamente, la opresión nos llega constantemente del mismo monstruo amenazante, el imperialismo. Él, -- sin proponérselo conscientemente, se constituye en origen -- y causa de los deseos de libertad, al exigir para sí lo que no quieren conceder a los demás. El Acta de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos dice:

"Sostenemos como verdades evidentes que todos los hombres nacen iguales; que a todos les confiere - su creador ciertos derechos inalienables entre -- los cuales están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad; que para garantizar estos derechos, los hombres instituyen gobiernos que derivan sus justos poderes del consentimiento de los gobernados; que siempre que una forma de gobierno tienda a destruir esos fines, el pueblo tiene derecho a reformarla o abolirla, a instituir un nuevo gobierno que se funde en dichos principios y a organizar sus poderes en aquella forma que a su juicio garantice mejor su seguridad y su felicidad". (1)

Es este deseo muy legítimo y justo de querer ser que exigieron los Estados Unidos a sus colonizadores y que los países de Latinoamérica exigen al coloso, lo que origina:

"[...] una pugna cada vez más violenta entre la -- América que enarbola libertades pero no las concede y la América que las reclama una y otra vez, -- tratando de alcanzarlas plenamente. Lucha que dará origen a una dialéctica, a afirmaciones y negaciones, a través de la cual los pueblos de una y otra América irán tomando conciencia más amplia de la libertad". (2)

Esta pugna y estas contradicciones cada día más -- violentas son las que van conformando, distorsionando, desfigurando al hombre. Este hombre ha pasado también a nues--

-
1. Citado por Leopoldo Zea: Dialéctica de la conciencia americana, México, Editorial Alianza Mexicana, 1966, p. 103.
 2. *Ibidem.*, pp. 22=23.

-tra narrativa, luchando en esas ciudades macrocefálicas de América Latina, en donde mejor se muestran tales contradicciones. A esta narrativa pasa el hombre de la barriada, de las ciudades perdidas, de los cantegriles, de las villas-miseria. Estos hombres exigen, amenazan o se dejan lanzar por la corriente de la indiferencia que los lleva a la autodestrucción.

La desesperación alcanza por igual al intelectual, al hombre de la clase media y hasta algunos de la clase privilegiada, los cuales se convierten en conciencias acusadoras de los males de su país, como el Eladio Linacero de El Pozo o como Juan Pablo Castell de El Túnel. Eladio Linacero es un solitario quien "Ya entonces (a los 16 años) nada tenía que ver con ninguno", porque él es "un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella". (1)

Castell es otro solitario, incomunicado, aislado del mundo porque "[...] el mundo es horrible y esto es una verdad que no necesita comprobación". (2) Castell no tiene

-
1. Juan Carlos Onetti: "El Pozo", en Novelas Cortas, Monte Avila, Venezuela, 1968, pp. 10 y 36.
 2. Ernesto Sábato: El Túnel, México, Fepsa editores, 1975, p. 9.

con quien compartir su angustia. Había una persona que pudo haberlo comprendido, pero es precisamente a esa persona a quien Juan Pablo mata, llevado a esa decisión por su total desamparo, por su inmensa soledad.

Tanto Sábato como Onetti nos dejan testimonios -- tristes, desgarradores de lo que puede hacer el hombre llevado al borde de la desesperación y la locura: uno se deja morir; el otro mata. No son testimonios bellos del hombre -- llevado a las alturas de la dignidad humana, sino del hombre feo de carne y hueso, del hombre concreto.

" [...] del hombre de esta América, con sus angustias, náuseas, proyectos y proyecciones del hombre que se sabe enajenado, no ya por sus propios proyectos, sino por proyectos que considera le -- son extraños, del hombre subordinado a otros hombres, colonizado; extraño al mundo de que es Colombia y extraño al mundo considerado como simple -- instrumento. Describir, mostrar este tipo de hombre, no es describir o mostrar un ante extraño, -- monstruoso, sino pura y simplemente un hombre, -- una expresión concreta del hombre". (1)

Esta denuncia nos hace falta porque entre todo este conjunto de seres cosificados, es el artista el que gracias a su incapacidad de adaptación, a su rebeldía, a su lo

-
1. Leopoldo Zea: La Filosofía Americana como filosofía sin más, México, Editorial Siglo XXI, octava edición, 1980, pp. 96-97.
Cfr. también su Dialéctica de la conciencia americana.

-cura, sigue conservando sus más altos atributos como ser humano. Este testimonio hará finalmente que el hombre concreto se decida a luchar hasta que pueda liberarse del yugo y se convierta en EL HOMBRE.

La narrativa latinoamericana actual se encuentra inmersa en esta preocupación. Es el escritor principalmente quien está exigiendo al hombre de América que sea, porque si no es auténtico en el ser, tampoco lo será en el pensar.

2.1. LA GENERACION DEL 45. SU CONTRIBUCION AL DESARROLLO DE LA LITERATURA URUGUAYA.

A la literatura del Plata, en la que se inserta la Literatura Uruguaya, llega este angustioso problema que hará que los narradores vuelvan los ojos a su propia realidad, después de haberla ignorado por tanto tiempo.

Es la Generación del 45, conocida como Generación de Marcha y más exactamente llamada Generación Crítica, la que dará los primeros pasos encaminados hacia lo nacional,

hacia los problemas de su país. (1) Naturalmente que la toma de conciencia no es rápida sino gradual. El desmoronamiento de las estructuras sociales que ya no satisfacen los reclamos democráticos, el derrumbe de la economía y el consiguiente empobrecimiento de su clase media va afirmando -- lentamente una nueva conciencia nacional.

Esta generación tiene una característica peculiar: su actitud crítica hacia todo lo que ocurre a su alrededor. Los primeros pasos dados se encaminaban a expresar el disgusto por la conducta de sus dirigentes, por la malversación de fondos, por el abuso de la utilización de los puestos públicos para sostenerse en el poder, etc. Estos pasos, tímidos al principio, desembocan en una actitud abiertamente rebelde contra esa situación.

-
1. Los tres nombres que ha recibido esta generación tienen su explicación en distintos argumentos. Se conoce como - Generación del 45 porque alrededor de esa fecha aparecen obras de un buen número de escritores, cuyas características específicas son el interés por saber y cuestionar los males del país. Se conoce también como Generación de Marcha por su participación en esta revista, cuya larga vida (30 años) acabaría por dar un perfil específico a la cultura del país. Con el objeto de incluir a aquellos que escriben antes del 45, con ese signo crítico específico, Angel Rama finalmente le da el nombre de Generación Crítica. Hecha esta aclaración, en el texto emplearemos indistintamente los tres nombres.

El Uruguay, que hasta los años sesenta carecía de una industria editorial significativa, contaba, por el contrario, con una amplia circulación de periódicos, generalmente subvencionados por el gobierno. La carencia de editoriales en El Uruguay hizo que escritores serios se dedicaran a escribir en las páginas de estos diarios, haciendo crítica de Literatura, de Arte, de Cine, de Política, de Economía, etc. La contribución de escritores de talento en estas páginas elevó el artículo, la nota periodística y el reportaje a verdaderos géneros literarios. Esta misma peculiaridad estimuló el florecimiento de la cuentística uruguaya.

Los escritores de esta generación empezaron a agruparse según tendencias literarias, creando, alrededor del 47, revistas tales como Clinamen, Marginalia, Agir, Número. Las simpatías o antipatías de los grupos se determinaban por razones estéticas. Por ejemplo, los de la revista Agir, formada mayoritariamente por católicos y conservadores, estaban preocupados por la situación del gaucho, los problemas del campo y por la historia de su país. Criticaban a los de la revista Número por su amor hacia lo extranjero. Cada uno de los grupos buscaba entre sus mayores, de acuerdo con ideas estéticas, a sus maestros. Los de la revista Agir reivindicaban la obra de Javier de Viana y eligieron como su maestro a Juan José Morosoli. Entre las

influencias extranjeras reconocían la de Dostoievsky y la de Andréyev. (1)

"A todos los que escribíamos en la revista Número -comenta Mario Benedetti- se nos acusaba de extranjerizantes, y realmente tenían algo de razón, porque nuestras lecturas, venían de la literatura francesa, inglesa, alemana y norteamericana". (2) Ellos introducen algo de literatura extranjera al lector uruguayo (3); esto es muy importante resaltarlo porque con el tiempo se produciría un cambio inusitado entre estos dos grupos, como lo veremos más adelante.

A pesar de que los escritores de la revista Número aceptaban gustosos la influencia de Joyce, Proust, James, Dos Passos y otros, buscaban con afán entre sus paisanos a

-
1. En la revista Agir colaboraron en diferentes aspectos Domingo F. Bordoli, Washington Lockhart, Arturo Sergio Vigca, Guido Castillo, Liber Falco, Dionisio Trillo Pays, - Julio C. Da Rosa. Su mérito principal estriba en el enriquecimiento de la cultura en el ámbito nacional.
 2. Mario Benedetti: "Política y cultura en Uruguay 1976" -- en: Oriente, Santiago de Cuba, septiembre 1978, n°31, -- p. 19.
 3. Entre los integrantes de la revista Número se citan a Mario Benedetti, Idea Vilaríño, Carlos Martínez Moreno, Manuel Arturo Claps, Sarandy Cabrera. La obra narrativa -- y/o poética de los tres primeros, principalmente, ocupan un lugar preponderante en la literatura latinoamericana actual.

sus mentores. Desdeñaron a los de la Generación del Centenario por considerar que ellos ignoraron la realidad para dedicarse a escribir sobre una flora y fauna atípicas y exóticas para esas regiones. Fue así como los de la revista -- Número dedicaron una edición especial para revalorar la obra de escritores del 900, de los cuales se sentían hijos espirituales.

2.2. MARCHA, UN PUNTO DE VISTA DIFERENTE.

Paralelamente a las revistas anteriormente citadas, existía otra, cuyo carácter independentista y polémico la distinguiría de las demás: la revista Marcha. Las páginas literarias de Marcha serían firmadas por personalidades tales como Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Jorge Ruffinelli, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Rama. Cada uno de ellos ha seguido una carrera muy distinguida en el mundo literario latinoamericano, desde diferentes países. En la primera época de Marcha, los lectores uruguayos atendían con primordial interés a sus páginas literarias.

Al triunfo de la Revolución Cubana, las agrupaciones de escritores cambiaron de signo y en lugar de reunirse por afinidades estéticas, lo hicieron por simpatías políticas. Así, se formaron grupos pro-cubanos y anti-cubanos. -- Los de la revista Asir, al parecer más preocupados por su --

país y por la situación nacional, y a pesar de lo que acontecía en el Uruguay, acabaron siendo en su mayoría anti-cubanos. Por el contrario, aquellos que colaboraban en la revista Número, con excepción de Rodríguez Monegal, formaron el grupo procubano más fuerte en Latinoamérica.

El interés que al principio se centraba en las -- páginas literarias de Marcha pasó a ampliarse a todos sus -- aspectos. La influencia que ejercía Marcha en sus lectores era tan grande que esta revista pasó a ser algo así como -- el semanario extraoficial para universitarios, maestros y -- la clase media, interesados en el acontecer nacional.

En este punto, es necesario subrayar el papel --- preponderante que corresponde a su director y editorialista, Carlos Quijano, quien con agudas observaciones y fuertes -- críticas, hizo que los lectores aprendieran a analizar, a -- interesarse y comprender la situación nacional y su papel -- en el contexto de Latinoamérica. Carlos Quijano, hombre de cultura francesa, con especialidad en Economía, pero tam--- bién profundo conocedor de política y con un inmenso amor -- a su país, desde sus páginas editoriales, poco a poco y no sin esfuerzo, se convierte en el maestro de las nuevas ge-- neraciones uruguayas. De Carlos Quijano, nos dice Angel --- Rama:

"Creyó siempre, sin vacilación, en la caducidad - fatal del sistema y enseñó a dar por hecho su futura eliminación; defendió la nacionalidad por encima de las ideas y afirmó la segunda comarca nacional; la latinoamericana en su incesante pugna con su enemigo imperial, los Estados Unidos, haciendo del nacionalismo interior y del latinoamericanismo exterior los dos pilares de su acción política [...] Carlos Quijano es un hombre en el que habrán de reconocer las generaciones futuras uno de los parteros intelectuales de la nueva sociedad". (1)

Siempre consecuente y leal a sus ideas, desde el exilio en México, Carlos Quijano nos dice:

"El imperio está herido de muerte, porque el capitalismo también lo está. Pueden los tecnócratas - de uno y otro pelo, de una y otra confesión atosigarnos con sus informes pedantes y confusos, ora para explicar lo inexplicable, ora -detalle al paso- para quitarle importancia y significación a los anuncios premonitorios de la enfermedad, tales como el derrumbe del dólar y la desbocada ---suba [sic] del oro, esa 'reliquia bárbara', a la cual habían enterrado prematuramente; pueden todavía esforzarse en trazar alquitaradas fórmulas -- y programar complicados mecanismos para salvar al capitalismo y hasta es posible que logren prolongar su agonía, pero la verdad verdadera es que -- los pueblos sometidos han adquirido conciencia -- más lúcida de las necesidades y, así mismo, que -- la relación de fuerzas se ha modificado y las con tradiciones se agudizan. A través de la crisis --dicen- el sistema se fortifica. Sí, hasta que -- llegue la última". (2)

1. Angel Rama: "La Generación crítica uruguaya", en Cuadernos Americanos, México, volumen 177, n°4, septiembre-octubre de 1971, p. 40.
2. Carlos Quijano: "Revolución y militares", en: Cuadernos de Marcha, México, segunda época, año I, n°4, noviembre-diciembre 1979, p. 3.

De esta forma, la visión del uruguayo va cambiando paralelamente al cambio interior que sufre, al ver con otros ojos su entorno social. De aquí que el interés ora se desplace de unos aspectos a otros; ora se ensanche en todos ellos para profundizar en su historia y buscar su identidad. El hombre ha buscado y continúa buscando al hombre.

2.3. LA BÚSQUEDA DEL HOMBRE EN LA NARRATIVA URUGUAYA

Desde las páginas de las revistas anteriormente citadas y de otras que aparecen alrededor de los cincuenta, tales como Estudios, Tribuna Popular, Tribuna Universitaria, Nuestro Tiempo, más el auge editorialista uruguayo de los años sesentas como Alfa, Arca, Banda Oriental, Tauro, se -- critican y editan con nuevos prólogos revalorativos obras -- de narradores tales como Horacio Quiroga, Javier de Viana, Carlos Reyles, todos ellos de la Generación del Novecientos, cuyas ediciones, salvo tal vez la de Reyles, hacía mucho -- tiempo que estaban agotadas.

También se revaloraron y editaron las obras de -- Juan José Morosoli, Enrique Amorín, Francisco Espínola, Felisberto Hernández, entre otros. Algunos de ellos empiezan a publicar alrededor de 1930, fecha en que se conmemora el centenario de la Independencia de el Uruguay, por lo que -- reciben el nombre de Generación del Centenario. Otros publi

-can también posteriormente y vienen a ser la vanguardia, -
los verdaderos antecesores de la Generación Crítica.

Todos ellos buscan al hombre en el campo o en la ciudad, indagan en las profundidades de su vida interior. - Siguen la idea de otro gran maestro de la narrativa urbana Fiódor Mijáilovich Dostoievsky, quien en 1838, escribe a -- su hermano:

"En el aprendizaje de lo que significa el hombre y la vida estoy muy adelantado. Los personajes -- los aprendo de los escritores con quienes paso lo mejor de mi vida libre y alegremente [...] Estoy convencido de que el hombre es un secreto que es necesario descubrir. Y así me ocupara toda la vida para lograrlo, jamás diría que he perdido el tiempo. Yo me ocupo de este secreto porque quiero ser hombre". (1)

Reconociendo también esta necesidad, aunque muchos años después, Juan José Morosoli, expresaba esta misma necesidad diciendo: "Se ha llegado a la época de entrar en el hombre".

-
1. F. M. Dostoievsky: Carta a Mijail Mijáilovich Dostoievsky del 16 de agosto de 1838, en F. M. Dostoievskii, y patrietai, ilustratsiai, dokumentai, Moskvá, Prosvische nie, 1972, p. 76. (La traducción es nuestra).

Cada uno de los narradores uruguayos busca al hombre en diferentes seres y circunstancias, como lo veremos - más adelante en un suscinto recorrido por la narrativa de - este país.

HORACIO QUIROGA (1878-1937). No obstante que sus temas predilectos son los fantásticos, Quiroga también busca al hombre. En sus cuentos Los Desterrados, de 1926, Quiroga nos muestra a los hombres solitarios, desligados de su familia y de su sociedad. En "Los Destiladores de naranja", cuento que forma parte de este volumen, Quiroga presenta a un padre enajenado, el cual en un delirium tremens acaba - asesinando a su hija, único lazo familiar que lo unía a la vida. Los hombres de Quiroga son personajes muy desdichados. El dramatismo con que Quiroga narra los momentos culminantes de sus cuentos es de una maestría y concisión que lo destaca entre los grandes cuentistas de la literatura mundial. Así describe este gran narrador el momento en que --- Else confunde a su desdichada hija con una rata monstruosa:

"De golpe la monstruosa rata surgió en la puerta, se detuvo un momento a mirarlo y avanzó contra él. Else anaquecido de terror, lanzó hacia ella el - leño con todas sus fuerzas". (1)

1. Horacio Quiroga: "Los Destiladores de naranja", en "Los Desterrados", Buenos Aires, Argentina, Editorial Losada, 1970, p. 11

En este lacónico párrafo de apenas tres renglones, Quiroga nos da la sensación misma de Else y la descripción del narrador con gran maestría cuentista. El grito lanzado por aquella infeliz lo hará volver a la realidad, pero apenas un momento para recoger el cuerpo moribundo de la infeliz fortunada muchacha, porque -como dice el gran autor- "aquel ex-hombre vio otra vez asomar en la puerta los hocicos de las bestias que volvían a un asalto final" (1). Quiroga no necesita más palabras para informarnos del fin de aquel infeliz solitario, que no puede esperar otra cosa sino la --- muerte.

JAVIER DE VIANA (1868-1926). Aunque también escribió una novela, Gaucha, Javier de Viana destaca principalmente como cuentista. Sus principales volúmenes son Campo, Leña seca, y Macachines. Sus temas son el campo y la -- situación del gaucho, al que conocía bien pues allá había -- vivido. Su campo es hostil, su gaucho es pobre y a veces -- animalizado, como el Bentos Sagrera de "Los amores de Bentos Sagrera", obra de fuerte influencia naturalista. Bentos Sagrera, de "jamones de cerdo y cuello de toro, brazos como troncos de coronilla y pies de planchas de madera" (2) cuen

1. Ibidem.

2. Javier de Viana: "Los Amores de Bentos Sagrera", en: El cuento Hispanoamericano, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 20

-ta con pasmosa tranquilidad todas las arbitrariedades cometidas para poder sobrevivir en aquel medio hostil y finalmente lograr la posición que disfruta. En "Puesta de sol", cuento que pertenece al volumen Maçachines, De Viana nos presenta a "dos viejos gauchos que atesoraban trabajos sin cuentos, pero eran tan pobres como cuando jóvenes". La rutina hace que Sinforoso y Candelario, sin tener de qué hablar, se reúnan todas las tardes al terminar su faena. Sin embargo, con su "arrimamo p'ayá", que después se convierte simplemente en "arrimamo" (1) trasluce cierta ternura del narrador hacia aquellos pobres "zonzos". En "¡Por la causa...!", cuento que pertenece al volumen Campo, De Viana nos presenta la forma fraudulenta en que se llevan a cabo las elecciones en las que el Partido Nacional es derrotado por los Colorados. Más que cuestionar, De Viana nos presenta -- la realidad platense tal como él la ve.

CARLOS REYLES (1868-1938). Novelista de la Generación del Novocientos, es uno de los narradores que en la revaloración hecha por los de la Generación del 45, disminuye en importancia. Hijo de estancieros acaudalados, Carlos

1. Javier de Viana: "Puesta de sol" en: El cuento Uruguayo, Argentina, Editorial Universitaria, 1965, p. 84.

Reyles conocía el campo desde su alta posición social. Toda su obra se puede reducir a la defensa de su ideología conservadora. En Beba, por ejemplo, Rivero, el héroe fuerte y valiente cuando era rico, se convierte en un ser pusilánime y cobarde en cuanto pierde su riqueza. Aunque su prosa es reconocida como de alta calidad, ésta no está libre de excesos, como lo ha señalado Arturo Torres Rioseco. (1)

JUAN JOSÉ MOROSOLI (1898-1957). Más cuentista -- que novelista, Morosoli escribe Hombres, Los albañiles de los tapes, Hombres y mujeres, Muchachos y Tierra y tiempo. Morosoli busca al hombre entre los pobres y marginados, profundizando en su desamparo y soledad. Sus personajes son -- prostitutas, borrachos y vagabundos de su región de Minas. A sus seres, Morosoli los analiza con un gran talento psicológico. De su obra, dice Mario Benedetti: "Las criaturas de Morosoli suelen ser irreductibles, solitarios, pobres de espíritu, silenciosos, pero nunca el desecho, la bazofia de los que están perdidos para siempre". (2)

-
1. Arturo Torres Rioseco: "Carlos Reyles", en: Revista Iberoamericana, Pittsburg, t. 1, 1939, volumen 19, n°1, --- pp. 47-72.
 2. Mario Benedetti: Literatura uruguaya del siglo XX, Monte video, Uruguay, Editorial Arca, 1969, p. 65.

ENRIQUE AMORÍM (1900-1960). La mayor parte de -- sus obras son de asuntos camperos, aunque Amorím también --- busca a los hombres en la ciudad. Sus principales novelas -- son Tanqarupá, La Carreta, El Paisano Aquilar, La Desembocadura, Corral abierto. La necesidad económica lo hizo escribir de prisa y sin cuidado, por lo que su estilo es desordenado y de variable calidad. En su obra Eva Burgos toma la -- ciudad como escenario, y como personaje a una prostituta, cy yo parentesco lo podemos encontrar en la Nacha Regules del - argentino José Gálvez. Esta vecindad no es extraña, dado que por necesidad, Enrique Amorím se traslada a Buenos Aires en busca de empresas editoriales que publicaran su obra.

A los 25 años, Eva Burgos es ya una mujer completamente acabada, que termina por suicidarse con barbitúricos en Punta del Este. La Nacha Regules, en cambio, derrotada -- pero no vencida, hace frente a la sociedad hostil, casada -- con Monsalvat, pobre y ciego.

FRANCISCO ESPÍNOLA (1901-). Es uno de los eg citores uruguayos con una creación muy reducida pero de gran calidad artística. Sus temas también son camperos. Espínola estudia los tipos y costumbres del gaucho, plasmando su psicología con magnífico estilo realista. En "María del Carmen", por ejemplo, el patetismo se mezcla con situaciones jocosas, como para aliviar un poco la tensión del drama. Pedro Fer---

-nández, personaje del cuento, con vertiginosa velocidad pasa de soltero a casado, de casado a viudo y de viudo, sin transición, a difunto. La carta que deja María del Carmen al juez es de una ingenuidad que mueve a risa: "Señor juez muy señor mío paso a decirle que me he matado por mi voluntad pero por lo malo que ha sido Pedro Fernández el de doña Casilda que me engañó sabiendo lo buena que yo era y, ..."

(1) Cuando Remigia, madre de la difunta oye esto, llena de ira corre a la comadre a quien hacía unos momentos había -- mandado llamar. En su enojo y como para aligerar el drama, Espínola hace que doña Remigia se acuerde de los perros y les grite:

"¡Tuca! ¡Tuca! ¡León! ¡Cacique! ¡Tucaaa!
Pero los perros, lejos en el campo, no pudieron oírlo.
Fue una suerte". (2)

La carta sin puntuación, la forma en que escribe Espínola, o sea la organización estructural de su relato, -- rematada con su: "Fue una suerte" baja la tensión del drama

-
1. Francisco Espínola: "María del Carmen", en: Antología -- del cuento hispanoamericano, La Habana, Edit. del Minist. de Educ. 1963, p. 119.
 2. Ibidem.

-tismo del momento. Una terrible tragedia hubiera ocurrido de estar los perros cerca. Otro de los logros de Espinola es el laconismo y concisión del lenguaje quiroguiano, traspasado al habla gauchesca. Por ejemplo, el guri de los mandados de la casa de María del Carmen aparece: "cortando campo, corriendo entre masiegas". (1) Poco más tarde, el narrador cuenta: "El viejo Rudecindo (padre de la suicida), estaba en la pulpería y para allá iba que se las palaba el guri de los mandados" (2); y finalmente, cuando el niño va en busca del padre de Pedro, el narrador continúa: "En eso, -- apareció otra vez el guri con la lengua afuera". (3)

En los cuentos de Raza ciega, Espinola sale de la realidad concreta para elevarse a una riquísima fantasía que hace decir a Zum Felde, el gran crítico de la Generación del Centenario: "En los cuentos de Raza ciega, no se trata ya de caracteres sino de almas, es decir, de lo esencial y lo abismal del hombre". (4)

-
1. Ibidem, p. 117.
 2. Ibidem, p. 118.
 3. Ibidem, p. 120.
 4. Alberto Zum Felde: Índice crítico de la literatura hispanoamericana, México, Editorial Guaranía, 1969, t. 2, p. 448.

FELISBERTO HERNÁNDEZ (1902-1964). Extraordinario cuentista, cuya prosa engañosamente sencilla permite tantas valoraciones como lectores se acerquen a su obra. Sus principales obras son El Caballo perdido (1943), Nadie encendía las lámparas (1947), Las Hortensias (1949), La Casa inundada (1960). Sus cuentos están rodeados de una gran fantasía, pero sin alejarse completamente de la realidad. Hace uso magistral de las figuras retóricas que muchas veces acentúan ese humorismo que distingue su prosa. Entre éstas, la prosopopeya ocupa un lugar preponderante. Felisberto Hernández con ayuda de todas esas figuras cosifica al ser humano, anima las cosas, en una palabra, voltea al revés el mundo para señalarnos toda la comicidad que éste encierra. Citaremos algunos fragmentos de su prosa como ejemplos de lo anterior (1):

"Cuando desperté sentí el escozor de las lágrimas que se habían secado. Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo" ("El Cocodrilo") (p. 29).

"Ursula era callada como una vaca [...] su cuerpo parecía haberse desarrollado como los alrededores de un pueblo por los cuales ella no se in-

-
1. Las citas de los cuentos de Hernández las tomamos del volumen El caballo perdido y otros cuentos (Antología), Buenos Aires, Argentina, Editorial Calicanto, 1976.

"-teresaba [...] los ojos se movían debajo de -- sus párpados como personas dormidas bajo las co- bijas [...] la boca carnososa de Úrsula pertene- cía a sus alrededores: comía pero no hablaba - [...] ("Úrsula") (p. 32).

"Al lado del jardín había una fábrica y los rui- dos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles". ("Las Hortensias") (p. 85).

"Él -mi cuerpo- había atraído hacia sí todas --- aquellas comidas y todo aquel alcohol como un - animal tragando a otros; y ahora tendría que lu- char con ellos toda la noche. Lo desnudé comple- tamente y lo hice pasear descalzo por la habita- ción". ("El Balcón") (p. 163).

Felisberto Hernández es también un gran memoria- lista. Los recuerdos le llegan como ríos caudalosos que se desbordan. La ternura que encierran sus recuerdos se puede ejemplificar en el pasaje en que describe a su abuela:

"La penumbra disimulaba sus arrugas -las de las mejillas eran redondas y separadas como las --- que hace una piedra al caer en una laguna; las de la frente eran derechas y afiadidas como las que hace un poco de viento cuando pasa sobre -- agua dormida. La cara redonda y buena venía muy bien para la palabra "abuela"; fue ella la que me hizo pensar en la redondez de esa palabra. (Si algún amigo tenía una abuela de cara flaca, el nombre de "abuela" no le venía bien y tal -- vez no fuera tan buena como la mía)". ("El Caballo perdido"). (p. 193).

En medio de todo este humorismo y toda su fanta- sía, existe la angustia del hombre solitario, que hurga en su pasado para descubrir que tiene también "cola de paja".

"En la habitación que yo ocupaba ahora, también había recuerdos. Pero éstos no respiraban el -- aire de ningún cielo de inocencia ni tenían el orgullo de pertenecer a ninguna estirpe. Estaban fatalmente ligados a un hombre que tenía -- "la cola de paja [...]"
"Es angustiosa y confusa la historia que se hizo en mi vida, desde que fui el niño de Celina hasta que llegué a ser el hombre de "cola de -- paja". ("El caballo perdido"). (p. 214)

Años más tarde, Mario Benedetti, preocupado por la crisis moral que impera y va carcomiendo los valores espirituales de los uruguayos, dedicará un libro de ensayos a reflexionar sobre determinadas zonas de esa crisis que -- encuentra de tal modo concentrada en la clase media tan extendida en El Uruguay, que ha contaminado su vida familiar, sus relaciones y la validez de la confianza entre ellos -- mismos. Este gran ensayista, en El País de la cola de paja, espieza definiendo el término "cola de paja":

"El verdadero valiente no es el que siempre está lleno de coraje, sino el que se sobrepone a su legítimo miedo. El miedo individual no es, -- en sí mismo, un rasgo despreciable; frecuentemente es harto más despreciable la circunstancia externa que lo provoca. Pero si el miedo -- es, por lo común, algo inevitable y espontáneo, un argumento más primitivo y por eso más poderoso que todos los argumentos de la encumbrada, -- infalible razón, no pasa lo mismo con la cobardía. Naturalmente, la cobardía tiene algunos de los ingredientes del miedo; pero, en tanto que éste no pasa de ser un estado de ánimo, aquélla en cambio es una actitud. En la cobardía pues, el grado de responsabilidad es mucho mayor que en el miedo, ya que a su miedo natural y congénito, el cobarde suma la grave decisión de no -- afrontar algo, de no dar la cara. La cobardía,

"por el mero hecho de esa decisión, transforma el miedo en culpa.

Ahora bien, el especial estado de ánimo que la jerga popular ha dado en llamar cola de paja, - es precisamente una antesala de la cobardía. No es la cobardía en sí, pero es la disposición de ánimo que va a caracterizar el decisivo minuto que la precede. Si tener cola de paja es sentirse culpable, esa culpabilidad tiene una determinada dirección; la de una actitud que es urgente asumir y no se asume.

No es preciso ahondar mucho en el actual estilo de vida del Uruguay para reconocer que la cola de paja es algo así como el símbolo de ese estilo de vida." (1)

Esta preocupación será el eje motor que inspirará casi toda la obra artística de Mario Benedetti, como lo veremos más adelante.

2.4. EL HOMBRE EN LA NARRATIVA URBANA URUGUAYA.

Antes de que lo anterior ocurra, la narrativa - uruguaya oscila del campo a la ciudad. Esa oscilación, en su mayor parte cesará a partir del momento en que el empobrecimiento del campo fuerce a sus habitantes a hacinarse en las grandes ciudades, en esas monstruosas urbes en donde con mayor facilidad empieza la deshumanización del hombre.

1. Mario Benedetti: "Del miedo a la cobardía", en: El País de la cola de paja, Montevideo, Editorial Arca, Col. - bolsilibros, 8a. edición, 1970, p. 17. (Los subrayados son nuestros.).

Lo anterior, aunado al debilitamiento del trato de los temas camperos, a la inautenticidad del gaucho que se pasea posteriormente por las páginas literarias, hará que la ciudad y sus habitantes pasen definitivamente en forma amplia a la narrativa latinoamericana.

El indiscutible maestro de la narrativa uruguaya es Juan Carlos Onetti, también compartido con la Argentina. Ya desde 1938, Juan Carlos Onetti presiente con aguda y extraordinaria sensibilidad el derrumbamiento de esa sociedad urbana. Onetti contrapone el hombre joven a las generaciones viejas en las cuales ya no puede confiar. La obra de Onetti es densa y complicada. Su saga se localiza en una Santa María mítica en la que no es difícil identificar a Montevideo. Los personajes de Onetti están predestinados a una fatalidad que no tiene otra salida que la muerte.

Esta fatalidad hace que los personajes visiten las zonas más denigrantes de sí mismos en los rincones más oscuros de la ciudad. Tanto Juntacadáveres como Jorge Malabia son tipos cínicos que llegan a extremos inimaginables de degradación y de ignominia. Son capaces de violar a una loca o de vivir con el dinero ganado por prostitutas, más que mujeres, cadáveres, como reza el título. Todos ellos son hombres a los que "se les ha muerto la pasión de

la rebeldía y tratan de sustituirla con cinismo, con lo -- que sea que esté al alcance de cualquier hombre concludo."

(1)

En una de las primeras novelas cortas, Onetti hace decir al narrador:

"Todos nosotros, culpables; y, ya sin razonar, -- sin que la evidencia me viniera del razonamiento o pudiera ser alterada por él: culpables todos -- los habitantes del mundo, por haber nacido y ser contemporáneos de aquella monstruosidad, aquella tristeza. Entonces odié a todo el mundo, a todos nosotros." (2)

Otras de las personalidades sobresalientes que -- inician la lista de lo que conocemos como Generación del 45 en el campo de la narrativa urbana son Carlos Martínez Morag y Mario Benedetti. Ambos narradores están estrechamente vinculados por su interés en lo nacional y en el acontecer de la región latinoamericana.

-
1. Juan Carlos Onetti: "Para una tumba sin nombre", en: Novelas cortas, Caracas, Venezuela, Editorial Monte Avila, 1968, p. 214.
 2. *Ibidem*, p. 217.

CARLOS MARTÍNEZ MORENO (1917-). Radicado, -- por razones políticas, en México, es una personalidad distinguida, tanto en el mundo literario como en el político. Su vida se encuentra dividida entre su carrera de Derecho, la política y su quehacer artístico. Esta imbricación y a la vez división del hombre de derecho, el político y el hombre de letras ha dejado marca en su producción artística. -- Sus principales obras son sus relatos Los días por vivir, -- Cordelia, Ceremonia secreta y otros cuentos, y sus novelas El Paredón, Con las primeras luces y La otra cara de la luna. De su obra, Angel Rama dice:

" [...] el arte de Martínez Moreno corresponde al hemisferio iluminado de la razón, como una obra - hija de la razón, como una obra hija del siglo de las luces [...] El elemento conductor más adecuado a tal enfoque es una lengua discursiva y rica, estructurada sobre una sintaxis abundosa de palabras y giros casi barrocos, donde se percibe la - distancia que el autor fija entre la realidad y - su concepción objetivante de ella." (1)

Carlos Martínez Moreno critica acremamente la hipocresía de sus personajes de tal forma que, con frecuencia, los estudiosos de su obra han afirmado que Martínez Moreno los odia, cuando lo que sucede como dice Angel Rama, es que

1. Angel Rama: "La generación crítica uruguaya", II, en: -- Cuadernos americanos, volumen 177, n°4, septiembre-octubre, 1971, p. 43.

Martínez Moreno es bastante objetivo en sus razonamientos. Por su parte, Mario Benedetti, estudiando la obra de Martínez Moreno, se preocupa por aclarar e iluminar el contenido de su obra, estudio cuyo resultado está muy lejos de aceptar tales aseveraciones que simplifican la obra de este gran uruguayo. (1)

En su última obra recientemente publicada (1982) El color que el infierno me escondiera, premiada por la revista Proceso, observamos todas las características principales señaladas con anterioridad. Martínez Moreno en esta obra, con gran maestría artística muestra al lector las dos caras del movimiento tupamaro, las dos caras también de sus antagonistas, la clase dominante y, finalmente, muestra a las víctimas inocentes de este enfrentamiento.

1. Cfr. Mario Benedetti: "Martínez Moreno en busca de certidumbres", en: Literatura uruguayo del siglo XXI, Montevideo, Uruguay, Alfa, 2a. edición, 1963.

3. LA CIUDAD Y LOS PERSONAJES EN LA NARRATIVA DE MARIO
BENEDETTI.

" Y
a un lado y otro el resto es
el mismo abismo de no sé qué
donde no entiendo cómo ya no estoy,
no fui
no soy."

(Eliseo Diego)

Mario Benedetti es uno de los escritores más ---
leídos en el Uruguay y tal vez también en América Latina.
Pertenece a la primera avanzada de la Generación del 45. -
Su producción literaria abarca casi todos los géneros que
van desde el artículo periodístico, pasando por el cuento,
la novela, la poesía, el teatro, el humorismo y el ensayo.
Ha hecho crítica de teatro, de literatura y de cine. Las -
ediciones de sus obras son numerosas en español. Ha sido -
traducido al ruso, al checo y al italiano. Ha dejado de --
cultivar algunos géneros porque o "no es tiempo de tales",
como el humorismo, o porque no los encuentra a la altura -
de los que ahora produce, como el teatro. Juan Carlos One-
tti, Carlos Martínez Moreno y nuestro autor forman la tria
da que ha dejado una profunda huella en los nuevos narrado
res uruguayos.

Mario Benedetti, como casi todos los de su generación, ocupó mucho de su tiempo traduciendo y comentando a los escritores extranjeros de la época. Benedetti introduce al lector uruguayo en la lectura de escritores tales como - Foster, Proust, Joyce, Svevo y otros, como podemos ver en - su libro de crítica Sobre artes y oficios. Fue fundador de la revista Marginalia, se encargó de la sección literaria - de la revista Marcha y formó parte del consejo de redacción de la revista Número, alrededor de la cual se agrupaba un - número de escritores destacados que más tarde emigrarían al extranjero. Realizó algunos viajes a Europa; primero como - corresponsal de Marcha y de El Diario, para los que viajó - en dos ocasiones; luego, como participante en congresos y - encuentros literarios que le permiten ampliar su visión del mundo.

En una entrevista con Jorge Rufinelli, Benedetti cuenta algo de su vida. Por ella nos damos cuenta que su familia sufrió estrecheces económicas que la llevó a emigrar de Paso de los Toros, donde Benedetti nace en 1920, a Montevideo, donde se ve constreñida a vivir en una mísera - choza de lámina. Esto le da oportunidad de conocer y vivir cerca del ser humano que más tarde ocuparía la mayor parte de su producción literaria, toda vez que desde muy joven, - Benedetti pasa a una oficina privada a trabajar, y más tarde, hace lo mismo en una oficina de gobierno.

A partir de la Revolución Cubana, Mario Benedetti inclina sus intereses hacia la política nacional y latinoamericana y empieza a participar abiertamente en ella, abandonando inclusive, aunque momentáneamente, la literatura para dedicarse solamente a participar en actividades políticas.

Fue representante del grupo 26 de Marzo ante el Frente Amplio, organización que reunía diferentes partidos de izquierda y que intentaba tomar el poder en forma democrática en las elecciones populares de 1971.

El fracaso del Frente Amplio en las elecciones uruguayas de 1971, un viaje que Benedetti realizó a los Estados Unidos, el desmoronamiento económico de El Uruguay y las tremendas injusticias que el gobierno cometía contra la población civil, lo hicieron escribir obras con marcada tendencia política, las cuales han sido seriamente criticadas por aquellos que cuestionan el compromiso en la literatura y la existencia o no de arte en las Letras de emergencia. No obstante esta controversia, nosotros creemos que Benedetti es un buen escritor y por eso dedicamos nuestro trabajo a su narrativa urbana.

Mario Benedetti posa su mirada en el hombre. Se interesa por el hombre que está dentro de la sociedad, que actúa dentro de esa intrincada maraña humana, por el "ente impuro, dubitativo y contradictorio, como quizá corresponda a un mundo que parece a punto de explotar." (1)

Benedetti busca al hombre en la ciudad, en su -- uruguayo clasemediero, cuya mayoría forma la población de El Uruguay, hacinada en ese macrocefálico Montevideo de -- hombres mediocres y apagados, pero no con la actitud neutral del intelectual desarraigado sino con "la mirada preocupada, imaginativa y profunda de los que tienen los pies sobre una tierra, con la mirada del latinoamericano que sabe que pertenece a un continente desesperadamente esperanzado, a una suma de comarcas borrosamente unidas no sólo -- por la afinidad de lenguas, sino también por el subdesarrollo, la explotación y la miseria." (2)

Los montevideanos de Benedetti son los futbolistas, los "hinchas", las amas de casa, los niños, los enfermos, los feos, los cínicos. Sin embargo, en este abigarrado

-
1. Mario Benedetti: "Subdesarrollo y letras de osadía." en: El escritor latinoamericano y la revolución posible, -- México, Editorial Nueva Imagen, 1977, p. 47.
 2. Mario Benedetti, Opus cit., p. 51.

-do mosaico sobresalen los oficinistas, los burócratas que piensan en el día de su jubilación, como Santomé, de La Tregua; el que piensa en el día de asueto para acariciar a su mujer, como en "Sábado de Gloria"; en el que da y recibe la "coina", como en "Aquí se respira bien"; en el burócrata, cornudo natural, como en Quién de nosotros; el hombre, en fin, cuya esperanza cabe en un dedal de "Suel--do".

En este mundo burocrático, espantosamente apagado y estrecho no podía faltar su antípoda, el complemento oficinesco, el jefe, con alma de caudillo, para el que todo es mierda y porquería, la cosa que hay que alienar y destruir para que siga reinando el mundo de los fuertes, como Edmundo Budifo de Gracias por el fuego.

Para descubrir al montevideano, al burócrata, Benedetti se vale de un lenguaje vital, se sirve de la lengua como instrumento y no como personaje, que bien lo podría hacer, pensamos, pues conoce a la perfección y de primera mano las nuevas técnicas narrativas y las teorías que la respaldan y que en ocasiones y en parte ha practicado.

Para poder estudiar la narrativa de Benedetti es necesario, entre otras cosas, no perder de vista al hombre que la crea y que en ocasiones se intuye en parte en sus -

mismos personajes. Benedetti gira sobre un tema, su uruguayo de la ciudad, sus problemas y su enorme "cola de paja", tratado, en su narrativa, desde nuestro punto de vista, -- con acierto.

Benedetti es un buen narrador que nos comunica -- todo lo que observa en las calles y hogares de Montevideo y en el interior de esos seres, para descubrir su "vital -- vulgaridad", a través de un lenguaje que nos llega porque está cerca de nosotros. Esto no quiere decir que Benedetti baje de nivel a la literatura, sino que nos motiva para -- elevarnos hasta ella.

Parafraseando a Onetti en su apreciación de la -- obra de Roberto Arlt, rioplatense de la otra orilla del -- río, cuya obra narrativa ha sido tan ampliamente difundida y seguida por los latinoamericanos, estamos convencidos de que, al igual que la de Arlt, la obra de Mario Benedetti -- es también muy leída porque:

"El hombre común, el pequeño y el pequeñísimo -- burgués de las calles de (Montevideo), el ofici -- nista, el dueño de un negocio raído, el enorme porcentaje de amargos y descreídos podían leer sus propios pensamientos, tristezas, sus ilusio -- nes pálidas, adivinadas y dichas en su lenguaje de todos los días.

"Además, el cinismo que ellos sentían sin atreverse a confesión, y, más allá intuía nebulosamente el talento de quien les estaba contando su propia vida." (1)

En efecto, Benedetti va dejando al descubierto, - con entonación pausada y en un lento fluir, que a veces se acelera hasta la locura, las lacras escondidas y los defectos de esos uruguayos con "cola de paja", adentrándose en - su laberíntico mundo urbano.

No sin enjuiciamiento, Benedetti va presentando a los uruguayos la inautenticidad de su vida, aferrados a --- esos clichés tan pasados de moda como aquel de "la Suiza de América", "la tacita de plata" y el de "como el Uruguay no hay". Ya hemos visto que como el Uruguay sí hay, que la tacita de plata está rota y que no existe tal Suiza Americana, como hemos afirmado en nuestro primer capítulo, especialmente a partir de los años 50, en que aparece a la luz la su--ciedad escondida tras ' la cortina aparentemente brillante de la democracia, la que por el uso y el abuso, ha acabado opaca y desleída.

1. Juan Carlos Onetti: "Semblanzas de un genio", en: La Nueva novela latinoamericana, II, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós, 1974, p. 366.

Benedetti no escribe para las generaciones futuras sino como afirma él: "para el lector [...] que está -- aquí, poco menos que leyendo el texto sobre mi hombro". -

(1)

Su modestia y honradez no le permiten soñar con la eternidad de su obra. Su misión la considera en el "ahora", en el momento. Su tiempo es el instante. Así entiende la vida nuestro autor:

"La vida cotidiana es un instante de otro instante de la vida total del hombre pero a su vez cuántos instantes no ha de tener ese instante del instante mayor." (2)

Benedetti ha sabido captar ese instante de la vida cotidiana en tal forma que su contemporáneo le ha respondido, por lo pronto, leyendo sus textos, y a veces, compartiendo también sus preocupaciones.

Para encontrar una respuesta estructurada al ---

-
1. Ernesto González Bermejo: "Entrevista con Mario Benedetti", en: Casa de las Américas, Cuba, n° 65-69, marzo-junio, 1971, p. 155.
 2. Mario Benedetti: Cotidianas, México, Siglo XXI, la. edición, p. 21.

porqué de su tema reiterativo de la frustración de la vida cotidiana, que tan claramente observamos en Quién de nosotros, y La Tregua especialmente, deberemos acercarnos a su ampliamente difundido libro de ensayos El País de la cola de paja, en el cual notamos su pesar de saber que su país es la mayor oficina del mundo. Así lo explica en "La Rebelión de los amanuenses":

"Si mi intención fuera dar a este capítulo un -- color satírico, tendría que empezar diciendo que el Uruguay es la única oficina del mundo que ha alcanzado la categoría de república. Pero no sé hasta qué punto sería lícito tomar a la chacota uno de los aspectos más oscuramente dramáticos de nuestra vida nacional. Digámoslo pues en serio: El Uruguay es un país de oficinistas. No -- importa que haya también algunos mozos de café, algunos peones de estancia, algunos changadores del puerto, algunos tímidos contrabandistas. Lo que verdaderamente importa es el estilo mental del uruguayo y ese estilo es de oficinistas." -- (1)

Al principio, Benedetti deja su testimonio con -- una óptica un tanto fatalista. Sin embargo, su visión irá cambiando paulatinamente, conforme profundiza en el inte-- rior de sus personajes, lo que le permite ver más claro -- dentro de sí mismo. A este respecto, Benedetti declara:

-
1. Mario Benedetti: "La Rebelión de los Amanuenses" en: El País de la cola de paja, Montevideo, Editorial Arca, -- 8a. Edición, 1970, p. 56.

"Meterme en las honduras de un personaje me ha servido muchas veces para ver más claro en mí mismo, en mis propias contradicciones." (1)

Este cambio en su visión se puede notar en el mismo cambio de paisaje, o en el cambio de los ojos que lo miran.

En Quién de nosotros nos encontramos con un problema particularmente cerrado en el que el medio casi no cuenta, para concentrarnos únicamente en las vivencias interiores de los tres protagonistas. Aquí el paisaje casi desaparece para dejar en primer plano el conflicto psicológico de los tres personajes de la obra.

En La Tregua, aunque también se trata de una historia particularmente estrecha, consideramos que las sensaciones y reacciones de Santomé están impulsadas por la acción del entorno social, como algo más que "un telón de fondo".

En Gracias por el fuego, el ambiente influye notablemente en el individuo de tal manera que hasta el amor y el suicidio acaban siendo determinados por el ambiente social.

1. Ernesto González Bermejo, Opus cit., p. 155.

De la misma manera que cambia la ciudad, cambia la visión de sus habitantes, estableciéndose una interrelación dialéctica que Benedetti explica a través de uno de sus personajes:

"Soy lo que soy y cuanto soy, de acuerdo a mis - diferencias con ese patrón, con esa muestra. La comparación está dentro de mí como yo dentro de ella. El trayecto de mi identidad supone que he cambiado, pero la regularidad de mi cambio de--- muestra que soy el mismo." (1)

3.1. EL BURÓCRATA

Quién de nosotros es la primera novela de Mario Benedetti. Fue publicada en 1957. En ella encontramos la historia de un frustrado triángulo amoroso, en el que no hay seducido ni seductor.

En esta obra observamos que mediante la técnica de los espejos enfrentados, van apareciendo las imágenes de los protagonistas, las cuales se van deformando a través de una y otra mirada. Junto con ellos, nos vamos integrando en un mundo extremadamente estrecho, en el cual viven muriendo estos tres seres.

1. Mario Benedetti: "Hoy y la alegría", en: Esta Mañana y otros cuentos, Cuba, Editorial Casa de las Américas, -- 1980, p. 32.

Miguel es el primer burócrata en la novelística de Mario Benedetti. Este personaje reconoce que su vida no le satisface y que hubiera querido ser otro, pero cuando empieza a cuestionarse por el otro que hubiera querido ser nos damos cuenta que no lo sabe:

"¿Qué otro pude haber sido? Sé que estas interrogaciones no me llevarán a nada, pero creo sinceramente, aún sin saber por qué que lo único que excede en mí la vulgaridad es justamente eso que pude ser, y que no soy." (1)

A través de estas reflexiones nos vamos enterando de la pobreza interior de este individuo, de su falta de voluntad para actuar, para intentar un cambio de vida. Su inseguridad le imposibilita amar y dejarse amar plenamente por una verdadera mujer, porque siempre estará pensando que su mujer debería pertenecer a su amigo y no a él. Miguel envía a Alicia en brazos de su imaginado rival, convencido de que así debería actuar para no tener remordimientos que le impidieran vivir tranquilo.

1. Mario Benedetti: Quién de nosotros, México, Editorial - Nueva Imagen, 8a. Edición, 1980, p. 17. Las citas referentes a esta obra en lo sucesivo se tomarán de esta edición, por lo que colocaremos el número de la página citada entre paréntesis después de éstas.

Solo hoy, al quinto día puedo decir que no estoy seguro. El martes sin embargo, cuando fui al puerto a despedir a Alicia, estaba convencido -- que era ésta la mejor solución. En rigor es lo -- que siempre quise: que ella enfrentara sus remor-- dimientos, su enfermiza demora en lo que pudo ha-- ber sido, su nostalgia de otro pasado y, por en-- de, de otro presente. No tengo rencores, no pue-- do tenerlos, ni para ella ni para Lucas. Pero -- quiero vivir tranquilo, sin esta suerte de fan-- tasma que asiste a mi trabajo, a mis comidas, a mi descanso." (Quién de nosotros, p. 9).

Las palabras cuidadosamente escogidas por Bene-- detti nos van presentando al ser más abúlico en la novelig-- tica de nuestro autor, pues antes de luchar ya está rendi-- do. Miguel es un hombre que está dispuesto, sin mayores -- problemas, a aceptar los cuernos que él mismo se ha inven-- tado. Quiere vivir tranquilo, con la tranquilidad de un -- muerto en vida, sin fantasmas, porque él mismo es un fan-- tasma de lo que pudo haber sido. Los remordimientos que -- imagina en Alicia lo acucian a él mismo y no lo dejan vi-- vir tan tranquilo como él hubiera querido.

Así como Miguel, en la narrativa de Benedetti -- tenemos a otros seres burocratizados, deshumanizados, cosifi-- cados, cuyo egotismo les impide reconocer sus culpas, tra-- tando de descargarlas en otros para sentirse mejor. Rober-- to, uno de los personajes de "Como siempre", también busca en quién descargar sus culpas.

"Hoy había deseado que María Luisa le traicionara. Con cualquiera. No era virtud de cornudo --- magnífico; era simplemente su egoísmo." (1)

La clase media descrita por Benedetti está enferma de egoísmo. Esta actitud los va destruyendo poco a poco en las otras facetas de su personalidad, porque el egoísmo no les permite amar ni experimentar pasiones fuertes. Las pasiones de estos burócratas son apenas de medio tono, como de medio tono es toda su vida. Miguel, por ejemplo, ni siquiera siente odio ante la deslealtad que él imagina.

"Lo peor de todo es que no siento odio. El odio sería para mí una salvación y a veces lo echo de menos como a un antipoda de la felicidad." ----- (Quién de nosotros, p. 11).

A pesar de todo, Miguel quiere permanecer siendo, quiere eternizarse aunque no sea más que por su testimonio obscuro. Por eso, aunque sea para castigar su falta de pasión, como él dice, intenta ser sincero.

"De modo que, perdida la esperanza de creérmelo inteligente o apasionado, me queda la menos presuntuosa de saberme sincero. Para saberme sincero - he empezado estas notas, en las que castigo mi - mediocridad con mi propio y objetivo testimonio." (Quién de nosotros, p. 14.)

1. Mario Benedetti: Todos los cuentos, p. 55.

Empero, pronto nos damos cuenta a través de Alicia que Miguel no es ni objetivo ni sincero, porque a pesar de escribir para sí, elude hablar de su amante Teresa. Miguel reconoce que es un cretino pero finalmente se siente bien en su cretinismo.

Santomé, de La Tregua, es otro burócrata que al igual que Miguel reconoce su mediocridad y resignación como la mayoría de los oficinistas que observamos en las obras de nuestro autor. Su trabajo rutinario que no le exige mayores esfuerzos, le permite soñar al mismo tiempo que realiza sus tareas cotidianas. También Santomé escogió el diario para contarnos desde las cosas más simples, hasta sus reflexiones filosóficas más profundas, como cuando cuestiona la existencia o no de Dios, en sus conversaciones con Avellaneda y en sus monólogos interiores, que lo distinguen de Miguel, quien no piensa sino en sí mismo.

(1)

Es indudable que entre Miguel y Santomé existen algunas semejanzas. No obstante, nosotros observamos en --

1. Sobre las diferencias entre estos dos diarios, sugerimos remitirse al capítulo 5 y especialmente al punto 5.3.

Santomé dos facetas, dos personalidades, encerradas en un mismo ser, y que encontramos en su misma confesión:

"Hay dentro de mí un señor que no quiere forzar los acontecimientos, pero también hay otro señor que piensa obsesivamente en el apuro." (La Tre--
gua, p. 87).

Estas dos facetas de Santomé están en constante pugna. Una de ellas es la que ve el borracho que a boca de jarro le espeta: "¿Sabés lo que te pasa? que no vas a ninguna parte", reforzada por la frase de la mujer de ocasión - que le dice: "Vos hacés el amor con cara de empleado." Este lado lo acerca a Miguel.

Empero, está la otra personalidad de Santomé, la del hombre que reflexiona y concede que pasa el tiempo y - él nada hace, la del hombre que, a pesar de todo, tiene la capacidad de reconocer que está dentro de una sociedad, -- que forma parte de ella y que esa sociedad está peor que - antes.

Al impulso de Aníbal, amigo de Santomé, nuestro burócrata empieza a reflexionar sobre lo que está mal en - la sociedad actual:

"¿Qué está peor, entonces? Después de mucho exprimirme el cerebro llegué al convencimiento de que lo que está peor es la resignación. Los rebeldes han pasado a ser semi-rebeldes, los semi-rebeldes a resignados. Yo creo que en este luminoso Montevideo los dos gremios que han progresado en estos últimos tiempos son los maricas y -- los resignados. "No se puede hacer nada", dice la gente. Antes sólo daba coima el que quería -- conseguir algo ilícito. Vaya y pase. Ahora también da coima el que quiere conseguir algo lícito. Y esto quiere decir relajo total." (1)

Santomé sabe también que él mismo es un engranaje más de la terrible máquina burocrática que está acabando con sus valores espirituales. A pesar de que reconoce -- que es ilícito dar coima por recibir algo lícito, él está dispuesto a darla, a "untar las manos" a fin de que sus -- papeles pasen rápidamente a manos de los jerarcas, burócratas también como él, para que por fin pueda recibir su jubilación.

La coima también la recibe el hombre aparentemente honrado para seguir manteniéndose entre los otros. Gustavo, el pequeño inocente de "Aquí se respira bien", creía que su padre era por sobre todas las cosas un hombre honra

1. Mario Benedetti: La Tregua, México, Editorial Diógenes, 1969, p. 63. Las citas posteriores que se tomen se harán conforme a esta misma edición, por lo que en el texto sólo escribiremos el número de la página respectiva, entre paréntesis.

-do y respetable. Al enterarse de la triste verdad, Gustavo encuentra que su ídolo tiene los pies de barro.

"Gustavo siente que se le va la cabeza pero tiene una horrible curiosidad. Una vez le había dado al pecoso Farías en la nariz sólo porque le había dicho: "Anoche en la cena, papá dijo que tu viejo es buena pieza". (1)

La dolorosa realidad percibida por Gustavo transforma el aire de El Prado. El rincón de la ciudad, donde se respira bien, se convierte en un aire contaminado e irrespirable. Ese aire puro fue mancillado por la suciedad y la corrupción de sus habitantes. La mano que el inocente tomaba con tanto orgullo, se transforma en "seca y rugosa", indeseable para el pequeño, quien esconde su manecita en el bolsillo de su pantalón.

Este viejo es buena pieza y en las oficinas de Montevideo y de América Latina y tal vez de todo el mundo hay muchos similares, como el "adoquín Vignale" y como el amigo de Esteban de La Tregua, tipos corruptos, dispuestos siempre a sacarle provecho a todo.

1. Mario Benedetti: Montevideanos, La Habana, Cuba, Editorial Casa de las Américas, 1980, p. 130.

No obstante, Santomé en lo íntimo de su ser no se siente completamente resignado, cuando se separa del grueso de la gente al escribir: "No se puede hacer nada", para añadir: "dice la gente". Santomé no lo dice. Él siente que sí se puede hacer algo, que sí se daba hacer algo, aunque él mismo no sea capaz de hacerlo. Por eso, para nosotros, Santomé no es un ser totalmente destruido. Su forma de ser y reflexionar sobre el mundo lo separa del común oficinista. Además, Santomé logra despertar el respeto de sus subordinados. Los trata con camaradería, franqueza y simpatía, actitud que también lo separa del gremio de los jefes, para quedar ante nuestros ojos como un oficinista especial, no completamente deshumanizado.

Es indudable que Benedetti no odia a sus personajes, ni los encuentra completamente desahuciados. Los critica por no saber sobreponerse a su egoísmo, por preferir la comodidad inerte como Miguel, por no luchar contra los males de su sociedad. Los hombres de Benedetti sí tienen salvación, pero la tienen que encontrar por sí mismos, la tienen que lograr con sus propias manos y con sus propias acciones. Para que vuelvan a ser hombres, tendrán que ser auténticos, tendrán que dejar de dar la espalda a su realidad, ser realmente.

Santomé vislumbra en Diego esa decisión, reconoce en el grito de protesta del muchacho algo familiar. Sin embargo, Santomé percibe mayor decisión en la mirada del joven. Entre Santomé y el futuro yerno se establece una corriente de simpatía, aunque Diego rechace desde ahora un futuro como el de su suegro:

"Dice (Diego) que trabaja en una oficina, pero -- que es sólo provisorio. "No puedo conformarme -- con la perspectiva de verme siempre allá encerrado, tragando olor a viejo sobre los libros. Estoy seguro que voy a ser y hacer otra cosa, no sé si mejor o peor que esto que hago, pero otra cosa." (La Tregua, p. 68).

La inconformidad de Diego, no obstante que representa una crítica directa hacia Santomé, en lugar de mortificarlo, le hace recordar que también él, a los 16 años, -- emitió un grito de rebeldía que se quedó en eso nada más.

"También hubo una época en que yo pensaba así. -- Sin embargo, sin embargo, [...] Este tipo parece más decidido que yo." (La Tregua, p. 68).

En las palabras de Diego se presiente una fuerte personalidad, todavía en ciernes, pero que se va dibujando con caracteres más o menos precisos. Presentimos en Diego el futuro hombre que junto con otros como el Gustavo Budino de Gracias por el fuego, hará cambiar la abulia de los

ciudadinos burocratizados por una actitud más definida, por una posición más dura ante la vida para descubrir las lacras escondidas en su ciudad, en su país, en toda América Latina.

3.2. EL BURÓCRATA Y SU PAISAJE.

Qué lejos han quedado aquellos paisajes paradisiacos que cubrieron buena parte de la literatura del novocientos y que tanto cultivaron los modernistas. Aquellos paisajes de hombres míticos, de zagales, ninfas y dioses griegos, rodeados de una fauna y flora atípicas de la que tanto renegaron los de la generación del 45. En esa arca se mueven los nobles y gentiles mancebos como:

"Aramís el noble y gentil bastonero,
le pide su cetro magnífico a Ulises.
(Adornan la sala lujosas cariátides,
regios artesones y un áureo florero
en el que hay hortensias, anémonas, lises,
adelfas, orquídeas y clemátides." (1)

Naturalmente que en esta clase de literatura no tenía cabida ni el hombre clasemediero con sus problemas, ni la prosaica vegetación campirana, y menos aún la ciu--

1. Julio Herrera y Reissig: Poesías, México, Editorial Porrúa, 1977, p. 7.

-dad gris, con sus gentes sudorosas, apresuradas, ni los autobuses llenos hasta los estribos. En ella sólo había lugar para lo paradisiaco.

Es natural pues, que cuando se intenta llevar la ciudad a la literatura latinoamericana se haya tenido que entablar una prolongada lucha para vencer el rechazo o la reticencia de los cultivadores de lo exquisito, hasta lograr abrirle paso a la literatura urbana en la que el paisaje se convierte en algo pedestre y concreto. El paisaje que rodea al burócrata, como pueden ser las vidrieras de los almacenes o las oficinas con sus paredes oscuras, impersonales, los modestos departamentos que habitan estos hombres aplanados por los problemas económicos, les estrecha los horizontes hasta lo inadmisibile.

La ciudad va adquiriendo en consonancia con el hombre que la habita un diferente papel en la nueva narrativa latinoamericana, a través de una lucha tenaz de los cultivadores del género.

Todavía en 1960 -recuerda Mario Benedetti- Carlos Maggi leyó uno de sus cuentos, en el que un obrero de la ciudad, con mucho esfuerzo logra finalmente un puesto en la UTE. Este obrero en su primer día de trabajo muere electrocutado al desmontar un anuncio luminoso en las ca--

-lles de 18 y Ejido. La reacción de la concurrencia entonces fue unánime. Todos coincidieron en que era ridículo -- que en una de las calles de una pequeña ciudad latinoamericana ocurriera una muerte tan espectacular, pero que si es to ocurriera en Picadilly Circus, o en la Quinta Avenida, el suceso habría sido completamente normal. Carlos Martínez Moreno escribió sobre el particular, argumentando que lo que sucedía era que Montevideo no tenía tradición literaria como para endilgarle una muerte tan espectacular.

Esta opinión nos hace recordar las reflexiones de Alejo Carpentier en "Tientos y diferencias" cuando escribe que:

" [...] no tenemos imaginaria de alta factura -- para hablarnos de lo que fueron, durante siglos, las cocinas de la Paz, de Bahía de todos los santos, de Chillán, de Guanajuato." (1)

En efecto, Carpentier, como Carlos Martínez Moreno, reconoce que nuestras ciudades no tienen tradición literaria. Sin embargo, a Carpentier, en lugar de parecerle ridículo que aparezcan nuestras realidades, exige a los na

1. Alejo Carpentier: "Tientos y diferencias" (fragmento) - en: Novela Hispanoamericana, prologada y compilada por Juan Loveluck, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 3a. Edición, 1969, p. 156.

-rradores latinoamericanos que nombren lo nuestro, incluyendo nuestros bodrios y mezclas arquitectónicos para situarlos en el plano universal, definiéndolos, sin tener -- miedo al cúmulo de palabras necesarias para hacerlo, a fin de que nuestra realidad entre en imágenes a los lectores, sin que les parezca ridículo. Tenemos que lograr, dice, -- que los lectores europeos hereden de nosotros, como antes nosotros de ellos, nuestra cultura, para que al fin podamos introducir sin más detalles nuestras realidades y nuestras ciudades.

Y por fin, lo que parecía ridículo e inadmisible fue tomando carta de naturalización y llegó el momento de notar las diferencias:

"Montevideo quince de noviembre
de mil novecientos cincuenta y cinco
Montevideo era verde en mi infancia
absolutamente verde y con tranvías
Muy señor nuestro por la presente." (1)

El paisaje, como podemos observar en este poema, sufre una mutación. El paisaje verde se ha convertido en -- algo especial para sentarlo en libros mayores y menores y

1. Mario Benedetti: Poemas de oficina, México, Editorial - Nueva Imagen, 1981, p. s/n.

para escribirlo a toda velocidad en ganchos dactilográficos. Los cielos de Montevideo son grises como los personajes que los ven. Estos cielos y estos personajes pasaron a la literatura urbana como algo concreto y explicable.

El cielo de Miguel en Quién de nosotros va en perfecta concordancia con su personalidad:

"El cielo gris que difunde mi ventana, es también él—un mediocre, un cielo sin Dios y sin sol, una excelsa chatura que nunca me impresiona." (Quién de nosotros, p. 15.).

El cielo de Miguel está muerto como él mismo y por eso no le corresponde otra tonalidad. No obstante, se da cuenta que existe otro cielo, el de las ansias de vivir que Miguel no posee:

"El otro cielo, brillante, luminoso, el de las ansias de vivir y las películas en technicolor es una falsa alarma, mi cielo es éste y debo aprovarlo." (Quién de nosotros, p. 15)

Santomé también sabe que existe otra ciudad que hasta ahora le es desconocida. Espero, este burócrata tiene la seguridad de que algún día la va a conocer. Hasta en estos mínimos detalles descubrimos las diferencias entre los dos burócratas benedettianos. En el primero está la tácita afirmación de: "mi cielo es éste", mientras que

en Santomé existe la esperanza de que no todo será siempre igual. Para cuando esto sea posible, Santomé podrá notar - las diferencias que ya presiente desde ahora, entre su ciudad, la que le toca ver, y la otra, la de los que usufructúan el producto de la explotación de todos los que como - él se ven en la necesidad de vender su fuerza de trabajo, para que los sobrinos de industriales o los primos de senadores puedan quemar sus espaldas de pitucos en las arenas de Punta del Este.

"Yo conozco el Montevideo de los hombres a horario [...] Pero está la otra ciudad, la de las - frescas pitucas que salen a media tarde recién - bañaditas [...] La de los que están instalados - cómodamente en la vida." (La Tregua, pp. 11-12).

El paisaje de los hombres a horario se reduce, a veces, al infimo microcosmos de la oficina. El escritorio y las sillas giratorias, que de manos a boca ponen al burócrata frente a una tétrica pared, cubierta por algún almanaque sin sentido, que marca inexorablemente los días de - trabajo lento y desganado, para hacer más pesada la rutina que acaba con la riqueza espiritual del hombre de la ciudad.

"Lo que no soportaba más era la pared frente a - mi escritorio, la horrible pared absorbida por - ese tremendo almanaque con un febrero consagrado a Goya. ¿Qué hace Goya en esta vieja casa impor-

"-tadora de repuestos de automóvil?." (La Tregua, p. 11).

Este mundo enajenante hace que Santomé salga huyendo en busca de aire libre, de otros horizontes. Empero, este otro horizonte se convierte en un paisaje tan estrecho como el que acaba de abandonar -la ventana de un café, en - el que tampoco hay aire libre y puro que alivie la tensión.

La oficina llena de cosas sin sentido, como el almanaque, al parecer tan inofensivo, se puede volver amenazador e hiriente contra el individuo que lo ve, casi como un monstruo destructor, del que cuando no se puede huir, acaba con la integridad psíquica del individuo, de este pobre burocrata.

"Estaba sentado Oribe como siempre en su escritorio [...] Entonces me miró, o más bien fijó la mirada por sobre mi cabeza, en este almanaque y - pronunció el resto: "Y gangrena". A partir de ese momento nadie lo pudo detener "A la porra y gangrena. A la porra y gangrena." (1)

El escritorio, la máquina de escribir, el almanaque, todo adquiere proporciones colosales y poderosas, ----

1. Mario Benedetti: "Musak", en : La Muerte y otras sorpresas, p. 278.

transformándose en fetiches del mal. Este paisaje se complementa con otro objeto más enajenante por ser más sutil su acción destructora -el aparato estereofónico de las oficinas burocráticas, de esos lugares donde los fuertes y poderosos desean a toda costa que el hombre pierda su esencia y se transforme en un robot que escribe y obedece sin más voluntad que la del jefe.

"Recoba dice que esa melodía constante, ni cercana ni lejana, a él no lo deja trabajar porque tiene la impresión de que es como una droga, un somnífero muy sutil, cuyo contenido, no es precisamente adormecer el organismo sino amortiguar las reacciones mentales, la capacidad de rebeldía la vocación de libertad, qué sé yo." (1)

En este mundo de las cosas va quedando nuestro burócrata, encerrado en el humo de las melodías dulzonas, melodramáticas y adormecedoras. En esas oficinas giran los burócratas hasta el vértigo para no quedar sino seres resignados, convertidos en simples claves, en una letra como la K de Kafka, tristes y solitarios, alejados del mundo, resignados y solos.

1. Ibidem, p. 279.

3.3. EL JEFE Y SU PAISAJE SIMULACRO.

Junto a nuestro burócrata resignado y oprimido, - sin fuerzas para luchar contra "ese estado de cosas" que lo mantiene en un caos constante, nos encontramos a otro personaje típico en la narrativa de nuestro autor, y que viene a formar el binomio del microcosmos montevideano. Nos referimos al jefe, el complemento oficinesco para quien todos, -- excepto él naturalmente, son objetos, marionetas que se mueven a su arbitrio y mínimo deseo. El jefe se coloca como algo inalcanzable, envidiado y admirado por un sector del grupo antagónico, y despreciado y vilipendiado por el otro. Este jefe encuentra su más clara expresión en el Edmundo Budiño de Gracias por el fuego.

Edmundo Budiño es el burgués, claro representante de la clase dominante de el Uruguay. Es propietario de una fábrica, la cual dirige personalmente. Esto le permite estar siempre atento al desarrollo de los acontecimientos de su país, para obrar de conformidad y mantenerse siempre en el lugar privilegiado que él mismo se ha acondicionado. La fábrica de Edmundo Budiño cambia de giro: antes era de aluminio, hoy es de plásticos. Hombre de empresa, de la misma manera que cambia el giro de su fábrica, cambia también, -- aunque aparentemente nada más, sus ideas pero sin cambiar - sus propios planes, por supuesto, sino sólo para mantenerse

siempre al lado del grupo en el poder, con el objeto de seguir manteniendo su statu quo y su esfera de influencia en ese país que le queda tan chico y sobre ese pueblo que ha venido soportando en silencio sus nefastas acciones sin tratar de detenerlo.

Budiño, quien no pierde la mínima oportunidad de hacerse oír, funda su propio periódico. Desde allí escribe oprobiosos editoriales "inflamados venenosos, implacables, tan deshonestos como insensibles" (Gracias ..., p. 157), -- los que para Ramón, su hijo, "son obras maestras de abyección" (p. 133). Para Budiño, la democracia es escribir todos los días un editorial de ejemplar madurez y corrección política, mientras que al mismo tiempo, desde su espaciosa oficina, hace llamadas secretas a la policía para que les "dé palo a sus obreritos en huelga" (p. 104).

Siempre precavido, Edmundo se sitúa un paso adelantado de sus adversarios para ganarles la partida. Mantiene un "Registro de Culpas No Famosas de Personas Famosas" (p. 154) con el cual soborna y vence a aquel que osa enfrentárselo.

Para Edmundo no hay precio que no pueda pagar, ni hombre que no se pueda comprar para que haga y diga lo que él quiere que repita y diga a la hora que así lo dispone. -

Desde su sitio tras bambalinas maneja hábilmente toda la vida del país, para lo cual adopta diferentes máscaras, según el momento. Sus "[...] procedimientos son los mismos - pero los varía de acuerdo con el tiempo". Sus opiniones y -- sus juicios se encuentran en todos los rincones de su país, pero sobre todo, dentro de su radio de acción -- la ciudad-. Con facilidad se mimetiza, su ser se vuelve invisible, pero sus ideas siguen flotando dominadoramente en el ambiente. - Budifo está colocado entre los cinco grandes de el Uruguay, según una publicación "envenenadita" del Time. Este jerarca descaradamente opina ante su hijo que el hecho de que hayan incluido a los otros cuatro se debe "sólo a lo mal informadas que están las revistas norteamericanas." (p. 155).

Sus atributos físicos, su elegancia natural "hasta en mangas de camisa es un tipo elegante" (p. 67), su sobriedad en el vestir y su voz decidida y siempre vencedora le ayudan a mantener sus opiniones sobre los demás, tanto - en la cátedra universitaria como en la oficina, tanto en el seno familiar como en la Casa del Partido, en el taller y - en todas partes, en fin, en donde así lo desea esta "institución nacional" (p. 115).

Budifio considera que está rodeado de seres insignificantes: Ramón es un "indeciso y un cobarde" (p. 122); - Hugo, es un "frívolo, un estúpido guarango que quiere imitarlo"; Gustavo, su nieto, es "un lactante, marxista de ojito" (p. 102); su secretario Javier es un "adulón lamentable" (p. 68), un incondicional (p. 115); su socio Molina, - el doctor Mesa, el escribano Faggi y, en general, todos son marionetas que se mueven al influjo de la velocidad con que mueve sus invisibles hilos.

Para estos burgueses, el Montevideo es completamente diferente al visto y vivido por nuestros burócratas.

Por diferentes razones y con diferentes connotaciones nuestros burócratas están rodeados de un paisaje determinado en consonancia con su forma de ser y de vivir. Algunos como Miguel, de Quién de nosotros y Santomé de La --- Trequa, intuyen que existen otros paisajes, la otra cara de la ciudad. A otros, como el linotipista Antonio de "Todos - los días son domingos" no les importa la existencia o no de otros ambientes, y con una tranquila y sorda rabia recorren las calles de Agraciada y San Martín, en autobuses -carcachas repletos a reventar (Todos los cuentos, p. 275), luchando cada uno de ellos por conseguir un lugar, un pequeño espacio a donde asirse para no caer. Rumian sus tristezas, y piensan en sus desencantos, pero esperan que el mundo mal

-sano que los rodea acabe de muerte natural, de puro coraje porque nadie osa acabar con él. Antonio duda: "¿Será un sín toma de vida, una probabilidad de recuperación, sentir esta rabia tranquila?" (Todos los cuentos, p. 274).

La otra cara de la ciudad que Santomé quiere conocer y palpar la vemos en Gracias por el fuego, es el Montevideo de los jefes, los que usufructúan el trabajo de los demás. Son las grandes fiestas, las aglomeraciones elegantes, pero llenas de soledades, son los apartamentos especiales para sus juergas, son los mediodías por la Rambla, son en fin la comodidad y el despilfarro a expensas de los demás.

El Montevideo que conocen los jefes como Budino es el que ellos quieren ver con sus ojos miopes: "el de las reuniones con los potentados, el aprovechamiento milimétrico de las bobinas de papel del diario, el de los opíparos almuerzos en "El Aguila", el de los fogonazos de los fotógrafos, el de los aranceles de los rompehuelgas, el de la gran vidurria del contrabando..." (Gracias por el fuego, -- p. 73).

Empero, Ramón piensa que el Montevideo verdadero no es ni la "tacita de plata", "ni el país podrido y sin fondo", sino algo más que eso:

"El país es también hospitales sin camas, escuelas que se derrumban, pinguistas de siete años, - caras de hambre, cantegriles, maricones de Reconquista, techos que volaron, morfina a precio de oro. El país es también [...] cuerpos reventados que de noche caen como piedras y cualquier día se mueren sin aviso." (Gracias por el fuego, p. 73).

Y así es como permanecen en el ambiente ambos paisajes contradictorios. Es así como quedan enfrentados estas dos clases de seres, antípodas irreconciliables, cada uno - en su esquina, anquilosados por el odio, la envidia, el sufrimiento y la ambición. Esos son los seres y los paisajes que observamos en la narrativa urbana de Benedetti, dos ópticas diferentes, dos seres irreconciliables con su problemática especial.

4. LA PROBLEMATICA DEL HOMBRE BENEDETTIANO.

"Lo que constituye el arte no es tanto la emoción comunicada, cuanto la intervención de la personalidad humana en la emoción misma. Para que sintamos la emoción estética se ha menester que podamos encontrar al hombre en su obra."

(Eugene Veron)

En el capítulo anterior hemos presentado algunos aspectos esenciales de la personalidad del hombre que transita por el universo literario de Mario Benedetti. Esos aspectos se han visto ampliados y en cierta forma enriquecidos por la descripción y el análisis del paisaje que lo rodea. A través de ese microcosmos se deja sentir toda una problemática que sufre y vive este hombre y toda su sociedad. Esta problemática puede reducirse a una expresión, a una sola palabra: enajenación.

La problemática del hombre que Benedetti nos presenta es al mismo tiempo la problemática de toda una sociedad, o mejor dicho, la de toda América Latina en general. Creemos que uno de los aspectos de la sociedad que la está destruyendo irreversiblemente es la enajenación del ser humano. Este problema no es nuevo. Algunos autores por ejemplo, afirman que la enajenación es un fenómeno que se presenta en todas las épocas y en todas las sociedades, que lo

único diferente son sus manifestaciones. (1)

Tal vez por esto, el fenómeno de la enajenación - esté siendo estudiado por parte de casi todos los intelectuales: filósofos, sociólogos, economistas, literatos, en una palabra por todos los hombres lúcidos. El fenómeno además preocupa no sólo en los niveles teóricos, sino también a los hombres que enfrentan la negación de la vida en los terrenos de la práctica histórico-social y que son los constructores de nuevos caminos como la única vía de justificar su existencia.

4.1. EL FENÓMENO DE LA ENAJENACIÓN.

El fenómeno de la enajenación ha sido estudiado - a través del tiempo con mayor o menor intensidad desde que por primera vez Fichte introdujera el término en su sentido filosófico a principios del siglo XIX. (2) A mediados de -- ese siglo, Hegel, Marx y Engels lo retomaron en sus estudios sociológicos y filosóficos. A partir de los profundos estudios de estos grandes pensadores, en todas las épocas -

-
1. Cfr. Erich Fromm: "Alienación y capitalismo", en: La Soledad del hombre, Caracas, Venezuela, 1972.
 2. Fritz Papenheim: La enajenación del hombre moderno, México, Editorial Era, 1965, p. 23.

y en todas las sociedades se han venido interesando en el problema desde diferentes ángulos. Algunos pensadores escudriñan el problema tratando de encontrar las causas en la sociedad o en el individuo, dándole, por tanto, una orientación social, u otra individual. Entre estos grupos se pueden encontrar pensadores que siendo de una u otra orientación, tratan de explicar el problema mediante tesis sociopsicológicas (Weber y Durkheim, o Simmel y Mills), mientras que otros quieren entrar en el tema utilizando explicaciones de tipo filosófico-antropológico (Marcuse y Fromm). (1) No obstante, todos ellos consideran que el punto de partida de sus estudios se encuentra en los profundos análisis de Marx y Engels, aunque de allí cada uno tome diferentes sendas.

La enajenación en la sociedad moderna ha ido ampliándose de tal manera que ha minado todos los rincones y todos los intersticios de la personalidad humana. La enajenación ha aparecido antes que nada en las relaciones de producción, que afectan al hombre tanto en sus relaciones sociales como emotivas, distorsionándole hasta sus necesidades reales que lo llevan a un consumismo inimaginado. El --

1. Cfr. Joachim Israel: Teoría de la alienación, Barcelona, Editorial Península, 1972.

hombre en el proceso de producción ha hecho posible la exigencia de un mundo colosal, ha creado cosas hechas con sus propias manos, las que al no pertenecerle aparecen ante él como algo ajeno, algo que está por encima de él mismo. Por eso, cuanto más poderosas son estas fuerzas, tanto más impotente se siente el hombre como ser humano. Al sentirse impotente para manejar el mundo que ha creado, va perdiendo la perspectiva y el dominio de sí mismo.

4.2. VISIÓN MARXISTA DE LA ENAJENACIÓN.

La visión marxista de la enajenación encuentra su leit-motiv en el conflicto interno de la sociedad. Marx analiza el fenómeno de la enajenación a partir de la enajenación en el proceso de producción tanto en sus Manuscritos económico-filosóficos, como en la Ideología Alemana, en El Esbozo de la crítica de la economía política, como en su obra magna El Capital, entre otras.

Marx parte del principio de la autocreación humana. Mediante el trabajo -nos dice- el hombre se diferencia de los animales. El hombre trabaja no sólo para satisfacer sus necesidades sino también para crear otro mundo. La creación del hombre por sí misma significa la creación de un mundo nuevo, un mundo lleno de objetos que son necesarios para él y para la sociedad. Es gracias al trabajo creador -

que el hombre se percibe a sí mismo y al mundo que lo rodea. El trabajo creador es aquél en el que su actividad es objeto de su voluntad y de su conciencia, que le da oportunidad de expresar ampliamente sus facultades físicas y mentales, de realizarse y de expresar su naturaleza social.

Sin embargo, a partir de la aparición de la propiedad privada sobre los medios de producción y de la división del trabajo, éste se convierte en una simple mercancía. Así lo expresa Marx en sus Manuscritos económico-filosóficos:

"El trabajo no sólo produce mercancías sino que --
convierte en mercancías al propio trabajo y al --
trabajador; y por cierto que lo hace en la misma
proporción en que produce bienes." (1)

Al convertirse el trabajo en mercancía deja de --
ser un trabajo creador, pues el hombre se ve obligado a tra--
bajar para poder sobrevivir. Es forzado a realizar cierta --
actividad que le es ajena y que por lo tanto le impide expa--
rimentar su trabajo como una expresión de su propia persona

1. Carlos Marx y F. Engels: Escritos de juventud, México, --
Editorial Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 596.

-lidad. Es por esto que el hombre se siente prisionero de lo que antes fue expresión de su libertad. Al sentirse prisionero el trabajador se enajena de su producto y de sí mismo. Así lo expresa Marx en sus Manuscritos ... :

"De acuerdo con las leyes de la economía política, la enajenación del trabajador en relación a su --- producto se expresa así: cuanto más produce el tra- bajador, menos tiene para consumir; más valores -- crea, más desvalorizado, más despreciable se vuel- ve; mejor conformado el producto, más brutalizado el trabajador; más poderosa la obra, más impotente el trabajador; más inteligente la obra, más torpe se vuelve el trabajador, más esclavo de la natura- leza." (1)

Como se puede observar, Marx sitúa la enajenación en relación entre el productor y el producto de su trabajo - y en la relación del trabajador con su propia actividad.

Más tarde, en El Capital, Marx caracteriza el fenó- meno de la enajenación por el carácter fetichista del produg- to convertido en mercancía en las relaciones de producción - capitalistas. Al crearse, como resultado de lo anterior, las relaciones mercantiles y las redes de gigantes empresas que manejan los grandes mercados para la venta de sus productos, aparece el fenómeno más distintivo de la sociedad capitalis- ta enajenada -la burocracia, representada por los trabajado-

1. Ibidem, p. 597.

-res de "cuello blanco".

La burocracia es la encargada de administrar tanto el mundo técnico, creado por el hombre en sus relaciones de producción, como el mundo político, el aparato estatal, sostenido y respaldado por las clases poderosas para seguir manteniendo su statu quo. Al refutar la idea de la divinización del estado, idealizado por Hegel, Marx tiene la oportunidad de analizar la burocracia. De sus estudios sobre el particular, Marx concluye que el estado y la burocracia poseen un carácter tan formalista que fácilmente entran en conflicto con los individuos a quienes debieran servir. Para Marx, "el burócrata ve en el mundo simplemente un objeto para su actividad"(1) Por eso Marx dice que la burocracia es la encarnación de la enajenación política. Así lo expresa textualmente:

El "estado como entidad ajena y extraña a la sociedad civil se afirma a través de sus representantes, en contra de la sociedad civil. La "policía", los "tribunales de justicia" y la "administración" no son representantes de la sociedad civil, la cual, dentro de ellos y a través de ellos defendiera su PRORIO interés general, sino por el contrario, estos organismos devienen representantes del estado con el fin de gobernarlo en contra de la sociedad civil." (2)

1. K. Marks y F. Engels: "Crítica a la filosofía del derecho del Estado de Hegel" en: Sochifeniá, Mosckvá, Gosudárstvenoe izdátielstvo politicheskoi literatury, 1954, tomo 1, p. 273
2. Ibidem, p. 275. (El subrayado es de los autores, la traducción es nuestra).

Aunque Marx estudió el estado y a su burocracia - detentadores del poder, sus observaciones fueron tan profundas que lo mismo valen para caracterizar el mundo de las finanzas. En la burocracia de las finanzas, por ejemplo, el gerente no es sino un empleado de la empresa. Él tiene como objetivo utilizar en forma óptima los recursos monetarios - invertidos por otros. El gerente se relaciona con la gente de la empresa en forma completamente enajenada. Maneja las personas como si fueran cosas. Ni a los empleados ni a él - les interesan las ganancias de la empresa porque ni éstas, ni la empresa son de su propiedad.

4.3. LA ENAJENACIÓN EN EL URUGUAY.

El capitalismo que se presenta en América Latina difiere considerablemente de aquel estudiado por Marx en -- las sociedades europeas. Sin embargo, en América Latina tam -- bién se presenta el fenómeno de la enajenación, mucho más -- agravado tal vez, porque como dice Gunder Franck, en los -- países de América Latina más que relaciones capitalistas se presentan relaciones mercantiles impuestas por los países - desarrollados que tienen intereses económicos y por ende po -- líticos en nuestros países, por lo que tratan insistentemen

-te de mantenerlos subdesarrollados y dependientes de esas grandes urbes financieras. (1)

En el Uruguay, como hemos visto en nuestro primer capítulo (2), los gobernantes de ese pequeño país siguen -- empeñados en llevarlo a una total dependencia de los Estados Unidos. Así lo expresa Mario Benedetti en su libro El País de la cola de paia:

"Los actuales gobernantes uruguayos parecen haber convertido en una cuestión de honor el llevar al máximo esa dependencia. Para ello han decidido [...] darle la espalda al pueblo. Cada vez parece más claro que el gobierno ni siquiera actúa así -- para complacer a una clase privilegiada o a una oligarquía que a veces puede funcionar como un ente abstracto pero que tiene siempre coherentes rasgos. No; el gobierno actúa así para complacer y beneficiar a un pequeño grupo de capitalistas y testaferros nacionales, y por ende, a sus titulares foráneos." (3)

La situación en el Uruguay presenta algunas significativas peculiaridades. Por un lado, su economía, como ya lo hemos visto, era primordialmente de exportación. Su crecimiento económico se aceleraba en la medida en que aumenta

-
1. Citado por Renate Zahar: Colonialismo y enajenación, México, Siglo XXI, 1972, p. 24.
 2. Vide supra pp. 13-30
 3. Mario Benedetti: El País de la cola de paia, Montevideo, Uruguay, Editorial Arca, octava edición, 1970, p. 186.

-ban los males ajenos (Segunda Guerra Mundial, Guerra de Corea y Vietnam) ya que le daban oportunidad de aumentar sus exportaciones de carne, pieles y lana. Por otro lado, la cercanía al mar le ofrecía la oportunidad de establecer negocios de trámite, los cuales consistían en alguna oficina, un número de escritorios, unos cuantos teléfonos y cierta cantidad de empleados de "cuello blanco". A veces, los productos que en tales oficinas se comerciaban ni siquiera pisaban suelo uruguayo, ya que éstos pasaban de un barco a otro.

Lo anterior, aunado al hecho de que la propiedad de grandes extensiones de tierra estaba en manos de unos -- cuantos latifundistas, que explotaban sus propiedades en -- forma extensiva, hizo que la gran mayoría de la población -- emigrara a las ciudades y especialmente a la capital, cen-- tro económico y político del país, en busca de algún empleo para su subsistencia. En la ciudad, por otra parte, las con-- diciones laborales y las prestaciones sociales para los tra-- bajadores eran relativamente más ventajosas que en el campo, a donde las leyes no llegaron, dejando en el olvido al tra-- bajador rural. (1)

1. Vide supra pp.13-23.

Los casi cien años de gobierno del Partido Colorado hizo costumbre la compra de votos electorales a cambio de un empleo seguro en alguna empresa pública. Este tipo de empresas no eran pocas, pues la mayoría de las instituciones de servicio, aunque fuera en forma nominal, pertenecían al estado. (1) Este hecho también puede explicar la proliferación de empleos burocráticos en el Uruguay.

No obstante las peculiaridades a las cuales hemos aludido, el Uruguay tiene grandes similitudes con el resto de América Latina. En el Uruguay como en todos los países del mundo en donde existe la propiedad privada sobre los medios de producción, siempre habrá clases sociales y existirá la lucha entre ellas.

De acuerdo con la teoría marxista la división de clases será la de la burguesía, detentadora del poder y de los medios de producción y la clase proletaria, aquella que tiene que empeñar su fuerza de trabajo para poder sobrevivir.

La teoría leninista sobre las clases sociales introduce un nuevo matiz a la teoría de Marx, según la cual,

1. Vide supra pp. 17-21.

como acaba de mencionarse, las clases fundamentales son --- dos: burguesía y proletariado. Además de éstas, y a medida que se van complicando las relaciones de producción y por ende las relaciones mercantiles, aparecen otros grupos sociales, que con el devenir del tiempo han pasado a formar lo que se conoce ahora como clases medias, bajas y altas, dependientes o independientes. Esta división se ha venido fundamentando de acuerdo con criterios políticos e ideológicos, los cuales aún hoy día siguen en discusión.

No obstante lo anterior, existe ese grupo llamado clase media con características especiales, que le dan un cierto colorido a las sociedades modernas y cuyo número --- aumenta día con día.

La peculiaridad de el Uruguay consistía pues en la existencia de una amplia clase media, cuyo gran porcentaje se localizaba y se localiza aún en la ciudad de Montevideo. Este hecho llevó a algunos sociólogos a afirmar que en el Uruguay no existían las clases sociales. Esto naturalmente no podía ser cierto. La contradicción fundamental en el seno de la sociedad estaba presente, sólo que un tanto disimulada por el desmesurado crecimiento del aparato administrativo y de servicios.

Al explicar las razones por las cuales la semejanza de el Uruguay con el resto de América Latina estuvieron ocultas, Sergio Benvenuto afirma:

"Los ingredientes eran sustancialmente los mismos, pero se disimulaban al estar combinados en una -- proporción diferente. Fragmento separado del resto, contenía una mezcla distinta de los mismos -- elementos: la sangre india diluida en la europea y radiada de los centros urbanos, o de sus focos 'desarrollados' hacia el interior y/o suburbios; los negros tan pocos como para que los blancos -- sólo ellos, por supuesto-- hayan podido creerse -- exentos de prejuicios raciales; los marcos feudales de explotación tanto desvanecidos en el -- sistema patriarcalista de la estancia y su reducida cuota de peones. Los cinturones de miseria -- suburbanos o los 'pueblos de ratas' del interior, menos espectacularmente visibles, pero sustancialmente idénticos a los del resto del continente, y en crecimiento constante." (1)

Finalmente, al descubrirse el fraude hecho slogan de "como el Uruguay no hay" este pequeño país sigue siendo ejemplo, sólo que ahora el Uruguay sirve como símbolo objetivo y concreto, como muestra palpable de la imposibilidad de que exista una "arcadia feliz" con una estructura subdesarrollada y por consecuencia con una gran dependencia económico-social.

1. Sergio Benvenuto: Prólogo a Gracias por el Fuego, La Habana Casa de las Américas, 1969, pp. IX-X.

4.4. ENAJENACIÓN COMO PROBLEMÁTICA DEL HOMBRE BENEDETTIANO.

Para que esa realidad penetrara en el uruguayo -- tan impuesto a sus viejos slogans y a su imbatible futbol, tuvieron que pasar algunos acontecimientos notables que fueron la gota que derramó el vaso y que empiezan a desmoronar esa sensación de seguridad sublimada. Así fue como la depauperación del país, la nefasta presidencia de Pacheco Areco, ese famoso "hombre providencial" (1), el Movimiento del Frente Amplio y las luchas tupamaras empezaron a ejercer su acción en el hombre. Espero, tenemos que subrayar que la -- aceptación de esa realidad por parte del uruguayo no fue -- tan fácil, aunque aparentemente, para los observadores críticos de países mucho más complejos como puede ser el nuestro, pudieran afirmar que lo que sucedía en el Uruguay era muy sencillo y se explicaba en pocas palabras.

Tal vez el hecho en sí pueda ser explicado así de sencillamente; no obstante, para que fuera aceptado y así mismo por los protagonistas, tuvo que ser analizado por los visionarios, por los hombres preocupados por el destino de América Latina. De esta forma, Benedetti analiza el proble-

1. Mario Benedetti: El País de la cola de paja, p. 171.

-ma en forma amplia en su magnífico libro de ensayos El País de la cola de paja, y los sigue tratando ahora en su narrativa.

He aquí por qué la narrativa urbana alcanza dimensiones colosales entre casi todos los escritores que no tienen miedo de llevar a sus páginas literarias a un personaje y un tema tan gris, tan mediocre, y al mismo tiempo hacer literatura con la prosaica cotidianeidad. Aquí mismo podemos encontrar también la explicación de por qué adquiere tanta importancia la ciudad con sus calles y sus bodrios arquitectónicos que forman el marco de este pobre hombre enajenado de su vida y alejado de todo.

Creemos que, a pesar de que Benedetti haya sido -- tan duramente criticado por la opacidad de sus personajes y por sus temas prosaicos y vulgares, sus obras día con día alcanzan mayor número de lectores, porque de una u otra forma nuestro autor les está diciendo dónde y cómo pueden encontrar su identidad para alcanzar la plena integridad o para -- que al menos lo intenten y lleguen a ser hombres de verdad.

4.5. LA ENAJENACIÓN EN EL TRABAJO.

El fenómeno que nos descubre Mario Benedetti en su narrativa, al adentrarse en la problemática del burócrata, no difiere grandemente de la del burócrata de otros países de América Latina. En realidad, tanto los burócratas como los proletarios de estos países están sometidos a presiones tanto por parte de la burguesía nacional como por las potentes empresas transnacionales que son las que les imponen finalmente sus patrones de vida. Por eso decimos que el burócrata de el Uruguay como el de cualquier país de nuestra América manifiesta más o menos la misma problemática, es decir, su vida enajenada. En este sentido, podemos con toda confianza decir que la narrativa urbana de Mario Benedetti rebasa los límites de lo nacional, del color local, para remontarse a los niveles de la narrativa urbana latinoamericana.

Los ideólogos Max Weber y Robert K. Merton, al hablar de las estructuras burocráticas, entran en su defensa como algo que debe existir para que marchen los negocios y para que el mundo no entre en el caos. Merton, por ejemplo, afirma que:

" [...] la estructura burocrática ejerce presión constante sobre el individuo empleado para que -- sea 'metódico, prudente, disciplinado'." (1)

Estos ideólogos se olvidan con frecuencia que el trabajador, además de ser empleado, también es un individuo, un ser pensante, que merece todo el respeto como ser humano.

La opresión que el hombre padece, hace que pierda interés en su trabajo, que lo encuentre como algo molesto y ajeno, pero que es muy difícil de eludir so pena de morir - de hambre.

Estos sufrimientos no pueden pasar desapercibidos ni en la vida real ni en la creación literaria de autores - que sienten en carne propia las incongruencias y paradojas que existen en la vida. Ellos en una u otra forma las registran, recreándolas para volverlas a crear en el discurso literario. El personaje de "Idilio", por ejemplo, se refiere a su trabajo en estos términos:

" [...] la quisiera ver después de escribir a máquina ocho horas los dedos como garrotes el dolor en la espalda [...] " (Todos los cuentos, p. 41).

1. Robert K. Merton: "Burocracia y personalidad", en: La Soledad del hombre, p. 90.

Para este personaje, su trabajo se identifica sólo con sus dolores y sus dedos endurecidos que no le dejan oportunidad de desarrollar una vida armónica.

Mientras que a algunos burócratas les mortifica la rutina, otros la prefieren porque les permite alejarse mentalmente de su trabajo. A Santomé, por ejemplo, el trabajo rutinario le da oportunidad de soñar mientras que en forma automática desempeña sus deberes, los cuales ni le importan ni le despiertan emoción alguna, sino un solo y único aburrimiento. A él como a sus compañeros de oficina les pasan las horas de trabajo, especialmente las extras, necesarias para encontrar insignificantes diferencias de apenas unos cuantos céntimos, pero que les impiden que cuadren sus balances de fin de mes. Esas horas de fatigosa rutina, en la que uno tilda las cifras mientras que otro canta con voz fatigada e interminablemente una cifra tras otra, son para ellos una verdadera condena. Por eso para desquitarse un poco de esa horrible condena se burlan de todo y por todo, como para descargar algo de su resentimiento:

"Y qué alivio reírse, incluso cuando hay que aguantar la risa porque allá en el fondo ha asomado el gerente con cara de sandía, qué desquite contra la rutina, contra el papeleo, contra esa condena que significa estar ocho horas enredado en algo que no importa, en algo que hace hinchar las cuentas bancarias de esos inútiles que pecan por el mero hecho de vivir." (La Tregua, p. 111).

Pero ni siquiera esa risa logra acercar las soledades aglomeradas, porque estos seres siguen quedando tan -- solos como cuando nadie los rodea, como cuando no tienen -- con quien comunicarse realmente.

Es en esas oficinas donde mejor se notan las relaciones antagónicas que se establecen entre los detentadores del poder -- los jefes -- y los que no poseen sino su fuerza de trabajo -- los burócratas --. Estas relaciones son verticales. Los jefes están siempre preocupados por demostrar a los --- subalternos su poder y su fuerza. No pierden la menor oca--- sión para hacerse notar y subrayar quién es el que manda en la oficina, de allí los despidos casi siempre sin fundamento válido.

El burócrata, por su parte, va acumulando odio y rencor hacia el jefe. Aprovecha cualquier resquicio para -- boicotear el trabajo. Así por ejemplo, cada uno de ellos -- trata de esconderse tras las pilas de documentos para leer cómodamente sus pasquines preferidos, mientras que lentamente pasan las horas de oficina. Su rencor es, a veces, descargado en el servicio al público, en aquellos que tienen -- necesidad de acudir día con día, semana por semana y mes -- tras mes en busca del arreglo de sus problemas y que sólo -- recibiendo los burócratas la misma respuesta desganaada de: -- "sus papeles siguen en trámite", "el jefe aún no los ha fir

-mado", o "la junta no se ha reunido todavía", como en "Prg supuesto".

Es allí donde materialmente se tiene que "untar la mano" para lograr una jubilación, como en La Tregua, o prometer un "regalito para que camine aquella orden de pago", como en "Aquí se respira bien".

En esta degradación de las esencias humanas, el rencor puede transformarse en envidia, en deseo de poseer a una de las costosas mujeres que se gastan los jefes, como en "Familia Iriarte", pero cuando el burócrata de este cuento se convence que la mujer que pensaba pertenecía al jefe es otra, todo se vuelve anodino y triste, y este personaje queda como los demás, más solo todavía.

El jefe, el complemento oficinesco, a pesar de -- sus alardes de invencible, no es el victorioso, ni el todopoderoso, sino un ser humano deformado, feo y concreto, al que es necesario enfrentar y poner en su lugar; dominar su prepotencia. Al fin que así sea el jefe, el todopoderoso, el trabajo no marchará sin la presencia y el concurso del empleado.

Por eso, creemos que a pesar de la nefasta personalidad de Budiño, presentada por los distintos personajes que lo conocen de cerca o de lejos; a pesar de la imagen -- retorcida, degradada de este hombre, este ser humano no es el mefistófeles, ni el genio del mal, como algunas veces la crítica lo ha considerado, a la manera de la vieja escolástica. (1)

Tampoco Ramón, quien se enfrenta a su padre, puede considerarse el representante del bien. Edmundo Budiño -- no es el invencible como se quiere hacer aparecer ante sus familiares y especialmente ante sus empleados, sino un pobre diablo relleno de dinero y de poder, enajenado y "envilecido" y, sobre todo, muy peligroso porque no ha habido -- quien ponga coto a sus acciones. En el momento decisivo, -- siempre ha habido alguien que encoje los hombros sin hacer nada, sin detenerlo. Así ha sido durante toda su vida.

Recordemos que cuando era joven, las mujeres caían rendidas a sus pies, dispuestas a ofrendar su amor y su vida por una mirada de ese ser irresistible.

1. Cfr. Rodolfo Pivetera: "Gracias por el fuego", reseña -- crítica, Nueva Narrativa Hispanoamericana, enero, 1971, volumen I, pp. 164-165.

Para la tía Olga, ninguna mujer puede ser infeliz al lado de ese "hombre maravilloso". En la Universidad, recuerda Gloria, todas las estudiantes se morían por él. La misma Gloria acepta con agradecimiento la cínica invitación de convertirse en su amante. Edmundo no sabe amar, no tuvo necesidad de cultivar ese sentimiento humano porque todas las mujeres venían a él sin ser llamadas. Las hembras que el viejo ha poseído no han pasado de ser las ocasionales amantes por motivos de negocios o sólo para satisfacer su ego masculino. Gloria tampoco fue su amante y menos aún su esposa. Esta mujer se convirtió en un simple objeto de decoración para satisfacer sus instintos, y un recipiente que debía contener la suciedad que día con día le desgranaba al oído, en su afán egocéntrico de hacerse pasar por el invencible.

Pero dentro de este ser corrupto existen algunos rasgos de su personalidad, algunos atributos de hombre no completamente envilecido, desde la perspectiva de su hijo, quien recuerda con gratitud las visitas tranquilizadoras del padre, los cuidados protectores que acaban con los gritos de terror del niño ante la obscuridad y ante sus fantasmas nocturnos; las diez cajas de soldaditos, regalo del padre complaciente al hijo que se ha sabido comportar; el abrazo comprensivo al niño que presencié la muerte de su primo. Observamos que los ojos de Edmundo Budifo, aunque

azules, despiden cierto calor humano. Ahora todavía, Ramón, adulto, no obstante la serie de rencores contra su padre, - descubre que esos ojos miran algunas veces como padre, contrapuesta a los del odioso jefe.

Todos estos detalles, incrustados aquí y allá, y que con frecuencia pasan desapercibidos ante la desmesura - de la cantidad de acciones nefastas del viejo Budiño, nos - permite concluir que Edmundo, como cualquier otro del gremio de los jefes, no es un ser maligno ni un hijo de las -- tinieblas, sino un ser infeliz, enajenado, que en el fondo se siente derrotado, "podrido por dentro" (p. 121), un hombre feo y concreto, que finalmente quedará vencido e invalidado a la muerte del hijo, porque aunque Ramón se haya suicidado en vez de matar al padre, su muerte ha consumado su venganza, ha vencido a Edmundo Budiño y a todo lo que él -- representa. "Esa amenaza que no se cumplió ha colocado muchas amenazas en el aire. Gracias por el fuego." (Gracias - por el fuego, p. 290).

4.6. LA SOLEDAD DEL BURÓCRATA.

"Sin el amor que encanta
la soledad de un ermitaño espanta.

Pero es más espantosa todavía
la soledad de dos en compañía.

("Hastío". Ramón de Campoamor)

La soledad es otra de las terribles manifestaciones de la enajenación humana presentada y analizada por Benedetto en su narrativa.

El mundo en el que deambulan sus personajes es el causante de que ellos vayan perdiendo sus esenciales atributos humanos, pero también ellos son los culpables por soportar en forma pasiva ese estado de cosas.

La soledad aumenta en las calles llenas de gentes que corren presurosas a sus trabajos, individuos que no se conocen, que se miran sin ver, que no tienen oportunidad de comunicarse entre sí porque "la rutina mecanizada" (1) de sus vidas no se los permite. No hay tiempo para la convivencia humana.

1. Cfr. Lewis Mumford: "La Rutina mecanizada" en: La Soledad del hombre, pp. 69-82.

La soledad es también mayor en las oficinas, en las pequeñas "amuebladas", en los grandes y pequeños almacenes, en todas partes, en fin, en donde paradójicamente se amontonan estos seres. Los lazos familiares y amistosos van desapareciendo en forma paulatina, para dejar al hombre seco, como una simple cáscara, sin esencia interior. La falta de comunicación del hombre en ese microcosmos se reemplaza con el "diario", testimonio silencioso, tan callado como -- los largos monólogos interiores de estos solitarios. Por -- medio de ellos nos enteramos de toda la tragedia de su soledad.

A algunos, la soledad los aniquila. A otros en cambio, los convierte en bestias capaces de matar en venganza por la violencia de que han sido objeto. Los solitarios de Benedetti pueden alcanzar un pobre equilibrio "sin gritos ni macanas", o silenciosamente entierran sus frustraciones y sus deseos. Pero también en ese mundo literario podemos encontrar a los solitarios que son capaces de suicidarse como único acto de valor en su vida sin perspectivas ni decisiones, o cuya única salida importante en su vida apagada es precisamente ésa --suicidarse-. Esto es lo que Benedetti denuncia, la pasividad de estos seres que lastimosamente desperdician su potencial humano, prisioneros en esa corteza, detrás de su vergonzosa "cola de paja".

La soledad no sólo se da en silencio. La peor soledad que nos presenta Benedetti es la soledad en compañía. Miguel, por ejemplo, al hablar con Alicia piensa:

"De noche después de la cena, cuando hablamos de mi oficina, de los chicos, de la nueva sirvienta, sé que ella piensa: 'en lugar de éste podría estar Lucas, aquí, a mi lado, y no habría por qué hablar'." (Quién de nosotros, p. 9).

La comunicación de Santomé con sus hijos se reduce a un intercambio de saludos o, a veces, a un simple gruñido de aceptación o de rechazo. Para sus hijos, él resulta un perfecto desconocido. Ha convivido con ellos por más de veinte años y los hijos, por lo menos Esteban y Jaime, siguen siendo para Santomé como él para ellos, unos verdaderos desconocidos. Ignora las preocupaciones que llevan en su interior y que a veces los hacen estallar. Estos estallidos le resultan naturalmente incomprensibles, pero finalmente Santomé reconoce:

"Me veo poco con mis hijos. Nuestras horas no --- siempre coinciden y menos nuestros intereses. Son correctos conmigo, pero como son además tremendamente reservados, su corrección parece siempre un mero cumplimiento del deber." (La Tregua, p. 15).

Santomé no está totalmente vacío y empieza a indagar qué más hay detrás de ese alejamiento, aparte de las --- razones económicas. Él reflexiona seriamente sobre las ---

otras posibles causas y sabe que le toca algo de culpa y la asimila. Sabe que tuvo que ser padre y madre a la vez, y -- que esta doble obligación lo insensibilizó al ser cada vez menos pródigo en atención personal hacia ellos y limitar -- sus obligaciones a mantenerlos y formarlos. Por esto, Santo mé se siente cansado:

"Yo tendría que sentirme orgulloso de haber quedado viudo con tres hijos y haber salido adelante. Pero no me siento orgulloso sino cansado." (La -- Tregua, p. 10).

Miguel, en cambio, espera pacientemente la total incomunicación con sus hijos, sin hacer nada, como algo que así debe de ser y contra lo cual es inútil luchar.

"Creo que Adelita es la única que a veces me comprende pero que dejará de comprenderme el día en que pierda su problemática inocencia y empiece a convencerse de su ingenio." (Quién de nosotros, - p. 48).

Entre Edmundo Budiño y Ramón, como entre Ramón Budiño y Gustavo existe un abismo que los mantiene alejados -- entre sí. No es la distancia generacional como supone y duda Santomé y a veces piensa Ramón, sino otros factores que se entretejen en un mundo enajenado como el que ellos habitan pero contra el cual no luchan. En ocasiones, la razón de su alejamiento es la total indiferencia:

"Entre Gustavo y yo no hay animadversión ni resentimiento ni recíprocas frustraciones, sino una formidable ignorancia del otro, como si viviéramos en pisos diferentes, o como si alguien tomara el trabajo de transcribir mis pensamientos en clave de sol y los suyos en clave de fa." (Gracias por el fuego, p. 87).

La incomunicación también puede darse entre padres e hijos por la diferencia de puntos de vista sobre su trabajo enajenado. Por ejemplo, Santomé no entiende cómo su hijo Esteban no sienta vergüenza de pisotear los derechos de sus compañeros, otros burócratas como él, para alcanzar puestos que no le corresponden y que consigue por medios ilícitos. Santomé, burócrata de la empresa privada, difiere significativamente de su hijo Esteban, burócrata del estado, quien pertenece al gremio de los que han alcanzado un mejor puesto a través de los clubes electorales. Él conoce y maneja la coima, conoce y maneja los negociados sucios, "la muñeca" y todo lo que ha creado y se ha creado en ese mundo burocrático, allí en donde "el único consuelo es entrar en el caos, volverse caótico" para estar a tono (Quién de nosotros, p. 53).

A veces la incomunicación comunicada o la incomunicación total de los padres alcanza a los hijos inocentes, sin otra culpa que haber nacido en ese mundo que los va deformando y "conformando" a una vida triste y solitaria como la de sus padres, como la de la familia, como la de toda su

comunidad, si no luchan, si no se defienden con manos y ---
uñas contra ese destino que les quieren imponer. La acepta-
ción o el rechazo de esa alternativa será la que decida en-
tre "ser" o "no ser".

Preocupado por la forma totalmente injusta en que
se deforma y conforma el burócrata, Mario Benedetti, median-
te fugaces vueltas al pasado nos muestra la infancia no só-
lo de los burócratas de ahora como Miguel en Quién de noso-
tro, y como Santomé de La Tregua, sino también la triste -
infancia de los hijos de los jefes, de los jefes, como -
Ramón Budiño, y como Dolly en Gracias por el fuego. Tanto -
unos como los otros sufrieron en carne propia la terrible -
soledad y la incomprensión que los marca para toda su vida.

En la narrativa de Benedetti encontramos siempre
a niños tristes, huérfanos de hecho o de derecho, niños con
un gran mundo interior, con una gran capacidad para anali-
zar su alrededor, y entender que los grandes, los suyos y -
los vecinos, creen que ellos ni pueden ni tienen derecho a
pensar. Y sin embargo, paradójicamente, es a través de ---
ellos que captamos ese microcosmos.

Miguel piensa en el origen de sus propios males y
lo que le viene a la mente con mayor fuerza es el terror --
que siente al ver una mano izquierda crispada, los dos de--

-dos de una mano derecha, un dedo, una inmensa piedra roja que bajaba y subía. La piedra roja que lo miraba como un -- ojo de sangre. Luego, el terror que aumenta conforme la piedra roja de sangre parpadeaba amenazante, la que finalmente cae hecha un puño con un golpe seco sobre la mesa.

Desde ese presente de triste burócrata, piensa en el niño, víctima inocente que presencia ese caos, que no en tiende pero que siente con toda la intensidad.

"Ese instante no lo olvidaré jamás por dos razones: la sensación de que en ese momento yo no --- existía para mi padre y la certeza, tan profunda como inexplicable de que él tenía razón de insultar a mi madre [...] y yo como acorralado testigo que nadie tenía en cuenta." (Quién de nosotros, pp. 20-21).

La transformación de la figura paterna que toma - la forma de manos crispadas, dos dedos, un dedo, una piedra, un ojo de sangre que parpadea y el golpe seco nos ilustra - en forma magistral el rápido movimiento, el vértigo de las sensaciones y el enorme e injusto terror que marca para --- siempre la vida de Miguel.

Santomé también recuerda su infancia, un poco menos triste pero no menos sádica. A los cuatro años hacían - comer al niño Santomé, haciendo aparecer o desaparecer al - monstruoso fantasma Don Policarpo, según el apetito del ni-

-ño, quien comía clavado de terror. La influencia de Don Pío Licarpo alcanzaba a que sus noches se convirtieran en horribles pesadillas llenas de encapuchados. Hoy que ha vuelto a soñar con sus encapuchados, Santomé escribe:

"Cuando llegaba una visita, la traían a mi cuarto para que asistiera a los graciosos pormenores de mi pánico. Es curioso cómo a veces se puede llegar a ser tan inocentemente cruel." (La Tregua, - p. 21).

Esta tristeza se agudiza con caracteres más precisos conforme se pasa de la infancia a la adolescencia, cuando el ser humano se vuelve más receptivo para entender el motivo de las disputas de los padres. En "La guerra y la paz" la pareja se separa y en el reparto de los bienes, botín matrimonial, se olvidan del adolescente quien queda allí "inmóvil, ajeno, sin deseo, como los otros bienes gananciales" (en Cuentos, p. 112).

Estos recuerdos quedan grabados para siempre en el burócrata de ahora y vienen al presente para explicarse el porqué de su forma de ser. Ramón Budiño también tiene tristes recuerdos de su infancia, no puede olvidar el momento en que empezó a odiar a su padre, el momento en que éste pasa a ser solamente "el viejo".

Pero no son sólo los conflictos familiares los -- que van deformando al ser humano sino toda la sociedad. La violencia que se manifiesta en el seno familiar no es sino el desfogue a la violencia que la sociedad ejerce sobre los miembros de la familia en el trabajo, en la calle y también en la oficina, porque allí, contravenir las convenciones so ciales y laborales significa perder el empleo, el pan para los hijos, su supervivencia. En la oficina se deben aguan-- tar los gritos y las injusticias de otros enajenados, por - el simple hecho de ser los jefes, los que mandan, los que - tienen el poder y la última palabra.

La escuela también deforma y conforma al ser huma no. Ese núcleo social que "forma" a las nuevas generaciones de acuerdo con los patrones e ideología de los grupos en el poder, no deja de mostrar sus injusticias. Estas se mani--- fiestan, abiertamente o en forma velada, sobre algunos indi viduos por el simple hecho de provenir de diferente extrac--- ción social y hasta de otra raza.

En la escuela alemana, en donde Budifio estudia, - existen marcadas diferencias entre los niños alemanes y los que no lo son, como Ramón Budifio y Carlos Callorda. Ambos - saben que la menor distracción será motivo suficiente para ser objetos de castigos injustos y hasta inhumanos, como -- el golpe brutal y despiadado que le propina Herr Hauptmann

a Ramón. Esta brutalidad queda resaltada por el miedo del asmático Carlos, quien queda temblando con su respiración entrecortada por el asma y por el miedo porque:

" [...] él siente invariablemente miedo cuando -- los alemanes tienen algo en la mano." (Gracias -- por el fuego, p. 77).

De lo anterior podemos afirmar que existen razones de mayor peso que un simple complejo de Edipo, para el comportamiento y forma de conducirse de nuestros personajes. Las razones son sociales más que psicológicas, reducir la interpretación de la obra de Benedetti a un simple complejo de Edipo es cerrar los ojos a las otras razones, en nuestro concepto, mucho más poderosas y convincentes.

4.7. EL BURÓCRATA Y EL AMOR.

La enajenación en el trabajo, la terrible soledad y sobre todo, el miedo a afrontar su realidad, esa inmensa "cola de paja" que arrastra el hombre benedettiano, no puede dejar de repercutir en los otros aspectos de la personalidad humana. Los lazos amorosos y amistosos que unen, a veces débilmente, a estos personajes están rodeados de un halo de inautenticidad que los aniquila por fuera y por dentro. Tanto en el plano de los sentimientos amistosos como en los amorosos, Benedetti nos presenta la falsedad de és--

-tos, su inautenticidad y su utilización como medio para -- evadirse aunque sea momentáneamente de su realidad.

El sentimiento que une a los burócratas en la oficina no es amistad sino pura convivencia circunstancial que les sirve como medio para dar rienda suelta a sus rencores contra los jefes, esos seres enajenados, deshumanizados, -- que suelen opinar: "El gran error de algunos hombres de comercio es tratar a sus empleados como si fueran seres humanos." (La Trequa, p. 146). Este rencor común los hace acercarse uno al otro para rabiar, hacer chistes, intercambiar quejas y sobre todo para burlarse, no sólo del jefe, sino también de sí mismos, para hacerse garras sin compasión. El deseo de evadirse de sí mismos los deshumaniza y los vuelve más crueles para con sus semejantes, sus compañeros de infortunio. En La Trequa, Rosas le juega una horrible broma a Menéndez al hacerlo creer que ha ganado "el gordo" en la lotería. Menéndez, creyéndose libre de la oficina y del jefe, viola las reglas del juego de las convenciones, y la brutal burla termina con el despido de este pobre infeliz. Todo se vuelve triste y vacío y más falsa la falsa amistad.

El falso sentimiento amoroso se usa también como escala para ascender en la oficina. Suárez (La Trequa) utiliza a Lidia Valverde, hija del presidente de la compañía, para entrar en la jerarquía de los jefes. Su relación con -

ella obra milagros, pues en pocos meses de ayudante de cajero se convierte en jefe de expedición. Lo falso de su posición termina al mismo tiempo que acaban las relaciones -- pseudo-amorosas. Suárez termina siendo odiado por todos sus compañeros de oficina, y cuando lo despiden, nadie, salvo Santomé, lo compadece.

El pseudo-sentimiento amoroso también es usado para aumentar las ganancias. Ramón Budifo, el burocrata modino y desacomodado, con cierto sentimiento de culpa por pertenecer a la clase pudiente, también acude a estas relaciones ocasionales, como la que sostiene con Mrs. Ransom, -- porque si no complace a la hembra, piensa Ramón:

"Quejas al marido, reclamaciones, escenas. Y, en definitiva, descuento importante. No, gracias." -- (Gracias por el fuego, p. 61).

Edmundo Budifo, por el contrario, establece relaciones pseudosentimentales con las esposas de algunos para cobrarse los favores hechos a otros como él. De esta manera, cree afirmarse en su machismo y al mismo tiempo cerrar grandes contratos, en los que finalmente, el mayor beneficiado será él mismo.

El amor auténtico, brindado por una de las par---
tes, puede convertirse en falso por la otra, como resulta-
do del egoísmo y la inseguridad. El sentimiento sincero de
Alicia hacia Miguel es lastimosamente desperdiciado por és-
te, quien se fuerza por creer en la falsedad donde ésta no
exista.

De lo que hasta ahora hemos comentado respecto de
los lazos amorosos, pareciera que en la narrativa de Bene--
detti no existe el amor, y así lo afirma Germán D. Carrillo
(1). Pero no; Benedetti sí cree en la existencia del amor.
Benedetti es un fino observador del ser humano, y sabe nar-
rar el amor auténtico cuando éste existe efectivamente. El
amor que nos presenta Benedetti es sumamente humano y real.
Este amor auténtico aunque fugaz, surge lentamente en sus -
personajes a medida que se inicia la comunicación y como --
resultado de la identificación de sus soledades. Tan solo -
está Santomé como Laura Avellanada, como tan solos están --
Ramón Budifo y Dolores; tan sola está Blanca como solo está
Diego, tan solo se siente Esteban como solo se siente su --

1. Cfr. Germán D. Carrillo: "La Biopsia como técnica litera-
ria", en: Recopilación de Textos sobre Mario Benedetti,
Cuba, 1976, pp. 127-139.

padre. El saberse solos entre otros solitarios los acerca paulatinamente para finalmente descubrir que no están totalmente vacíos que en su interior corre la savia vitalizadora de los sentimientos, que los convierte de nuevo en seres humanos.

En el juego de estos sentimientos, la parte más viva, más auténtica, más luchadora le corresponde a la mujer. Y la verdad, que en este mundo creado, jerarquizado, manejado y escindido por el hombre, en donde la mujer no ha pasado de ser sino un objeto decorativo, con valor de uso mientras es usable, siempre al servicio del "macho" "fuerte e invencible", es insólito que aparezca, en la literatura de nuestro tiempo, en medio de otras, una concepción diferente de la mujer, vista por un hombre que poco a poco y como por una especie de decantación, reconoce y demuestra que la mujer "no es sólo sexo", sino mucho más que eso.

En la narrativa benedettiana, las mujeres en un momento dado funcionan como un catalizador que, aunque momentáneamente, hacen que el hombre se encuentre consigo mismo y trate de resolver los problemas en los que se encuentra inmerso y que lo mantienen al borde de la muerte o del caos.

En contraposición al hombre benedettiano, siempre indeciso, escéptico e inseguro, aflora la mujer lúcida y -- sin complejos quien es capaz de entregar su amor, sin sentirse mártir por hacerlo sino que al entregarse a su hombre amado lo hace con la felicidad de no estar faltando a las reglas y leyes de la moral impuestas, claro está, por el -- hombre y que se aplican sólo a ellas.

"Estoy feliz de que todo haya pasado [...] Hasta te diría que me siento sin culpa, limpia de pecado",

dice Laura Avellaneda luego de entregarse a Santomé. El mundo femenino de Benedetti es un mundo liberado, emancipado -- de estas convenciones, pero no libertino. La mujer benedettiana tiene derecho a ser feliz y a buscar su dicha en donde esté y con quien sea cuando el mundo que la rodea no se la da, como en "Réquiem con tostadas" y como en "Datos para el viudo". Benedetti no recrimina la infidelidad cuando ésta se presenta como resultado de un compañero indigno que -- considera a la mujer como objeto de uso y sólo cuando su -- deseo así lo solicite.

La Mujer de Benedetti es un personaje sin dudas. Alicia, en Quién de nosotros casa con Miguel porque está -- segura de su amor. En su carta a Miguel, escribe:

"A menudo pensaste, sin alterarte con tu calma de siempre, que yo quería a Lucas, pero que no podía con mi vergüenza, que me había equivocado eligiéndote y ahora pagaba mi error. Pero eras tú el --- equivocado. Cuando te elegí y antes de eligerte me gustabas. Siempre me gustaste, me gustas aún [...]. Para mí nuestro pobre amor estuvo siempre sobreentendido." (Quién de nosotros, pp. 66-67).

En Alicia no hay indecisión ni dudas. Su seguridad y su valentía fueron los motivadores que ejercieron --- atracción en los dos amigos con quienes pasa gran parte de su vida. Ninguno de ellos le da felicidad, y no por falta de capacidad femenina, sino por el puro egoísmo y la incompreensión masculinos. Para Lucas, Alicia es el incentivo que lo eleva y lo provoca para estirar su inteligencia. Alicia-Claudia es el eje motor que hace emerger lo mejor del hombre. Lucas sabe que Alicia es la mujer a la que nunca podría decirle nada nuevo, pues la inteligencia de esta mujer le permite captar rápidamente todo su alrededor. Esto naturalmente daña su orgullo masculino y lo aleja de ella. Lucas-Oscar no sabe si la ama, según confiesa a Miguel, pero lo que sí sabe es que la necesita.

En ambos espejos, el de Lucas y el de Miguel, la imagen de Alicia crece; se vuelve más nítida y más pura. Miguel, cuando reencuentra a Alicia después de cuatro años de no verla reconoce:

"Alicia se había hecho fuerte por sí misma, como si la atenta observación de la miseria ajena le hubiera bastado para crear sus defensas. Y éstas eran extrañamente apropiadas, tenían esa rara consistencia que sólo el sufrimiento es capaz de otorgar." (Quién ... , p. 46).

Los adjetivos que Miguel usa para definir a Alicia están saturados de un colorido especial que refuerzan su personalidad. Alicia es un ser humano que ha aprendido a sobrevivir en este mundo completamente hostil para ella, -- porque como dice:

"Si mi madre me enseñaba, con soberbias palizas, a no hacerme ilusiones, yo he aprendido por mí misma a no hacerme esperanzas." (Quién ... , p. 74).

Y en efecto, esta dura lección le permite enfrentar con valentía el sufrimiento y la realidad. Sabe que Miguel tiene una amante y sin dudar un ápice va en su busca -- para hablar con ella de mujer a mujer. Alicia sabe que si ella no ha sido capaz de darle la felicidad, Miguel tiene derecho a buscarla con otra. Espero, la entrevista con Teresa le deja la terrible certidumbre de que para Miguel, Teresa no es sino un objeto, un cuerpo espléndido, que le interesa en tanto lo hace sentirse importante.

Otra amante en la narrativa de Benedetti es Gloria Caselli (Gracias por el fuego). Gloria se entrega con todo el amor y la ilusión de la juventud a un hombre, el poderoso Edmundo Budiño, con la certeza de que su amor, su cuerpo y toda ella nunca pasarán de ser el instrumento del macho prepotente y que seguirá teniendo validez mientras él la precise como provocación de sus sentidos, a menos que ella pueda un día decir "basta!", como lo hará después de veintidós largos años de vida "pseudo conyugal".

En Quién de nosotros los tres personajes terminan frustrados, pero en esta novela Benedetti no juzga, ya que hace decir a Lucas: "¿Quién de nosotros juzga a quién?".

Otra magnífica mujer que brinda y despierta un amor auténtico es Avellaneda, en La Tregua. Ella, así llamada sólo por su apellido, llega a nosotros a través de los observadores ojos de Santomé, quien desde el 27 de febrero de 1957 hasta el 28 de febrero del año siguiente, va escribiendo en su diario las sensaciones que esta joven despierta en él. La primera impresión, muy masculina por cierto, cargada de ironía es:

"Siempre les tuve desconfianza para los números - [...] Además [...] durante el período menstrual - [...] si normalmente son despiertas se vuelven un poco tontas; si [...] son un poco tontas, se vuelven imbéciles del todo." (La Tregua, p. 17).

Para el 12 de marzo, sus opiniones han cambiado:
"Es bueno tener una empleada inteligente", y, finalmente, -
estar con ella en silencio y observar la calle lluviosa deg
de la ventana es suficiente para hacerlo opinar:

"De pronto tuve conciencia de que ese momento, de
que esa rebanada de cotidianidad, era el grado má
ximo de bienestar, era la Dicha." (La Tregua, p.
114).

Estos momentos de Dicha, así con mayúscula, serán
como el nombre de la obra lo indica, sólo una tregua, por--
que Santomé tiene miedo de unos futuros y legendarios "cuel
nos" por su inseguridad de ser capaz de despertar un amor -
grande y duradero. La dicha le pasó por enfrente, hasta la
palpó, pero no supo conservarla por no saber tomar a tiempo
una decisión, una posición para defender su vida y su feli-
cidad.

Pero el amor no surge solamente como el resultado
de la identificación de soledades, sino también como identi-
ficación de sentimientos e ideales. Blanca, la hija de San-
tomé en La Tregua, se enamora de Diego, con quien comparte
sus ideas.

Blanca y Diego son representantes de una nueva generación. Blanca toma la decisión muy propia de llevar sus relaciones con Diego en forma nueva, sin detenerse en el -- qué dirán de la moral "falluta" de los hipócritas moralizadores. Aunque la actitud de Blanca extraña y llama la atención de su padre, finalmente, el cariño y la comprensión de padre e hija se manifiesta en la tolerancia y respeto para las opiniones y decisiones de una y otra parte. Es también el cariño el que puede acercar a dos seres distanciados -- cuando saben reconocer los errores. Estaban, después de una grave enfermedad, por fin logra comunicarse con su padre, -- a quien le confiesa su decisión de dejar el alto puesto burocrático, ganado por no muy lícitos medios y empezar una -- nueva vida en la que no tenga que pisotear el derecho ajeno.

Blanca y Diego, por su parte, son dos jóvenes --- preocupados por la suerte del país, por su generación, por sí mismos. Se desesperan y se vuelven agresivos por no saber qué es lo que deben hacer, aunque para ambos la meta a la que deben llegar está clara:

"Hay que lograr que se despierte en los demás la vergüenza de sí mismos, que se sustituya en ellos la autodefensa por el autoasco. El día en que el uruguayo sienta asco de su propia pasividad, ese día se convertirá en algo útil." (La Tregua, p. - 170).

Benedetti tiene la esperanza y cree efectivamente que las nuevas generaciones serán más fuertes, mejores, más decididas para defender su vida, su felicidad, su libertad. Nosotros, con él, aspiramos a que el futuro sea mejor para la humanidad. Sin embargo, esto no puede llegarnos del cielo sino que debe ser resultado de nuestra lucha y nuestra responsabilidad ante nosotros mismos, ante el mundo, ante nuestros semejantes.

Ramón Budifo de Gracias por el fuego es un hombre solitario en compañía. Tiene mujer y un hijo inteligente y admirable, pero como Ramón reconoce, "su hijo se le escapó de las manos" y la mujer ha perdido todo su atractivo para él. La rutina acabó con la pasión que alguna vez sintiera por ella y como dice Ramón: "El amor sin pasión [...] no importa mucho."

Ramón se identifica con Dolly. Ambos son seres solitarios que se necesitan. La gran soledad de Dolores se descubre en toda su triste realidad apenas en el capítulo 14, y sin embargo, la intuimos desde el principio, la escuchamos en labios de Edmundo Budifo. Dolly está casada con Hugo, hermano de Ramón, quien no aprecia su amor, ni advierte la espléndida mujercita que tiene a su lado, ocupado inútilmente, por imitar a su padre, el invencible Edmundo Budifo. Dolores y Ramón tienen una mente lúcida y perciben

perfectamente toda la suciedad que representa Edmundo Budiño y no obstante ser familiares, su odio no lo pueden evitar. Este sentimiento y este asco por el invencible oligarca también los acerca e identifica. No obstante, lo que de verdad despierta el amor de Ramón hacia Dolores es que esta mujer es fuerte e inteligente, "tiene vida interior [...] - su simpatía se basa en lo que no dice: silencios, gestos y miradas". Dolores es la mujer que con su amor pueda dar fuerza y vitalidad al ser amado. En su mirada abierta y sin cera existe una fuerza que contagia:

"Tiene una formidable capacidad para estar interesada en su mirada, para mirar viviendo, para mirar sintiendo, para mirar simpatizando." (Gracias ... p. 216).

El amor de Dolores le da a Ramón la fuerza que este pequeño burgués, caviloso e inseguro, tanto necesita. En toda su vida siempre al borde de la desesperación, Ramón no hace sino dudar de todo. Espieza y termina su vida dudando sobre la existencia o no de la historia de su familia, de su país, de toda América. No obstante, esa búsqueda no es otra cosa que la necesidad de encontrar su identidad, de saber quién es quién, y sobre todo, de saber quién es él. Ramón lucha y se debate mentalmente por encontrarse a sí mismo, pero la afirmación de su ser la va a encontrar en el amor de Dolores.

"En este trance que acabo de pasar, ella me ha --
dado el poder, ella ha permitido que yo me via--
ra." (Gracias por el fuego, p. 228).

Su felicidad será efimera, tan fugaz como la de --
Santomé de La Tregua, pero mucho más dolorosa porque ya se
ha reconocido a sí mismo. El "no" pronunciado por Dolores --
es el fuego imbuido por ésta para afirmarse en la historia.
Ramón no intenta matar al padre por el complejo de Edipo --
o para vengarse de la humillación a su madre. No; en la --
obra existen otras cosas, otras afirmaciones y connotacio--
nes políticas y sociales, las cuales nos permitan convencen--
nos de que más que complejo de Edipo, su grito rebelde y so--
litario es un alerta al latinoamericano para que deje de --
dar la espalda a América, quiere decir, "basta", es des--
truir el viejo sistema, añoso, corrupto y anquilosado. El --
mismo Edmundo Budiffo confiesa el fondo de la violencia que
encerraba su hijo:

"Él quería otro mundo, otro tipo de vida [...] Me
detestaba pero su odio iba más allá, abarcaba mi
clase, mi generación, mi plata." (Gracias por el
fuego, p. 287).

Pero su generación no es capaz de romper con el --
pasado. Espero, habrá otra, la nueva generación, la de Gus--
tavo, la que tuvo la dolorosa ventaja de espezar a recono--
cer sus vergüenzas, esa nueva generación, la de su hijo. --

cuyo juicio es tan importante para Ramón, hará que su último pensamiento sea para él:

"Si él pudiera romper con el pasado, si él pudiera no ser derrotado, si él pudiera apretar el gatillo, todos los gatillos ..." (Gracias por el fuego, p. 273).

Ramón no resultó homicida pero sí suicida. Ramón explota por dentro, acaba consigo mismo. Pero su decisión, ésta sí muy propia aunque equivocada, ayudó para que otros empiecen a poner los pies sobre la tierra. Su suicidio fue el fuego que encendió en Gloria el deseo de un cambio, es el fuego que alumbra otros horizontes que permitan ver no sólo a los montevideanos sino también a los latinoamericanos el porqué de su violencia, es el fuego que permitirá a otros Diegos, Blancas, Gustavos y Juan Ángeles a apretar el gatillo, todos los gatillos para romper con el pasado, para formar y conformar un mundo nuevo, un mundo más humano para todos.

El amor que Mario Benedetti nos presenta especialmente en La Trequa y en Gracias por el Fuego es el amor que aflora lo mejor del ser humano, es el motivador que nos ayuda a encontrar nuestra identidad, es el sentimiento que da fuerza y valor, es la savia vivificadora que nos ayuda a vernos por dentro, es en fin, el sentimiento más sublime --

del ser humano que ayudará a saber cómo tratar de resolver y acabar con su conflictiva enajenación, con su terrible -- soledad.

5. PROCEDIMIENTOS ESTILÍSTICOS EN LA NARRATIVA URBANA DE MARIO BENEDETTI.

"Escribíle en lenguaje fácil y claro, por no poner cuidado al lector para entendedorlo. Dijo muy bien claro el maestro Valdivieso, con la gallardía y claridad de su ingenio a un poeta que se precia mucho de escribir muy oscuro, que si el fin de la Historia y la Poesía es deleitar enseñando y enseñar deleitando ¿Cómo puede enseñar y deleitar lo que no se entiende, o a lo menos ha de poner en mucho cuidado al lector para entendedorlo?"

(Vicente Espinel). (1)

Hasta este momento, nos hemos centrado más que nada en el enfoque sociológico al estudiar la narrativa urbana de Mario Benedetti y especialmente sus tres primeras novelas Quién de nosotros, La Tréguu y Gracias por el fuego. Sin embargo, creemos que nuestro estudio quedaría trunco si no intentáramos indagar las peculiaridades estilísticas de su narrativa, si no tratáramos de saber cuál es el motivo por el que Benedetti sea tan ampliamente leído en gran parte del Continente Americano, no sólo por los que compartimos con él sus ideas y esperanzas, sino también por amplias capas de la sociedad que están muy lejos de coincidir con -

1. Vicente Espinel: "La vida del escudero Marcos de Obregón", en: La novela picaresca, tomo I, Madrid, Aguilar, 1979, séptima edición, p. 1356.

los puntos de vista insertos en sus obras literarias, y haga por aquellos cuya forma de vida ataca duramente en su -- producción.

Algunos críticos de buena fe consideran que Benedetti es más que todo un pensador, como queriendo dar a entender que por el hecho de ser pensador "más que todo" no pueda ser también un excelente escritor. (1) Consideramos -- que todos los grandes escritores han sido primeramente pensadores, que de un hecho sencillo pero real y a través de -- su profunda reflexión, de su capacidad de ver más allá de -- la simple anécdota, logran transformar estos motivos para -- recrearlos y volverlos a crear en la escritura de obras literarias, y a nadie le preocupa que así sea. Sin embargo, -- cuando estas obras literarias van imbuidas de una clara -- preocupación política, sobre todo si ésta es de una candente actualidad, empiezan los reparos sobre la validez artística de una u otra obra. No obstante, hasta en las obras literarias de grandes escritores que afirman, siguiendo el -- Evangelio de San Juan: "en el principio fue el verbo", se -- deja sentir, de una u otra forma, la anécdota real que las

1. Cfr. Roberto Fernández Retamar: "La novelística de Mario Benedetti", en: Revista de la Universidad de la Habana, - Cuba, número 195, 1972, pp. 111-121.

originó, a pesar de sus pronunciamientos de "el arte por el arte" y de la palabra como principal protagonista en la --- creación literaria. (1)

Nosotros consideramos que para que la palabra sea, tiene que ser pronunciada por alguien y por algo y que ese alguien, llámese como se llame, es el hombre; y que ese algo es el sentimiento, el sufrimiento y/o la pasión o emoción del hombre mismo. Para Benedetti, como ya antes lo habíamos dicho, la palabra es y sigue siendo el instrumento, porque "el protagonista es y será siempre el hombre". (2)

Las diferentes opiniones respecto de los variados géneros que Benedetti maneja nos dan una idea de la diversidad de inclinaciones de los lectores de su obra, tanto de los críticos practicantes, como de los críticos profesionales y hasta de sus críticos aficionados. Unos, por ejemplo, consideran que sus mejores obras son sus cuentos. Algunos de los que esto afirman, consideran además que lo mejor de su cuentística son sus Montevideanos (3), mientras que ---

-
1. Cfr. Juan Coronado: Paradiso múltiple, México, UNAM, 1981.
 2. Ernesto González Bermejo: "Entrevista con Mario Benedetti", en: revista Caja de las Américas, Cuba, 1971, números 65-66, marzo-junio, p. 152.
 3. Juan Carlos Curutchet: "Los Montevideanos de Mario Benedetti", en: revista Cuadernos Hispanoamericanos, n°232, Madrid, España, 1969, p. 147.

otros prefieren La Muerte y otras sorpresas. Otros por el contrario, consideran que lo mejor de su producción artística son sus Poemas de oficina. Unos más piensan que Benedetti es mejor ensayista que creador. (1) En lo único que todos coinciden, y el propio Benedetti está de acuerdo, es -- que su obra teatral no es de lo mejor y que no está a la altura de su demás producción. Finalmente, por qué no decirlo, existen algunos estudiosos de la literatura que consideran toda su obra de segunda categoría.

La falta de consenso en este punto se puede explicar, antes que nada, porque, como afirma Mónica Mansour, un texto poético dado es una estructura cerrada en sus procedimientos pero abierta en sus significados. (2) De allí, las más disímiles interpretaciones a su producción artística. - Mónica Mansour ha hecho un interesante análisis de algunos poemas de Benedetti, para refutar la idea de que su poesía [La de Benedetti] , la llamada coloquial o conversacional es sencilla, clara y directa, como a primera vista parece - (3). Nosotros, al observar con detenimiento la narrativa --

-
1. Roberto Fernández Retamar: "La obra novelística de Mario Benedetti", en: Revista de la Universidad de la Habana, Cuba, 1972, p. 195.
 2. Cfr. Mónica Mansour: Tuya mía, de otros. La poesía coloquial de Mario Benedetti, México, UNAM, 1979, p. 19.
 3. Ibidem, p. 95.

urbana de este autor, consideramos que ésta posee características peculiares y propias que la incluyen con toda justicia en lo que se llama obra literaria. En el transcurso de este capítulo, intentaremos señalar algunas peculiaridades en su narrativa que singularizan su obra y la distinguen de otros escritores que tratan el mismo tema.

Para Benedetti, cada obra literaria viene etiquetada desde su concepción con el género que mejor le acomoda, de tal suerte que nuestro autor no trata de presionar, de meter en camisa de fuerza su pensamiento en una sola forma literaria. Por ello, su producción respecto de los géneros es tan variada, para expresar un solo e insistente tema, el de la grisura del hombre, del burócrata que no es típico solamente de ese país del Plata, sino de todos los países del mundo, y especialmente de nuestros países subdesarrollados. De ese hombre que camina con sus "pasos salmuerientes", sin intentar abrirse a la historia, de dar cara al presente que le exige una respuesta a la situación que vive Nuestra América.

Benedetti ciertamente viene de una vieja escuela literaria en la búsqueda del hombre de la ciudad, del hombre de la oficina, que tiene su representante original, de todos conocido, en el "chinóvnik" ruso de El Capote de Gógol. "Todos nosotros hemos salido de El Capote de Gógol", -

afirmó contundentemente Fiódor Mijáilovich Dostoiévsky. También Benedetti viene de esa tradición, que ha pasado por diversos países hasta tomar carta de naturalización en América Latina.

Sería largo enumerar aquí la amplia lista de escritores que han precedido a Benedetti en busca del hombre de la ciudad. Sin embargo, la insistencia del tema en los diferentes géneros, la preocupación constante y siempre creciente, el cambio de énfasis en cada una de sus obras, el desaliento y la denuncia de la pasividad de su uruguayo clasemediero, y, sobre todo, su esperanza en un cambio, hacen que sus obras realistas, de engañoso cuño tradicional, lleven su sello inconfundiblemente benedettiano.

Los hombres de Benedetti, a pesar de que se encuentran en un "hoyo", no son los hombres sin salida de Gógol o de Dostoiévsky; es que Akaky Akákievich y Makar Diévušchkin "vivieron" en otro lugar y en otra época. Las condiciones -- del burócrata de Benedetti son otras porque otros son los -- tiempos y lugares en que vive ..

Existen también diferencias entre los hombres que deambulan en las páginas de la literatura urbana actual de América Latina. Así por ejemplo, el burócrata de Benedetti -- se diferencia del hombre de la mayoría de las obras de One-

-tti, que aunque se mueven en el mismo lugar y en el mismo tiempo son completamente distintos. Los hombres de Onetti - se consideran irremisiblemente perdidos y destinados a la - fatalidad, a la autodestrucción, se encuentran en un calle- jón sin salida y no hacen otra cosa sino esperar su fin. -- Los hombres de Benedetti, por el contrario, aunque se en- - cuentren en el "hoyo", se esfuerzan empecinadamente por sa- - lirse de él, porque ellos no han perdido la capacidad de re- - flexionar y saber que su pasividad, su egoísmo y "su cola - de paja" (salvo tal vez Miguel, en Quién de nosotros) no -- son las actitudes que deben tomar, o los defectos que deben aceptar pasivamente si quieren convertirse en hombres de -- verdad.

Consideramos que estas diferencias en las actitu- des de los protagonistas tienen su explicación en la "vi- - sión del mundo" de sus autores. La visión del mundo en One- tti pertenece a esa óptica existencialista del hombre soli- tario que odia a todos y se odia a sí mismo. En cambio para Benedetti, la salida es la acción. No obstante, en ocasio- nes las ópticas de los personajes también se cruzan. Así, - en El Astillero, existen algunos leves puntos de contacto - entre los dos platenses desarraigados. En esta obra, se ob- serva una lucecita de esperanza, de posible salida -la ac- - ción-, sin importar con qué fin se haga. Así piensa Larsen:

"Lo único que queda por hacer es precisamente eso; cualquier cosa, hacer una cosa detrás de la otra, sin interés, sin sentido [...] Una cosa y otra sin que importe que salgan bien o mal, sin que nos importe qué quieren decir. Siempre fue así; es mejor que tocar madera o hacerse bendecir, cuando la desgracia se entera de que es inútil, empieza a secarse, se desprende y cae." (1)

Todos los hombres de Benedetti saben que es necesario actuar, que no deben permanecer pasivos ante la vida. Hasta Franz Heinrich Wolff, el personaje considerado como el "más patéticamente absurdo" (2) en la obra de Benedetti se esfuerza por encontrar una salida, intenta desesperadamente esperanzado alcanzar su salvación con decoro. Así lo testimonia Santomé en su diario:

"Parece estar inexorablemente convencido de su fracaso; no se otorga la mínima posibilidad de tener éxito, pero sí la obligación de ser empecinado, sin importarle mayormente frente a cuántas negativas deba estrellarse." (La Tregua, p. 39).

La tradición de la literatura urbana, y especialmente de aquella cuyo eje principal gira en torno al burócrata, se ha venido enriqueciendo con las nuevas técnicas -

-
1. Juan Carlos Onetti, El Astillero, Barcelona, Caracas, México, Seix Barral, 1979, pp. 75-76.
 2. Cfr. Joseph Ricapito: "Sobre la Tregua de Mario Benedetti", en: Cuadernos Hispanoamericanos, España, 1978, vol. pp. 331-334.

de expresión. De esta manera, el mismo Benedetti señala — sus admiraciones y simpatías por escritores como Cesare Pavese, Italo Svevo, Proust, Joyce, Henry James, Faulkner y — otros tantos, cuya huella, que no imitación, se percibe en su narrativa. De allí el uso del monólogo interior en Gracias por el fuego; la primera persona del narrador en Quién de nosotros; el manejo del tiempo, la instantaneidad de la vida, los momentos fugaces de dicha, reducidos a unos minutos y hasta segundos en La Tregua; el cambio de ritmo, de acuerdo con el sentimiento de los personajes en sus monólogos y la ausencia de puntuación en pasajes especiales de — Gracias por el fuego y en Idilio. Benedetti tampoco desdeña, no sin exponerse a serios riesgos, el uso del diario, propio de la novela sentimental.

Los temas que Benedetti toca tienen igualmente su antecedente literario. Así por ejemplo, hemos leído los Dublinenses de Joyce, antes que los Montevideanos. Sin embargo, éstos no pueden confundirse con aquéllos. Los Montevideanos de Benedetti están perfectamente situados en su suelo, respiran el aire, pesado a veces, de su ciudad, se pasean por Agraciada y San Martín o por 18 y Ejido, se detienen a mirar la fealdad del Palacio Salvo, "representante de la guaranguería del uruguayo", gozan de sus paseos esporádicos por la Rambla, refugio de "pitucos", utilizan el lunfardo para dar mayor énfasis local a sus expresiones, son

en fin, inconfundiblemente platenses, como platenses son -- sus problemas, al mismo tiempo que universales. Ya lo dijo Martí: "injértese en nuestras Repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser de nuestras Repúblicas". (1) Benedetti, -- fiel a este principio, injerta en su tronco americano todas las corrientes a su alcance para dejarnos su mensaje.

Como hemos visto, Benedetti, en efecto, no es original en cuanto a temas y a técnicas de expresión, empero, el uso que de ellos hace posee características peculiares -- que le dan originalidad a su obra. Benedetti, como cual---- quier intelectual hace uso del patrimonio de la cultura unj versal, porque como en una de sus conferencias dijera Juan José Arreola, la cultura no pertenece a un país en especial y menos a un individuo en particular, sino que en su cali-- dad de universal pertenece a todos y cada cual hace uso de ella, según su talento y capacidad se lo permitan. Benede-- tti utiliza toda esta herencia cultural para dejarnos su -- mensaje coherente y conscientemente. Cada una de las formas y/o los géneros por él escogidos se adaptan perfectamente -- al contenido de su obra y responden a su compromiso tanto con el arte como con su "próximo prójimo".

1. José Martí: Nuestra América, México, UNAM, 1978, p. 8.

5.1. LITERATURA Y COMPROMISO.

Si partimos de la premisa marxista de que "el hombre es el conjunto de las relaciones sociales" (1), será imposible tratar de definir un producto del hombre y al hombre mismo, independientemente de la sociedad, de colocar al hombre en una isla solitaria, sin más lazos que los propios. La sociedad transforma al hombre de la misma manera que ésta es transformada por él. Benedetti, como hombre antes que artista, está inmerso en su sociedad. Ha sufrido en carne propia y en la ajena las acometidas ocurridas no sólo en el Uruguay sino también en otros países de América Latina, instrumentadas por los grupos en el poder; ha observado y vivido muy de cerca los cambios trascendentales ocurridos en Cuba a partir de su Revolución. Todo esto le ha servido para "dejar de vivir de espaldas a América". Es a partir de estos acontecimientos que Benedetti expresa las preocupaciones, las frustraciones y esperanzas de su burócrata, de tal forma que ha sabido establecer una definitiva comunicación con los lectores de "aquí y ahora".

1. Carlos Marx, Federico Engels: Obras escogidas, Moscú, Editorial Progreso, tomo I, p. 9.

Benedetti nunca ha tratado de negar la influencia que sobre él y sobre otros intelectuales latinoamericanos - ha tenido la Revolución Cubana:

"La Revolución Cubana ha sido un catalizador altamente positivo. Por lo pronto, sirvió para acelerar una reintegración política en el sentido más cívico del término en escritores que estaban parados detrás de la erudición o de su fantasía. Sirvió también para que muchos de ellos sintieran la necesidad de un compromiso personal; [...] sirvió finalmente para [...] que el tema de América penetrara por fin en nuestra tierra, en nuestro pueblo y también en nuestra vida cultural, ... "

(1)

Empero, Benedetti no es el escritor comprometido que caiga en el facilismo de la palabra en aras de una causa, ni en el utilitarismo de la literatura. A la pregunta - que González Bermejo le hace respecto de la funcionalidad - de la literatura como expresión literaria, Benedetti responde:

"Creo que el arte cumple una función nada desdeñable en las relaciones humanas y en la evolución del individuo. Creo que tanto el arte como la política, sin ser [...] los dos únicos provocadores de las mejores esencias del hombre, son dos factores muy importantes de esa incitación. La política, porque revela en el hombre el sentido de la -

-
1. Mario Benedetti: La literatura Uruguaya cambia de voz", en: Literatura Uruguaya siglo XX, Montevideo, Editorial Alfa, 1969, p. 42.

"justicia; la literatura, porque propicia un ———
abondamiento en el propio ser y también en su con-
torno." (1)

Las exigencias que un escritor comprometido debe cumplir para que su obra literaria sea considerada como obra de arte, según nuestro autor, es que no piense en el mensaje político primero y después en el aspecto literario, porque el mensaje político puede convertirse contra la causa — que pretende defender, dado que: "una mala obra de arte que pretende defender una buena causa política, se transforma — en argumento contra esa buena causa." (2)

La explicación dada por Benedetti a Ernesto González Bermejo ha sido criticada por la aparente desconexión — entre fondo y forma. Empero, nosotros creemos que tal desconexión no existe, y que el énfasis que hace entre estos dos aspectos de la obra literaria sirve para mejor ilustrar que entre forma y fondo debe haber una clara interrelación dialéctica (3). Desde este punto de vista, consideramos que Benedetti es fiel a sus ideas, ya que sus obras artísticas —

1. Ernesto González Bermejo; Opus cit., p. 152.

2. Ernesto González Bermejo; Opus cit., p. 152.

3. Cfr. Nils Castro: "La moral de los hechos aclara su palabra", en: Recopilación ..., pp. 61-97.

cumplen con las exigencias que él pregona, como lo veremos en el transcurso de este capítulo.

Para Benedetti, además, lo importante es que el escritor no se mienta a sí mismo y escriba sobre algo que no siente. Para él es fundamental que el escritor se transforme, o sea, que se convenza de que lo que escribe es lo que realmente siente y desea. El compromiso con el arte --- viene del arte mismo. En este sentido, Benedetti llega a --- crear una escritura como la entiende Barthes:

"La escritura es un acto de solidaridad histórica [.] es una función: es la relación entre la --- creación y la sociedad, el lenguaje literario --- transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida a las grandes crisis de la historia." (1)

De aquí que en la obra literaria y artística de --- Benedetti podamos encontrar esa solidaridad histórica de --- que nos habla Barthes. Toda la problemática que Benedetti --- nos presenta en su producción artística, en sus diversos géneros, está imbuida, saturada y determinada por la situa--- ción social que refleja, no en forma pasiva, sino transformándola y recreándola con gran verosimilitud.

1. Roland Barthes: El grado cero de la escritura, México, --- Editorial Siglo XXI, quinta edición, 1983, p. 22.

Lo anterior nos obliga materialmente a tocar, -- así sea en forma somera otro aspecto importante en la producción artística de nuestro autor, que a modo de corolario surge como posición y explicación de su obra literaria. Nos referimos a El Arte en las Letras de emergencia.

5.2. EL ARTE EN LAS LETRAS DE EMERGENCIA.

Muy controvertida hasta ahora ha sido la posición de nuestro autor respecto de sus Letras de emergencia, y la justificación de éstas como parte de su producción artística.

Para nosotros no es raro que un hombre creador, -- después de todos los problemas por los que atraviesa América Latina, se sienta impelido a expresar sus ideas, a utilizar sus medios como escritor para despertar las conciencias aletargadas de sus contemporáneos, los que por otro lado le exigen una explicación, que les permita comprender aquella situación para la que no estaban preparados.

No es que Benedetti piense que se puede hacer la revolución con un poema, una canción, un discurso, un grito, o un disparo: Espero, en el camino hacia el cambio deseado por el pueblo, --nos dice--, "todo sirve, nada es inútil". Lo importante es el riesgo que se debe afrontar, no esconder

"la cola de paja", sino participar amplia y decididamente - en el cambio.

En el prólogo a las Letras de emergencia, Benedetto explica el por qué de su obra. Las Letras de emergencia, nos dice, son producto de una coyuntura histórica, la que - cree es provisoria, y por lo mismo pueden servir para un momento determinado. Nosotros agregamos que si su calidad artística lo justifica, seguirán teniendo vigencia ahora y en el futuro.

El compromiso tanto con su arte como con su prójimo prójimo lo llevó a romper finalmente con su resistencia a comprometer su arte a la causa de su pueblo, pero no sin exigirse el rigor artístico necesario que respalde una obra con calidad estética.

Por otro lado, para que la poesía con o sin intención política alcance un auténtico rango estético, tiene -- que estar fundamentada en un verdadero acto de fe. Si el -- artista tiene fe en lo que hace, si verdaderamente está convencido de que escribe lo que siente, y posee además el talento necesario, logrará hacer arte. Esto lo anotó muy claramente el magnífico escritor cubano Alejo Carpentier, al -- referirse a lo real maravilloso. Carpentier consideraba que si lo real maravilloso no está basado en un acto de fe, re-

-sulta hueco y aburrido:

"De allí que lo maravilloso invocado en el descreimiento -como lo hicieron los surrealistas durante tantos años- nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse como --- cierta literatura onírica "arreglada", ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta." (1)

Carpentier subraya categóricamente la importancia que ese acto de fe juega en la autenticidad de la obra literaria. El escritor, por tanto, nos dice Carpentier, debe "apostar su alma a esa terrible carta de fe". De lo contrario, su obra jamás llegará a ser artística. Consideremos que la validez artística de Letras de emergencia está fundamentada en ese acto de fe, opinión a la que se adhiere nuestro autor en el discurso pronunciado el 28 de mayo de 1972, cuando dice:

"No es olvido lo que aquí nos congrega, sino la solidaridad. Sucede simplemente que el cantor --- dice con su canto su rabia o su alegría. Es un profesional, en el mejor sentido de la palabra, porque su arte se basa en su profesión de fe." - (2)

-
1. Alejo Carpentier: Prólogo y prefacio a El Reino de este mundo, La Habana, Cuba, 1964, p. XII.
 2. Mario Benedetti: Letras de emergencia, México, Editorial Nueva imagen, cuarta edición, 1980, pp. 17-18.

Benedetti, no dudamos en afirmarlo, es también un escritor, cuyo arte responde a su profesión de fe. Y esto no es una simple afirmación sin fundamento. Basta acercarnos a su producción completa para darnos cuenta que, en cada una de sus obras, en forma gradual y con distinto énfasis, resultado del correr del tiempo, Benedetti apuesta su alma a esa terrible carta de fe.

Todo lo anterior, más su indudable talento como escritor, ha hecho que Mónica Mansour, después de un análisis detallado y cuidadoso de sus Poemas de otros, de indudable estirpe política y emergente haya concluido que:

"Ante todo, la poesía coloquial [de Mario Benedetti] es poesía y, como tal, se integra dentro de una función determinada de la lengua, su función poética, que se rige por sus propias reglas dentro de una semiótica connotativa." (1)

Lo anterior, creemos, es también válido para sus Letras de emergencia, en lo que se refiere a sus poemas, -- salvando la distancia necesaria para sus "Versos para cantar", ya que éstos son producto de una labor de equipo entre el letrista, arreglista e intérprete y por esa razón se manejan dentro de otros parámetros.

1. Mónica Mansour, Opus cit., p. 95.

Hemos tenido que detenernos en la posición de --- nuestro autor respecto de la literatura para poder explicar nos los procedimientos artísticos que Benedetti utiliza en su narrativa urbana, la cual ubicamos dentro de la estética realista.

5.3. PECULIARIDADES DEL REALISMO DE BENEDETTI EN SU NARRATIVA URBANA.

Toda la producción artística de Benedetti, tanto su narrativa urbana, sus obras poéticas y hasta ese interesante volumen que se encuentra a caballo entre novela-poema o poema-novela, lleno de neologismos, simbolismos e innovaciones morfosintácticas, podemos ubicarla dentro de la estética realista. (1)

El realismo de Mario Benedetti no es el simple reflejo, la simple copia de la realidad, de la inmediatez histórica del cronista de una ciudad o de un país, sino la recreación de esa realidad observada por nuestro autor.

1. Respecto del simbolismo de El cumpleaños de Juan Ángel, cfr. Freda Pérez Beberfall: "Simbolismo e ideología en el Cumpleaños de Juan Ángel", en: Recopilación de Textos sobre Mario Benedetti, Cuba, serie Valoración Múltiple, 1976, pp. 175-185.

En Quién de nosotros, especialmente en la última parte, y a través del cuento escrito por Lucas, uno de los personajes del pseudo-triángulo amoroso, Lucas-Benedetti, o Benedetti-Lucas nos va desgranando socarronamente y con una suave ironía la deformación que sufre su realidad. --- Esas notas que nos dice son impublicables y para uso personal, entran a formar parte de la estructura de la propia novela. De esa manera se introduce la misma realidad para convertirse en ficción dentro de la ficción.

Al mismo tiempo, dentro de la propia estructura de la obra literaria, saltan sus notas a la realidad para presentarnos los procedimientos que Benedetti-Lucas utiliza para crear sus obras realistas:

"En todos los cuentos que he escrito, puedo reconocer, a diferencia de mis pobres críticos, una tajada de realidad. A veces se trata de mi propia realidad, otras de la ajena; pero siempre escribo a partir de algo que acontece. Acaso la verdadera explicación tenga que ver con mi incapacidad de imaginar en el vacío. No sé contarme cuentos; sé reconocer el cuento en algo que veo o que experimento. Luego lo deformato, le pongo, le quito." --- (Quién de nosotros, p. 77).

Y es de esta manera que nos vamos enterando gradualmente de las deformaciones que sufre la realidad en la narrativa urbana de nuestro autor. Por ejemplo, Lucia, personaje de su cuento, está sacado de la realidad, y se dis-

-tingue de los otros personajes de la novela en que a ésta no le cambia de nombre porque: "Lucía es, como personaje, - lo más puro que he escrito. Aún en la realidad sigue siendo un personaje de cuento" (ibidem, p. 93). Así es como Benedetti juega con los juicios de sus críticos. Es por Lucía, -- personaje de la realidad que se introduce en el cuento, que Lucas-Oscar Lamas, no consuma la traición a Miguel-Andrés, a través de la posesión de Alicia-Claudia, toda vez que --- Lucía, personaje muy "real", pero con "modales absurdos", - es importante para Lucas-Benedetti. A continuación viene el humor socarrón de Lucas-Benedetti, para acotar en sus notas "impublicables": "Pensé que esto lo decía para el cuento. -- Sin embargo, lo escribí porque es cierto" (ibidem, p. 102. El subrayado es del autor).

En la página 101, Benedetti-Lucas vuelve al juego entre realidad e irrealidad para explicarnos donde empieza verdaderamente el cuento:

"En este capítulo se hace el cuento. Llega un punto en que las posibilidades se bifurcan. Desde el instante en que elija una de ellas, el cuento se hará, no precisamente debido a la elegida, sino a las desechadas. Por eso la realidad válida poéticamente el cuento, porque en éste lo real es una mera posibilidad desechada." (Quien de nosotros, p. 101. Los subrayados son del autor).

En este fragmento se percibe la aguda ironía, muy típica, por otro lado, del intelectual pequeño-burgués. Como vemos, aparentemente el escritor se manifiesta por el -- irrealismo de la obra literaria cuando de hecho, como afirma Federico Álvarez, se trata "de una declaración de realismo literario esencial y profundo". (1) No es que Benedetti escoja lo irreal para desechar lo verdaderamente real de la vida cotidiana, sino que escoge la alternativa menos brillante de la realidad dentro de la ficción. Al mismo tiempo, en las notas de pie de página, nos enteramos de lo que "verdaderamente sucedió", es decir, de la forma como se desarrollaron los acontecimientos.

En esta pequeña obra descubrimos otra de las peculiaridades del realismo de Benedetti, que es importante subrayar por la trascendencia que tiene dentro de la narrativa urbana de nuestro autor. Nos referimos al juego entre la realidad del discurso literario, de la escritura misma,

-
1. Federico Álvarez: "Quién de nosotros: un punto de partida", en: Recopilación de Textos sobre Mario Benedetti, - p. 118. En este magnífico artículo, iniciado con una pequeña reseña escrita para la revista Siempre, del 26 de febrero de 1964, Federico Álvarez reconsidera algunas -- opiniones, hechas al rápido vuelo, en el artículo que se incluye en el volumen aquí citado, para concluir que -- existe una estética benedettiana y un arte poética en la narrativa de nuestro autor.

y la realidad, o mejor dicho, la falsedad de la "realidad" presentada dentro de la ficción.

En el cuento de Lucas nos enteramos de que Miguel -Andrés tiene un "diario" en el que día con día anota sus -reflexiones. Este diario es abandonado siempre en algún lugar visible, como para que Alicia-Claudia lo pueda leer. En las notas de pie de página, Lucas-Benedetti vuelve a jugar con el lector con estas palabras:

"Debe ser una invención de Alicia. No creo que -- Miguel sea capaz de anotar diariamente sus cavilaciones. Es demasiado temeroso, demasiado egoísta, y los egoístas no llevan diario." (ibidem, p. --- 105).

La duda que aparece fuera de la ficción en las notas "impublishables" del cuentista Lucas descubre la irrealidad de la ficción, o mejor dicho, la falsedad de la realidad presentada por Lucas en su cuento. Esto nos parece que queda claro dentro del mismo diario de Andrés; veamos cómo:

En primer lugar, existe una diferencia esencial - en el diario de Quién de nosotros y el diario de La Trégué. Mientras que en la escritura del diario de Santomé, el --- tiempo está definitivamente delimitado por fechas antes del inicio de cada fragmento de la novela, el diario de Miguel-Andrés, aunque separado por espacios tipográficos, carece -

de fechas y se destaca con números romanos.

En segundo lugar, dentro del diario encontramos - alusiones al tiempo en que se realiza la escritura. Aquí se establece un tiempo presente, el de ésta. El juego de los - espacios entre los fragmentos en combinación con el tiempo aludido en sus reflexiones tiende una trampa al lector distraído. El diario se inicia con esta anotación:

" Sólo hoy, al quinto día, puedo decir que no estoy seguro. El martes sin embargo, cuando fui al puerto a despedir a Alicia, ... " (Quién de nosotros, p. 9.).

Si contamos los días que median entre el martes y el quinto día de que nos habla Andrés-Miguel, identificamos que éste empieza estas notas el día domingo. En seguida y - para corroborar el presente de este pseudo-diario, añadimos lo que Miguel dice algunas páginas más adelante: "Para saberme sincero he empezado estas notas, ... " (ibidem, p 14) En el fragmento IV, Miguel nos aclara de cuáles notas se - trata: " Temo que las notas de este domingo ocupen más carrillas que de costumbre ... escribiré toda la tarde. " -- (ibidem, p. 15).

En los fragmentos que median entre el IV y hasta el fragmento XI, no encontramos alusión alguna al tiempo de la escritura. En los fragmentos XII, XIII y XV vuelve la alusión al presente, para destacarse en forma especial en el XXV:

"Hace una hora y media que dejé de escribir convencido de que lo había dicho todo. Sin embargo, he releído línea a línea cuanto escribí este domingo ... " (ibidem, p. 59).

De este análisis podemos concluir que el diario no se ha ido haciendo en el transcurso del tiempo, sino que se hace "ahora", de la misma manera que en una tarde se escribe la carta de Alicia. Este juego brillante entre el tiempo del discurso y la realidad de la ficción nos es presentado con toda claridad en esta novela, como una de las peculiaridades sobresalientes del realismo de Benedetti.

Dentro de la misma ficción, por otro lado, queda comprobado que es perfectamente posible hacer una verdadera obra de arte con personajes tan comunes y corrientes como puede ser Miguel, quien desdeña la calidad estética de los cuentos de su amigo Lucas. La creencia de Miguel sobre la imposibilidad de devenir un personaje de cuento, se contrapone a la realidad de la ficción, toda vez que Miguel pasa a ser un personaje de cuento, y de uno de los mejores cuen-

-tos de Benedetti. Aquí además queda al descubierto el arte poética del autor.

"Sin embargo, la realidad es mucho más vulgar, -- más mediocre, más chata. Yo por ejemplo, estoy -- instalado en la realidad, y por eso mismo, no podré ser jamás un personaje de Lucas [.] Si, tal vez si Lucas me tomara como personaje, yo sería -- un brillante [.] Seguro que ni yo mismo reconocería en ese retrato al impenetrable egoísta, al incurable cobarde que soy. Es que el arte jamás -- deja de ser una mentira; cuando es verdad ya no es arte y aburre, porque la realidad es sólo un -- irremediable, absurdo hastío [.] La estricta -- realidad me aburre, y el arte me parece hábil, -- pero nunca eficaz, nunca legítimo. Tan sólo un ingenuo recurso que ciertos tipos desengañados, sin vergüenzas o melancólicos usan para mentirse, o -- lo que es peor aún, para mentirme." (ibidem, pp. 37-38).

Pero como vemos, Miguel se equivoca rotundamente porque Lucas lo lleva a la "ficción", no para convertirlo -- en "brillante", como pensaba, sino para presentarlo en toda su "realidad", en toda su ordinariéz y chatura, oscilando -- ambiguamente entre un rinoceronte y un ser humano, dentro -- del juego estético de la escritura poética. Así en el zoológico, donde una niña confunde al rinoceronte con un hipopótamo, Lucas piensa de inmediato: "Después de todo él es (o fue) mi amigo". Para luego en son de burla, acotar en sus -- notas inpublicables:

"Comprendo que puede dudarse si me refiero a Andrés-Miguel o al rinoceronte. El equívoco no me desagradó porque Miguel ha sido siempre un cornudo de un solo cuerno: el que está pronto a atribuirse y a aceptar." (ibidem, p. 92).

Miguel, pues, este personaje ordinario instalado en la "realidad", casi repugnante en su cobardía y egoísmo, pasa de las páginas de la ficción a la ficción misma en el cuento de Lucas. Este cuento se introduce legítimamente en la novela como una estructura menor dentro de otra mayor -- que engloba un todo --el discurso literario-- en el que el --pseudo-triángulo amoroso y la frustración de los protagonistas son el hilo conductor y fundamental que las une perfectamente.

A manera de conclusión diremos que para Benedetti, como lo hemos visto, el realismo en su narrativa es la creación y recreación de un hecho, de un motivo anecdótico, deformado y transformado artísticamente de tal forma que logra una auténtica verosimilitud estética.

Pareciera que dentro de lo que hemos dicho, identificamos a Benedetti con los personajes de sus obras. Pero no es así y lo vamos a aclarar. En primer lugar, consideramos que en cada uno de los personajes hay un poquito de la esencia de nuestro autor y esto es fácil demostrarlo en el juego entre realidad y ficción. De esta forma, lo que opina

Miguel sobre Lucas sale a la realidad real en el epígrafe --
escogido para el volumen de cuentos La Muerte y otras sor--
presas:

"Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía
también la verdad se inventa."

Los versos de Machado encuentran un eco perfecto
en la obra literaria de nuestro autor, respecto de su con--
cepción del arte.

Sin embargo, también es cierto que el autor se --
distancia de sus personajes a través de la ironía fina y de
la misma crítica dentro de la ficción. De esta forma vemos
cómo el juego irónico logra la distancia entre los persona-
jes de la obra y del mismo autor que los crea. Miguel, por
ejemplo, personaje de la ficción crítica y pone en tela de
juicio la validez artística de la obra de Lucas, dentro de
la ficción, de la misma manera que fuera de ella los criti-
cos de Benedetti argumentan la validez estética de su obra
literaria.

Todo este juego entre realidad y ficción y entre
ficción y ficción produce una clara ambigüedad en el discus-
so literario. Esta ambigüedad es una constante del lenguaje
en su función poética.

5.4. LA ESTRUCTURA EN LA NARRATIVA URBANA DE BENEDETTI.

Cada una de las novelas que hemos intentado analizar posee una estructura peculiar que responde maravillosamente bien a las necesidades especiales del mensaje contenido en éstas; o sea, existe una verdadera unidad dialéctica entre la estructura y el mensaje. Los cambios que éstos han sufrido responden también a las transformaciones del propio escritor con el devenir del tiempo.

Su primera novela, Quién de nosotros, en un cierto momento y debido a su estructura, fue considerada como la unión de tres cuentos aislados en un solo volumen. (1) - Más tarde, y después de un análisis más profundo y cuidadoso, se reconoció finalmente que Quién de nosotros es una novela, cuyas estructuras: diario, carta y cuento, aparentemente aisladas, están perfectamente unidas por el pseudo-triángulo amoroso y la visión que de éste tiene cada uno de los protagonistas de la novela. Es decir, nos encontramos con tres estructuras pequeñas que son parte de la estructura global del texto literario. Cada una de estas pequeñas estructuras responden a la necesidad de penetrar en el interior de los personajes para analizar su mundo interior y --

1. Federico Álvarez, Opus cit., p. 117.

descubrir sus frustraciones y su mediocridad. La estructura de la obra literaria responde también a la tendencia, muy en boga en aquel tiempo, del psicologismo esteticista que predominaba en la narrativa de los años cincuentas. Ésta era una de las muchas maneras que existen para no comprometerse ni consigo mismo ni con el momento histórico, escondiendo su miedo a enfrentar la realidad tras la cortina de la prescindencia del juicio en sus obras literarias.

La Tregua posee una estructura lineal, el diario de Santomé, a través del cual nos internamos en el mundo terriblemente mediocre de la oficina, de las pequeñas intrigas y de la gran frustración de los personajes. Con pequeños brochazos aquí y allá, dentro de las anotaciones en su diario, nos vamos dando cuenta del origen de las deformaciones que sufren esos burócratas.

Finalmente, queremos detenernos un poco más en su tercera novela Gracias por el fuego, cuya estructura ha sido más ampliamente comentada.

A pesar de que la crítica casi unánimemente ha reprobado el primer capítulo de la novela, tanto por la diferencia de los caracteres tipográficos utilizados en su escritura, como por el uso de la tercera persona que lo distingue de la mayor parte del resto de la novela que fluye -

en primera persona, mediante el monólogo interior del protagonista; así como por la técnica cinematográfica empleada - para presentar este capítulo, nosotros queremos argumentar lo siguiente:

En primer lugar, los caracteres tipográficos utilizados en este capítulo no son privativos del primer capítulo solamente, toda vez que en el interior de los otros se mezclan ambos caracteres. Este tipo de caracteres sirven en algunos momentos para diferenciar las imágenes del pasado - de las del presente. En otras partes, dicha tipografía se - utiliza para señalar la "irrealidad de las imágenes del sueño," con la "realidad" del presente que vive el personaje. - Otras más, las encontramos para distinguir una conversación grabada (por supuesto que aparece como realizada en el pasado también: la sostenida entre Larralde y Edmundo Budiffo) - de la corriente interior del pensamiento de Ramón y del diálogo entre éste y su hermano Hugo. Finalmente, también para incluir un texto de otro contexto (por ejemplo, "Corazón co raza"). (Obsérvense las páginas 76, 77, 90, 172, 173, y 214).

En el cuento que abre la novela, la anécdota en el Tequila Restaurant, se sitúa en el pasado y por eso se - utilizan dichos caracteres. Estos acontecimientos no se desligan del resto de la novela, sino por el contrario, vendrán a jugar un papel importante en el desarrollo de toda -

ella, a través de las reflexiones y actitudes del protagonista, testigo de la anécdota.

La técnica cinematográfica tampoco es privativa del cuento ya que en el monólogo interior de Ramón se descubre continuamente el uso de ésta, en diferentes partes de la obra.

Por otra parte pensamos que este cuento, dentro de la novela, sirve espléndidamente para resaltar la tremenda soledad del hombre a pesar de que se mueve entre mucha gente, y no obstante que tiene la fama de conducir charlas entretenidas y jocosas para mantener interesados a sus clientes turistas. Como dueño de la agencia "Viajar con alegría", Ramón tiene la oportunidad de conocer tipos no siempre despreciables y hasta simpáticos. Espero, Ramón está solo, realmente incomunicado, en esa aglomeración de soledades.

El cuento aparentemente desconectado del resto de la novela, se inserta admirablemente en la estructura total de la obra, viene a formar parte de la misa, casi como el principal motivador del futuro ser de Ramón. En el capítulo 2, inicio del monólogo de Ramón, leemos: "Desde aquella cena con uruguayos en el Tequila Restaurant, estoy por pensarlo todo de nuevo" (p. 38). En el capítulo 13 vuelven los --

acontecimientos del primer capítulo a jugar un papel importantísimo en la decisión de Ramón: primero a través del recuerdo del periodista Larralde, quien escuchaba con franco disgusto la estúpida conversación de los allí reunidos; --- luego, la conversación de éste con Edmundo Budifo (mediante la grabación) y finalmente la actitud viril de este periodista de perder el trabajo, su posición, la tranquilidad de su hogar, antes que claudicar ante el prepotente Budifo, --- atizan el fuego, encendido por la negativa de Dolores, para que Ramón tome la única decisión de su vida, no importa que ésta haya sido equivocada.

Por todo lo anterior, nos atrevemos a afirmar que en Gracias por el fuego se logra una estructura circular en la que nada sobra y nada falta ni es gratuito. El primer --- capítulo de la novela discurre en tercera persona y está --- combinado con los diálogos cortados de los allí reunidos. - La novela termina en el capítulo 15, que repite la estructura del primero, con lo que se logra, en nuestra opinión, un todo congruente y cerrado.

Finalmente pensamos que este cuento, dentro de la estructura de Gracias por el fuego, como el cuento de Lucas en Quién de nosotros, el que por cierto también está escrito en tercera persona, cumplen una función nada gratuita ni desdeñable dentro de ambas estructuras novelísticas.

5. 5. EL RITMO EN LA NARRATIVA URBANA DE MARIO BENEDETTI.

Otro de los procedimientos estilísticos en la narrativa urbana de Benedetti es la existencia del ritmo en sus tres novelas, el cual se encuentra totalmente acorde con los estados de ánimo de los personajes.

En Quién de nosotros, nos encontramos con tres momentos en los cuales la diferencia de ritmo en cada uno de ellos ofrece una mayor riqueza de movimientos a la novela. El ritmo del diario discurre morosamente, va y viene del pasado al presente y viceversa, con la misma lentitud con que acuden los recuerdos a la memoria de Miguel. La lentitud del ritmo destaca el conformismo de este personaje, su espera abúlica de que el futuro tendrá que ser igual que ahora, que no se puede hacer nada contra el destino. En la carta de Alicia, sentimos que el ritmo se acelera para subrayar la rabia, el desencanto y la impotencia de esta mujer para cambiar el curso de los acontecimientos dentro de su vida matrimonial, así como para señalar la rapidez con que una carta de tal naturaleza se escribe para poner punto final a los malentendidos y a los silencios tan prolongados, decidida a acabar con esa situación ambigua. Así le explica Alicia a Miguel:

"Hemos incurrido en varias faltas, pero vislumbro que nuestra gran equivocación, la más irremediable, ha sido el no hablar nunca de ellas. La única franqueza posible, la que poseen la mayoría de las parejas que diariamente se insultan, se maldicen y disfrutan por igual sus etapas de odio y de apaciguamiento, esa la hemos perdido." (Quién de nosotros, p. 65).

Esta es la tónica que mantiene el ritmo de toda la carta y que termina con la decisión de Alicia de entregarse a Lucas. El ritmo de la carta se va violentando gradualmente con la constante repetición de la frase "no puedo más, me voy con Lucas" (p. 65), expresada cada vez con mayor firmeza: "Me he decidido a no poder más, a irme con Lucas", (p. 70), para terminar: "[...] quiero ofrecerte a -- él, porque él es el presente y yo creo en el presente." (pp. 74-75).

En el tercer momento, el cuento de Lucas, el ritmo se desacelera, se vuelve juguetero, tanto dentro de la ficción como en las notas de pie de página.

La Trequa se desarrolla en un ritmo lento. Este ritmo, que se mantiene en toda la obra, le ofrece una armonía cadenciosa, un equilibrio que le impide caer en lo más patético y estereotipadamente romántico de una novela escrita en forma de diario.

Lo primero que se distingue en La Tregua es el -- enfoque de la trama en un espacio y tiempo bien delimitados, lo que evita que el ritmo se corte o se disperse en cosas -- triviales, fuera de la órbita de la trama novelística. La -- novela se comprime en tres fechas: 11 de febrero de un año, inicio del diario de un hombre que sólo espera su jubila--- ción, el 27 de febrero del mismo año, día en que Laura Ave-- llaneda entra a la oficina de este burócrata para dar un -- vuelco momentáneo a su vida. Finalmente, el 28 de febrero -- del año siguiente, la muerte inesperada de Avellaneda, de -- ese ser que pudo haber cambiado la vida de Santomé. Estas -- tres fechas son utilizadas por Benedetti para señalar la -- fugacidad del tiempo, confirmada por Santomé:

"La cumbre es así, [...] Además estoy seguro que la cumbre es sólo un segundo, un breve segundo, -- un destello instantáneo, y no hay derecho a pró-- rrogas." (La Tregua, p. 114).

No encontramos dentro de estas fechas acciones -- que se salgan de la tonalidad grisácea de toda la obra. El personaje se mantiene siempre dentro del equilibrio. No se descubre en la obra una sola nota discordante, ni siquiera en los momentos de mayor alegría en su departamento con Lau-- ra, porque:

"Mi estilo de querer es ése, un poco reticente, -- reservando el máximo sólo para las grandes ocasiones." (ibidem, p. 131).

Pero ni en esas grandes ocasiones se nos revela -- ese "máximo". Santomé jamás baja a dimensiones patéticas y -- exageradas, ni siquiera en los momentos de mayor dolor, la -- muerte de Laura, en que sólo se limita a repetir "Dios mío".

La dimensión grisácea de toda la novela se obtiene a través de lo inesperado: cuando todo parecía indicar que -- la reunión con Vignale desembocaría en una tierna remembranza de la niñez, todo acaba en una de las únicas risas del -- año para burlarse de lo ridículo del "adoquín" en aquellas fotos del pasado; de la misma manera, cuando se siente muy -- solo en el café y parece que todo va a concluir en un patético reconocimiento de su soledad en esos domingos en que siempre está solo, Santomé suaviza la tensión, diciendo:

"Sólo entonces me of. Inconscientemente como un -- viejo gramófono [...] yo había llegado sin darme -- cuenta, a la segunda estrofa de Mi Bandera." (ibidem, p. 71).

Por otro lado, los espacios-paisaje mantienen una constante armonía con las vivencias interiores de quienes -- los contemplan. Ambos se complementan.

En Gracias por el fuego, por el contrario, el --- ritmo, que sube y baja en los diferentes momentos de la vida de los protagonistas, responde armoniosamente a la trama de la novela. Así por ejemplo, el ritmo de la narración se acelera en imágenes alocadas que van del pasado al presente sin transición, en el momento en que el protagonista Ramón Budifó se encuentra en peligro de muerte:

" ... padre nuestro que estás en los cielos llena
eres de gracia, no sé, no sé nada, además a Dios ---
qué le importa de mí, del tren, de mi pie, del ---
pie de mi padre, ahora sin zapato, apretando el ---
pedal del embrague, y el tren, y la luz que empie-
za a iluminarme, y la piel de Rosario, y la piel ---
de Rosario [...]. mamá, y el tren monstruoso enor-
me, con su espantoso ojo de luz, padre nuestro, ---
ya está, ya está, [...]. aaaay, zafé y pasó, en ---
vez de pasó y zafé [...]. yo soy mi pie, [...]. " ---
(Gracias por el fuego, pp. 145-146).

La vertiginosidad de los cuadros que pasan como en una cinta cinematográfica con un proyector desajustado; las vueltas al pasado y la pesadilla de sentirse atrapado, subrayados con caracteres tipográficos distintos para distinguirlas de las imágenes del presente; la aliteración de r/s/n/, y la repetición de "y la piel de Rosario", ofrecen al monólogo desquiciado un matiz contrapuntístico entre el miedo a la muerte y la alegría de estar vivo, de encontrarse a salvo.

En Gracias por el fuego, el ritmo se desacelera - para volverse lento y subrayar las dudas de Ramón. En los - instantes en que su pensamiento se vuelve al pasado, para - preguntarse si la familia Budifo tiene una historia, en un esfuerzo por encontrar su identidad, hasta el paisaje se da tiene:

"La ventana se abre a la calma chicha. Allá abajo, los plátanos. Por lo menos la mitad de las hojas están inmóviles, y el movimiento de las otras es apenas un estremecimiento [...] El aire está tenso, pero ya sé que nada va a estallar [...] Este es el momento, estoy seguro, porque no estoy alegre ni desesperado. Estoy [...] simplemente tranquilo [...] Estoy horriblemente tranquilo. Así está mejor." (ibidem, p. 37).

Las vueltas al pasado en busca de su historia, la cual le llega en girones, unas veces luminosos, otras, tangibles, en ocasiones tiernos, alegres e irónicos, y ese regresar a su presente incierto, se nos presenta con gran diversidad rítmica, en consonancia con el espacio-paisaje que rodea a este burgués desubicado.

El ritmo de esta novela, según nos parece, es como el de una sinfonía en la que, entre los acordes que surgen gradualmente de tono, hasta alcanzar momentos de gran dramatismo, aparece continuamente el leit-motiv de la composición sinfónica, es decir, la constante indecisión de Ramón.

En el capítulo 13, en el que Ramón ha decidido tomar una resolución entre la alternativa huir con Dolores o matar a su padre, vuelven a comprimirse en su interior pasado y presente, entremezclándose a cada rato. El ritmo de la prosa se empieza a acelerar, tensándose por momentos, de la misma manera que algo se percibe en la rigidez del paisaje que Ramón observa:

"Nada se mueve aquí. No hay ruido, ni siquiera -- bocinas. Las persianas dejan pasar una débil luz" (ibidem, p. 238).

Mientras distraídamente firma los papeles de su oficina, Ramón sigue pensando en Larralde, el hombre que sí supo tomar una decisión. Pero es en la oficina de su padre en donde se inicia el clímax de su tormenta interior, subrayada al mismo tiempo por el anuncio de tormenta en el ---- ambiente. Personaje y paisaje pierden la tranquilidad:

"Allá abajo los plátanos. Hoy las hojas no están inmóviles. Algo nos agita, a ellas y a mí." (ibidem, p. 267).

El intercambio de palabras entre el secretario -- del viejo Budiño y Ramón desaceleran por un momento el ritmo y ofrecen al lector una pausa, una pequeña distensión. -- Sin embargo, al término de esta pausa, vuelve el leit-motiv de la obra --la indecisión de Ramón entre poder o no escri--

-bir la página más brillante de la historia de los Budiffo: "¿La escribiré?", para volverse a violentar el ritmo, el cual, en las dos últimas páginas de este capítulo, alcanzan la tormenta huracanada que termina con:

"basta
basta
basta
baaaaaaaaaa" (ibidem, p. 273).

Las dos últimas páginas de este capítulo, por su misma estructura: la ausencia de puntuación, de mayúsculas, y la disposición tipográfica, con líneas cortadas, resaltan la locura de su pensamiento, sus reflexiones desquiciadas - que terminan con la palabra inconclusa que marca el fin de este desdichado.

Después de la tormenta, las aguas vuelven a su -- cauce normal; la tormenta se deshace en una suave lluvia en los dos últimos capítulos. El primero: el monólogo interior de Dolores, lento y desolado que queda condenada a una vida triste y solitaria, como un fantasma sin vida. Dolores queda destinada a utilizar una máscara para que nadie se dé -- cuenta de su dolor, en una eterna incomunicación comunicada. El segundo: el capítulo 15, en donde la voz del narrador se interrumpe con el diálogo entre Gloria y Budiffo, el viejo - que no supo ser ni amigo, ni esposo ni amante. Este capítu-

lo termina con un portazo final, con la decisión de Gloria de abandonar al viejo, gastado y odiado, resuelta a iniciar una nueva vida.

El ritmo lo podemos encontrar también, y no con poca frecuencia, en algunos fragmentos de su prosa, que dan al texto una cierta cadencia, que combinada con la aliteración crea un movimiento especial en la novela.

En ocasiones percibimos en su prosa semejanzas -- con estructuras poéticas de pie quebrado, como en el siguiente fragmento que colocamos en verso para mayor claridad:

"¿A qué vino aquí?", dijo María
y la estaba echando.
"Tenemos que irnos", dijo Lamas
y la estaba echando.
"A ver cuando la traes de nuevo", dijo Lucía
y la estaba echando." (Quién de nosotros, p. 100).

La repetición de la frase a manera de estribillo y la aliteración n/k/ch/s/ ofrecen cierta armoniosa musicalidad a la prosa.

En ocasiones el ritmo se presenta a través del uso de un mismo complemento para diferentes sujetos, combinado con el remate de una construcción más larga, que ofrece suaves ondulaciones a la estructura sintáctica:

"No obstante
mi poder era ajeno;
la decisión,
ajena;
Alicia,
ajena también."
Ni siquiera yo era dueño de mí mismo."
(ibidem, p. 47).

La vana poética que nunca se separa del narrador, nos brinda, en los lugares más inesperados, toda la poesía de la palabra en prosa, cuyo lirismo y ritmo interior, nos permite sentirla con toda claridad, porque la musicalidad de la palabra, unida al ritmo que permite la aliteración, nos hace evocar toda la poesía que éstas encierran:

"Yo tenía una tristeza
que excedía al ánimo,
una tristeza
que también era corporal.
Me miraba las manos y éstas
también estaban sucias de tristeza." (Todos los cuentos, p. 191).

Existen momentos en que los protagonistas expresan sus emociones con gran riqueza poética, como en el siguiente fragmento, que, colocado en verso, hace resaltar la

anfóra, y el movimiento que ofrece la aliteración:

"Lo único seguro es que te miro y muero,
y peor que muero.
Lo único seguro es que estás existiendo, Dolores,
en algún rincón de este día,
en algún lugar del mundo,
sola o con alguien, pero sin mí.
Lo único seguro es que sos mejor que todas tus --
imágenes,
que todas las imágenes que yo tengo de vos." ----
(Gracias por el fuego, p. 215).

Con los ejemplos anteriores hemos querido resal--
tar la belleza del lenguaje aparentemente sencillo, que lo
acerca al lenguaje cotidiano, así como la riqueza del ritmo
de la prosa, que se encuentra en estrecha relación con el -
contenido del mensaje literario en la narrativa urbana de -
nuestro autor, y que la singularizan de otras narrativas y
de otros autores.

5.6. COTIDIANEIDAD Y LENGUAJE COTIDIANO EN LA NARRATIVA URBANA DE MARIO BENEDETTI.

En este apartado intentamos introducirnos en el estudio de la cotidianidad y el lenguaje cotidiano en la narrativa urbana de nuestro autor, con el propósito de tratar de establecer si la narrativa de Benedetti está escrita en un lenguaje cotidiano: "claro", "sencillo" y "directo" o si su aparente sencillez es sólo un procedimiento estilístico para lograr una verdadera comunicación con el lector. Para intentarlo, nos acercaremos a algunos estudios formales, pero no para quedarnos en el aspecto puramente formal, sino para establecer los procedimientos que este magnífico escritor utiliza para hacer que la lectura de sus textos nos permita adentrarnos con mayor facilidad en el contenido ideológico que éstos proyectan a través de la palabra.

A partir de los descubrimientos de Ferdinand de Saussure sobre la distinción entre lengua y habla y la necesidad de estudiar el lenguaje a partir de una paradigmática o código y de una sintagmática, o uso que se hace de éste, así como de los dos planos del signo lingüístico, los estudios literarios, encaminados hacia las formas de expresión, han conocido un auge considerable. (1)

-
1. Ferdinand de Saussure: Curso de lingüística general, Buenos Aires, Editorial Losada, 1975.

Con base en las premisas de Saussure, el Círculo de Praga y el OPOIAS ruso, Roman Jakobson, Eihenbaum y ---- otros empezaron a estudiar las obras literarias desde el -- punto de vista de la expresión de su forma.

Ya en 1919, Roman Jakobson estableció que la lengua en su función poética es un enunciado que apunta hacia la expresión la cual se rige por leyes immanentes. Jakobson afirmó además, que en la lengua en su función poética, la - función comunicativa, propia del lenguaje cotidiano y del - emotivo, se reducen al mínimo. (1) Más tarde, en Lingüística y poética, Jakobson distingue seis funciones fundamentales de la lengua, las cuales jamás se encuentran aisladas, pero de acuerdo con los códigos que la constituyen siempre hay una que predomina sobre las demás. Finalmente, este autor define la obra poética como un sistema estructurado, un conjunto regularmente ordenado y jerarquizado de procedi--- mientos artísticos, en donde el cambio en la jerarquía de - éstos, dentro de un marco poético determinado afecta la jerarquía de los géneros poéticos, así como la distribución - de los procedimientos artísticos dentro de otros géneros li- terarios. (2)

-
1. Roman Jakobson: Questions de poétique, Paris, Seuil, --- 1973, p. 14.
 2. Roman Jakobson: "Lingüística y poética", en: Saggi di --- Linguistica generale, Milán, Feltrinelli, 1974, pp. 185-191.

De esta manera, cada uno de los autores, en sus textos particulares utiliza estas jerarquías de procedimientos, de acuerdo con criterios específicos, en concordancia con su ideología, por lo que puede distinguirse una obra de otra y un autor de otro. En otras palabras, podemos decir que cada texto literario está imbuido de valores estéticos, éticos, políticos y sociales que reflejan la ideología de un grupo social, cuyo portavoz es el escritor, y mediante la cual se establecen ciertas relaciones de poder.

Los cambios en las concepciones sobre la estética de las diferentes obras literarias operan en estrecha relación con la ideología de los grupos en el poder. De aquí -- que se establezcan cambios en la jerarquía de procedimientos artísticos en cada texto poético, conforme a los lineamientos de las teorías estéticas que surgen en oposición a teorías anteriores. En ocasiones coexisten dos teorías que defienden postulados diferentes, por lo que aparecen textos literarios imbuidos de una u otra teoría estética. Esto --- trae como consecuencia que se entablen discusiones sobre la validez de una u otra obra y/o sobre la calidad de uno u -- otro autor. Hacia allá apuntan precisamente las Tesis del Círculo de Praga:

"El lenguaje poético tiene, desde el punto de vista sincrónico, la forma del habla, es decir, de un acto creador individual, que adquiere su valor por una parte, sobre el fondo de la tradición poética actual (lengua poética) y, por otra, sobre el fondo de la lengua comunicativa contemporánea. Las relaciones recíprocas del lenguaje poético con ambos sistemas lingüísticos son en extremo complejas y diversas, y hay que examinarlas tanto desde el punto de vista de la diacronía como de la sincronía [...]. Así por ejemplo, la aproximación del habla poética a la lengua de comunicación unas veces son, en un determinado período -- muy claras, en otras épocas, no son, por decirlo así percibidas." (1)

De la misma manera que se pueden percibir aproximaciones entre la lengua de comunicación y la lengua poética, suelen notarse semejanzas entre la lengua cotidiana y la lengua poética. En opinión de cierto número de críticos, existe, en la narrativa de Benedetti, una gran semejanza -- entre la lengua cotidiana y la lengua poética. Sin embargo, creemos que esta aproximación ha sido delimitada, más que -- todo, desde el punto de vista ideológico, y no como resultado de un minucioso análisis morfosemántico del texto literario de nuestro autor.

En efecto, los temas que Benedetti trata en toda su producción artística son cotidianos, sin embargo, creemos que el lenguaje que Benedetti emplea en su narrativa, --

1. B. Trnka: El Círculo de Praga, Barcelona, Editorial Anagrama, 1971, pp. 46-47.

aunque se vincula con el léxico empleado por la mayoría de sus lectores, no cae en el simplismo agotador de la palabra del lenguaje cotidiano. Además, por el hecho de encontrarse dentro de una estructura cerrada, cuya jerarquía de procedimientos está bien delimitada, desempeñan una función de índole diversa que la del lenguaje cotidiano, cuya característica es la inmediatez de la comunicación.

La sencillez, que no simplismo de la sintaxis, el uso de un léxico que se identifica con sus lectores, responde a la interrelación dialéctica autor-lector. Esta forma se ajusta a las necesidades históricas del momento, en el que el autor siente la urgencia de acercarse a su lector y asegurar la línea de comunicación que permite que los lectores se sientan motivados a superar las contradicciones y -- los problemas que la obra presenta, mediante las transformaciones que el lenguaje cotidiano sufre en el plano sintagmático o de combinación dentro del texto literario. La connotación se logra a través de lo que en los estudios formales se conoce como "anomalías", en relación con el código referencial o cultural. En este apartado nos referiremos sólo a algunas de las más importantes, según nuestro punto de vista.

Así por ejemplo, uno de los logros reconocidos -- por todos los críticos es el uso de metáforas con un léxico propio del burócrata, que identifica a sus personajes, delimitando el mundo en el que éstos se mueven:

"Debe hacer por lo menos cinco años que llevo este cómputo diario de mi saldo de trabajo." (La Tregua, p. 7).

O: "A mí me gustaría saber cuándo voy a morir. Si fuera posible conocer la fecha de la propia muerte [...] gastarse más o gastarse menos de acuerdo al saldo que le restara." (La Tregua, p. 159).

O: "El presente era éste: ella buscándolo, empujada, con el imprescindible odio hacia Andrés, convocándolo a él como quien llama al suplente cuando el titular ha muerto o no sirve o renuncia, él." --- (Quién de nosotros, p. 89).

En Gracias por el fuego, por el contrario, como -- no se trata de un burócrata, sino del dueño de una exitosa agencia de viajes, Benedetti utiliza en forma metafórica el lenguaje que también identifica a este hombre dentro de su contexto social.

"Según decía el cura de Punta Carretas, a partir de Adán, todos estamos viciados de nulidad, todos somos pecadores aunque no pequemos, porque el viejo Adán se mandó una caída tan estrepitosa y -- pecó tantas veces que desde entonces [...] no hacemos otra cosa que pagar en cómodas mensualidades." (Gracias por el fuego, pp. 161-162)

En este fragmento se observa la imbricación de la función poética con la función referencial, la alusión al texto bíblico del pecado original, que alcanza una connotación especial por la ironía, el humor y la burla con que involucra la figura de Adán: "porque el viejito Adán se mandó una caída tan estrepitosa [-.]", para terminar con una frase hecha: "pagar en cómodas mensualidades", en donde cómodas, adquiere una ambigüedad, típica del texto poético, - una polivalencia en sus significados. Por un lado, la palabra "cómodas" adquiere un significado completamente opuesto al que posee en el lenguaje normal. Éste queda corroborado por el dueño de la agencia "Viajar con Alegría":

"Viajar con Alegría le permite a usted pagarlo -- con Dolor, en incómodas cuotas mensuales que le garantizan su hambre por varios semestres." (Gracias por el fuego, pp. 45-46).

Sin embargo, puede referirse también al hecho concreto de que Ramón paga en "cómodas mensualidades" el préstamo concedido por su padre para luego remontarse al nivel metafórico del pecado original de haber aceptado dinero sucio del padre, y el pecado original de ser hijo de Edmundo Budiño, o sea el viejo que se manda día con día caídas a -- cual más estrepitosas y denigrantes como las del viejito -- Adán.

De esta manera, los elementos lingüísticos de la obra alcanzan la polivalencia dentro del texto mismo, a la vez que se complementan con ciertos elementos extralingüísticos, que resaltan el momento histórico, y la problemática del hombre dentro del discurso literario.

Otro de los procedimientos estilísticos utilizados por Benedetti, cuando hace hablar a sus personajes, es el uso del lunfardo. El uso de este lenguaje los coloca en un punto geográfico bien delimitado. El "sos", "sabés", -- "bife", o "mate", por citar algunos, los sitúa dentro del ámbito platense. Por ejemplo:

- "--¿Así que se acordaron del trompazo? ¡Qué Platto! ¿Vos sabés que a veces todavía me duele? Hay que ver que aquél fue un bife para un décimo --- round." (ibidem, p. 78).
- O: "De inmediato entendiste que no podías tirarte - contra mí. Primero porque después de todo sos mi hijo." (ibidem, p. 156).
- O: " [.] pero el otro lloró la milonga." (ibidem, p. 211).
- O: "Pero a Rómulo la cerveza más el coniac se le había subido al mate." (ibidem, p. 199).

En ocasiones, palabras tales como "trompa", ---- "trompada", "moquete", "pelota", se salen del ámbito limitado del Plata, para alcanzar dimensiones espaciales más amplias, y situarse dentro del habla latinoamericana:

"Robledo todavía está de trompa conmigo [...] está con una luna tremenda." (La Tregua, p. 37).

O: "La madre le dio un moquete con la mano cerrada, prácticamente una trompada, y le dejó este pómulo hecho una pelota." (Gracias por el fuego, p. 81).

En este último párrafo observamos también una - más de las peculiaridades en la narrativa urbana de Mario - Benedetti. Se trata del lenguaje gestual: "le dejó este pómulo", que es una forma de sentirse carca del lector. En su narrativa está implícita constantemente la presencia del - lector. Se siente la confidencia, la carcanía física entre el texto y el lector.

Las expresiones idiomáticas que en el lenguaje - cotidiano sirven para dar colorido a una conversación, en - el texto literario connotan la vulgaridad que se esconde - tras la máscara del refinamiento de la burguesía. Así, la - tía de Ramón dice: "... tu padre me empezó a arrastrar el - ala a mí." (p. 81), "Cecilia y yo lloramos como Magdalenas" (pp. 81-82), o aquella frase pronunciada por el esposo de - la tía, "Cuando Inés hace señales, ábranse los tribunales." (ibidem, p. 81).

Otro de los procedimientos lingüísticos que Bene- detti utiliza en su narrativa es el uso de adjetivos que mo- difican a sustantivos o a otros adjetivos por oposición y -

que subrayan de manera especial los estados de ánimo de sus personajes:

"El cielo [...] es [...] una excelsa chatura que nunca me conmueve." (Quién de nosotros, p. 28).

O: "Enrique es un maravilloso derrotado." (La Tregua p. 163).

Mediante este procedimiento de oposición y a pesar de la sencillez sintáctica, se logra la anomalía mediante la unión de dos palabras cuyo significado es completamente opuesto. Puede también realizarse la modificación de un adjetivo o de un verbo mediante un adverbio, estableciendo el mismo juego de oposición:

"Estoy horriblemente tranquilo". (Gracias por el fuego, p. 37).

O: "Se acabó el desayuno y tengo el estómago gloriosamente revuelto." (ibidem, p. 71).

O: "Me llamó el gerente [...] Es un tipo maravillosamente ordinario y cobardé." (La Tregua, p. 133).

También el adverbio puede modificar al verbo, como es común en la norma de la lengua. Sin embargo, al añadir un objeto directo, escogido cuidadosamente en el eje paradigmático le da una connotación especial, no obstante la normalidad en relación con el eje sintagmático.

"... veo clarísimamente mi obscuridad." (Gracias por el fuego, p. 86).

En ocasiones nos encontramos con la repetición de un mismo adjetivo, que por el cambio de posición, juega ambiguamente entre su función de adjetivo o de sustantivo: como "conversador brillante", "brillante silencioso". (Quién de nosotros, p. 28). O la transformación se realiza entre un adjetivo en sustantivo, estableciéndose además el juego de la aliteración entre l/n/v/s.

"... la inválida promesa o la falsa invalidez." - (Gracias por el fuego, p. 258).

La relexicalización de una palabra por la unión de dos en la escritura, tales como "y yo como un buenasnoc--ches", o formada por dos elementos, permiten la creación de neologismos por medio de procedimientos análogos que sirven para que, a través del monólogo irónico del protagonista, nos enteremos de la forma cómo los de su clase abordan a la mujer.

"Todo ese rodco, o, de lo contrario, el piropo a quemarropa, o mejor dicho a quemapollera, el piropo-pedrada [...] el piropo nalgada, de obscenidad casi táctil y obligación de palabrotas." --- (Gracias por el fuego, pp. 208-209).

Las anomalías se producen también por la relexicalización de expresiones idiomáticas, las cuales pueden usarse en una primera parte tal cual las conocemos, pero en la segunda, cambian un elemento, ejemplo:

"Si mi madre me enseñaba, con soberbias palizas, a no hacerme ilusiones, yo he aprendido por mi misma a no hacerme esperanzas." (Quién de nosotros, p. 74).

En ocasiones aparece la expresión transformada. - Así tenemos que "morirse de hambre" se convierte en "morirse de honestidad" (La Trenga, p. 63), o que una "bocanada de humo" se transforme en "bocanada de lástima", (ibidem, p. 39), o en una "bocanada de desprecio." (Gracias por el fuego, p. 284).

Las frases hechas pueden aparecer en su función denotativa, pero dentro del texto adquieren una función connotativa, o sea en sentido metafórico. Otras veces contamos con la combinación de dos frases hechas, en las que una pareciera que se utiliza en sentido directo y la otra en su forma anómala, por lo que se obtiene una total ambigüedad de significados. Esto sucede como:

"... cuando recorro palmo a palmo su cuerpo franco y sincero, ..." (Quién de nosotros, p. 61).

"Más bien se trataba de un odio hecho y derecho, cultivado lentamente, palmo a palmo." ("Con y sin nostalgia", en: Todos los cuentos, p. 446).

O: "Cinco de noviembre ¿Recordaría yo ahora ese día instante por instante, poro a poro ...?" (Gracias por el fuego, p. 88).

En los ejemplos presentados observamos que en el primer caso, "palmo a palmo", se presenta en su sentido directo, denotativo. En el segundo, "palmo a palmo" podría tomarse como sinónimo de tiempo, como si subrayara la morosidad de la acción. En cambio, la frase "hecho y derecho", -- que en lenguaje cotidiano se utiliza para modificar a un -- sustantivo animado y específicamente al hombre, en este --- enunciado se une a odio, sustantivo abstracto, animizado -- por el modificador. Finalmente "poro a poro" presenta una - ambigüedad de significado, ya que puede aparecer como si se refiriera al tiempo, enfatizando el instante, o en su senti- do más directo, por el pellizco que la madre le da a Ramón en la cara.

Mediante estos recursos, Benedetti en su narrativa anima las cosas y cosifica a los seres para mostrarnos el caótico mundo en que se mueven los personajes. De la misma manera, zoomorfiza a los seres y antropomorfiza a los -- animales. En ocasiones esta transformación se realiza a través de un sustantivo:

"El tipo estaba inmóvil, con su viejo cuerno nasal a la espera de la imposible lucidez." (Quién de nosotros, p. 91).

Se refiere por supuesto al rinoceronte, pero, como lo hemos visto, al hablar de las peculiaridades de su -- realismo, esta transformación del rinoceronte en un "tipo" se refuerza por la zoomofización que sufre Andrés.

En otros casos sucede que las cosas se animizan -- a través de modificadores:

"Estuve un buen rato contemplando el alma agresivamente sólida del Cabildo, el rostro hipócritamente lavado de la catedral, el desalentado cabeceo de los árboles." (La Tragua, p. 157).

En ocasiones, un modificador puede cosificar al -- ser humano:

"Una chiquita de trenzas colgaba de una madre --- indiscerniblemente oblonga." (Quién de nosotros, p. 91).

De la misma manera, un sustantivo abstracto se -- concretiza sin mayores problemas:

"Ahora el cinismo le quedaba incómodo. Como un -- traje nuevo." (Quién de nosotros, p. 91).

Las cosas y los seres se trenzan y se modifican de tal manera que el mundo se vuelve al revés.

"Al fin el auto. Feliz de él. Todos sus problemas los soluciona el mecánico. Pero cuando a mí me falla un sentimiento, un pistón digamos, o mis válvulas de escape están gastadas o la nostalgia, el sistema de encendido digamos, tiene atrasada la chispa, no hay mecánico que pueda arreglarme." --- (Gracias por el fuego, p. 213).

Pero también existen metáforas difíciles de discernir fuera de su contexto como:

"En medio del aburrimiento, de las solapas mugrientas, de las metáforas viscerales, [...] " (Quién de nosotros, p. 80).

Para subrayar la inconsciencia de los seres humanos, Benedetti hace que se burlen de sí mismos: "Walter puso el dedo en mi ventilador". (Gracias por el fuego, p. 195), o: "Los ricos piensan con dinero" (ibidem, p. 194), en donde en "mi ventilador" y "con dinero" muestran el irracionalismo de sus actitudes y pensamientos.

En la narrativa de Mario Benedetti nos encontramos con la inclusión de textos de otros contextos, que aparecen como remates inesperados por su combinación con vulgarismos. Así por ejemplo:

"Cada uno de esos pobres diablos cree que su drama es el Gran Drama, cuando en realidad a nadie - le importa un carajo, así en la tierra como en el cielo." (Gracias por el fuego, p. 213).

La contigüidad de "carajo" con esa parte de la -- oración que se inscribe dentro de otro nivel y alude a la -- función referencial como parte de otro contexto, connota de manera especial el fragmento dentro de este contexto.

Sucede lo mismo en este otro fragmento, en donde la ironía, el humor, la burla hacen de las suyas:

"A nuestros creyentes les importa sólo en parte -- que Dios les perdone sus deudas, pero en cambio -- piden de rodillas, con lágrimas en los ojos, que no les falte el pan nuestro de cada día. Y ese -- Pan Nuestro no es --estoy seguro-- un mero símbolo: es un pan alemán de a kilo." (La Tregua, p. 55).

La ironía, el humor y la burla, desempeñan en la narrativa de Benedetti diversos papeles, uno de los cuales, según opina el mismo autor, es el de servir como "fijador" del mensaje. La mayoría de las veces, el humor permite establecer una distancia pertinente entre el autor y los personajes. El humor y la ironía son, además, muy típicos de la intelectualidad pequeño burguesa. Esto no lo decimos como reproche a nuestro autor, sino como una realidad del hecho en sí. Pues así como la solidaridad es la que impulsa las --

acciones más trascendentales y fructíferas para la historia, la ironía es el timbre que hace también un llamado a la problematización de todos los esquemas de comportamiento y de vida, a los que tanto nos hemos acostumbrado en el devenir de la historia.

En toda su producción artística encontramos la alusión a textos de otros contextos, los cuales nos son presentados con ironía, a través de la atribución de éstos a otro autor. En Quién de nosotros aparece un poema del volumen de Poemas de oficina: "La oración del auxiliar segundo", que aún no había sido publicado. En esta novela, todos se burlan del autor de dicho poema. Encuentran que el poema es horrible, y su valoración termina con el comentario humorístico de Lucía:

"Ves, dijo Lucía, 'él también sabe que no sirve, pero nos gusta. Lo único válido es eso: Y quedas - Tú si quedo Yo. Lo demás es una lata, sólo un pretexto para decir ese final. Por eso lo perdonamos. Porque lo dice'."

En Gracias por el fuego, aparece el poema "Corazón coraza" (Noción de Patria). Éste sí ya había sido publicado, pero vuelve a alcanzar vigencia de presente en la memoria de Ramón, quien también opina:

"Lo hizo otro, para otra, pero también lo hice y - es para vos. Lo hizo otro, porque yo no sé decir - las cosas que siento, pero reconozco cuando alguno es capaz de decirlas por mí." (Gracias por el fue-go, p. 215).

La narrativa urbana de Benedetti no es ajena al -- uso de metáforas bellísimas que se contraponen totalmente al lenguaje cotidiano, y al mismo tiempo enfatizan la existen-- cia de la lengua en su función poética.

"Y si la mínima realidad me hiere como un alfilerazo, allí surge un hilo de sangre-tristeza, que algunas veces se coagula en rencor, otras veces en -- agresividad y otras por último en desaliento." --- (Gracias ..., p. 264).

El juego entre un sustantivo concreto y otro abs-- tracto presentados aquí como una sola palabra compuesta se -- entrelazan magníficamente en esta metáfora. Además, el verbo que los une, que por naturaleza es intransitivo, alcanza --- aquí su transitividad para jugar con los significados. La -- sangre se coagula, pero no puede coagularse en rencor ni en agresividad ni en desaliento. El verbo coagular alcanza su -- transformación para convertirse en otro verbo, que puede ser "transforma", para encontrar su verdadero significado. La -- tristeza se transforma en rencor, en agresividad y en desa-- liento. He aquí un buen ejemplo de lo que se puede hacer con un léxico coloquial como materia prima, cuando se logra re-- crear en la lengua poética.

Las imágenes tampoco son ajenas a su narrativa. - Ramón recuerda su primer encuentro amoroso con la joven Rosario, cuya experiencia erótica, por la pureza y el candor de una primera vez quedará grabada por toda su vida.

"Los senos salen de la maya como escapando a su - prisión." (Gracias por el fuego, p. 99).

Benedetti llama a las cosas por su nombre y las - enriquece con eufemismos, los que por otro lado responden - perfectamente a su función real, al mismo tiempo que le dan el toque irónico a la obra. Así por ejemplo: El pene es sexo y un simpático monstruo; la pantorrilla, es el músculo - bien torneado y bronceado, y algo así como una sinopsis de una garantizada eficacia sexual; el corazón es un órgano - hueco; un hijo, es la cicatriz del amor; el agua es la vacación líquida que parece lavar a uno de problemas varios, falsos escrúpulos, reales inhibiciones; y el cobligo es el origen, para luego añadir:

"..., yo no me olvido de mi origen. Lo admito y - lo enjabono. Lo admito y lo enjuago." (Gracias ... p. 171).

A modo de conclusión diremos que el lenguaje cotidiano se diferencia significativamente de la cotidianidad en la producción artística de Benedetti.

La cotidianeidad de Benedetti no sólo en su narrativa sino en toda su producción artística es utilizada por nuestro autor para actualizar un discurso poético acabado, el cual se distancia en sus alcances y posibilidades semánticas de la inmediatez del lenguaje cotidiano, cuya función empieza y termina en la comunicación.

En la narrativa urbana de Benedetti se descubre efectivamente la utilización de un lenguaje que toca los terrenos de la flexibilidad y la sencillez del lenguaje cotidiano. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el mayor logro de Mario Benedetti es la utilización del lenguaje cotidiano y de la aparente sencillez sintáctica como materias primas, no para reducirlo o limitarlo a la satisfacción de la necesidad de comunicación. No, Benedetti toma este lenguaje como materia prima para crearlo, recrearlo y transformarlo, mediante los múltiples procedimientos estilísticos.

La cotidianeidad en Benedetti, como procedimiento estilístico, dentro del texto poético entra para golpear -- una tradición que nos habla de la literatura de y para especialistas, de la literatura como juego acústico de una serie de metáforas sin sentido, en las que sólo se reconoce el juego de la palabra, y la palabra como protagonista principal.

Para Benedetti la función de la literatura descansa en ser un elemento, un campanazo, una llamada de atención contra la caminata automatizada del hombre, porque la literatura es un producto humano y para el consumo humano, ya que además consideramos que toda expresión cultural del hombre, debe ayudar al hombre a superar sus problemas. Desde este punto de vista, terminaremos diciendo que la narrativa urbana de Mario Benedetti, al mismo tiempo que nos deleita con su prosa ágil y rica en momentos de humor e ironía, sirve también para que el lector problematice con su sociedad y consigo mismo.

CONCLUSIONES

Mario Benedetti es un escritor latinoamericano de talento indiscutible, que con gran acierto ha sabido introducirnos en el mundo urbano de América Latina.

Sus características de excelente narrador, unidas al humor que suaviza la tensión de sus obras y que les impide caer en gastados estereotipos, además del profundo conocimiento de la problemática que maneja, tan vieja y al mismo tiempo tan actual, se conjugan en forma armoniosa para presentarnos un caudal de obras significativas y valiosas dentro de la literatura hispanoamericana.

Desde sus inicios como escritor, se manifestó el interés de Benedetti por penetrar en el mundo estrecho del habitante de la ciudad, cuyo principal protagonista es el burócrata. Benedetti nos presenta a este hombre con toda su carga emocional, sus matices, sus deformaciones y conformaciones, los que lo han convertido en el ser gris y mediocre que vaga en sus páginas literarias.

En su narrativa observamos la íntima relación del hombre y el mundo. El paisaje sirve a los protagonistas de sus obras para subrayar sus estados de ánimo y sus viven---

-cias interiores, estableciéndose una interrelación dialéctica entre el hombre y su entorno.

Benedetti acomete la tarea de descubrir al hombre de la ciudad, de rescatar una realidad humana, dolorosa pero viva en hispanoamerica. Para ello contó con su durísima experiencia --su existencia casi mísera en un rancho de lata y --sus años de burócrata en oficinas privadas y públicas-. Más tarde, una observación atenta a la Revolución Cubana y a los acontecimientos en otros países de América Latina, más su --firme convicción sobre el papel del escritor en nuestro mundo latinoamericano, caótico en su organización y constantemente amenazado por el exterior, fructificaron en obras que denuncian la injusticia de los detentadores del poder así --como la pasividad del hombre, el conformismo, su apatía e in-diferencia hacia sí mismo y hacia los demás.

La problemática que Benedetti nos presenta es la --problemática de todo el mundo, en donde el hombre se ve en --la necesidad de espezar su fuerza de trabajo para subsistir. El trabajo que el burócrata desarrolla se convierte en rutina y mediocridad. El hombre de Benedetti se encuentra anajenado, apabullado por su mísera existencia, que lo aleja, cada vez más, de su "prójimo prójimo."

La enajenación, la soledad, el desamor, el automatismo y la deshumanización son los nutrientes que alimentan su más oscura y huérfana existencia, la cual crecientemente empobrece su mundo interior, característica que se manifiesta en sus relaciones interpersonales, sus relaciones -- con los objetos y con el paisaje circundante.

A la enajenación, la soledad, el desamor y el automatismo empobrecedores, Benedetti contrapone la solidaridad, la humanidad pero sobre todo el amor a su "próximo prójimo": el amor al hijo, al padre, al amigo, a la mujer, al hombre, en una palabra, el amor a su pueblo.

Este amor le permite sentirse vivo. Esa savia vivificadora es el catalizador que puede despertarlo al mundo, que puede motivarlo a luchar, a ser, a defender su derecho a existir, a convertirse en una palabra en hombre.

Los símbolos que Benedetti utiliza impresionan no por su hermetismo, sino por la nueva y diferente luz que -- arroja sobre los seres y las cosas que cotidianamente nos rodean y que hemos mirado sin detenernos, y sin tratar de descubrirlos y pesarlos.

Tras el humor, la ironía y la burla que provocan ciertos postulados, queda la profunda huella de tristeza -- en los ojos, de amargura en la boca. Nace dentro de nosotros una terrible desesperación ante lo que pasa a nuestro lado, sin intentar detenerlo y frenarlo.

Benedetti desmitifica el mundo enajenante y enajenado que vivimos para enfrentarnos a la valoración real de nuestras actitudes.

Los procedimientos artísticos utilizados por Benedetti tienen su raíz profundamente anclada en el hombre como principio y fin de todas las cosas. La cotidianeidad que se levanta en su discurso representa, en gran medida, un -- gran aporte al mundo de la narrativa urbana latinoamericana.

Su fina ironía, el humor y la burla son procedimientos artísticos típicos del intelectual pequeño burgués. Esto no es en demérito de nuestro autor, toda vez que Benedetti está consciente de toda su carga cultural, la acepta y la problematiza constantemente.

Finalmente, podemos decir que como Hegel, Benedetto también es "hijo de su siglo", por tanto, sus virtudes y defectos explican perfectamente su ser objetivo, y el mundo que nos presenta en su producción literaria.

BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR

- Benedetti, Mario : Cotidianas, México, Siglo XXI, 1979.
- : El Cumpleaños de Juan Ángel, México, Siglo XXI, 1971.
- : El Escritor latinoamericano y la revolución posible, México, Nueva Imagen, 1979.
- : El País de la cola de paja, Montevideo, Arca, octava edición, 1970.
- : El Recurso del supremo patriarca, México, Nueva Imagen, 1979.
- : Gracias por el fuego, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1969.
- : Inventario, México, Nueva Imagen, tercera edición, 1978. Este volumen incluye:

Poemas de otros
Letras de emergencia
Quemar las naves
A ras de sueño
Contra los puentes levadizos
Próximo próximo
Noción de Patria
Poemas del hoyporhoy
Poemas de la oficina
Sólo mientras tanto

- : La Caga y el ladrillo, México, Siglo XXI, 1976.
- : La Trequa, Montevideo, Alfa, 1960.
- : Letras del Continente mestizo, México, Nueva Imagen, 1981.
- : Literatura uruguaya del siglo XX, Montevideo, Alfa, 1970.
-

- : Quién de nosotros, México, Nueva Imagen,
quinta edición, 1980.
- : Todos los cuentos de Mario Benedetti, La
Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1980.
Este volumen incluye:

Esta Mañana y otros cuentos
Montevideanos
La Muerte y otras sorpresas
Con y sin nostalgia

HEMEROGRAFÍA DEL AUTOR

- Benedetti, Mario
- : "El Duro camino hacia la paz" (Discurso leído en el encuentro internacional de escritores por la paz, Sofía, Bulgaria), en: Casa de las Américas, Cuba, año XVIII, número 104, septiembre-octubre, 1977, pp. 95-98.
 - : "El Escritor, la crítica y el subdesarrollo", en: Arte, Sociedad Ideología, México, número 3, octubre-noviembre, 1977.
 - : "El Escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo", en Casa de las Américas, Cuba, número 107, marzo-abril, 1978, pp. 3-22.
 - : "El Hotel del abismo", en Uno más uno, México, viernes 22 de julio de 1983.
 - : "Fractura e identidad", en: Uno más uno, México, 1° de julio de 1983.
 - : "La Cultura es blanco móvil", en: Revista de Bellas Artes, México, tercera época, julio de 1982, pp. 5-14.
 - : "Las Palabras", en: Uno más uno, México, 5 de agosto de 1983.
 - : "Memorias de la egoteca", en: Uno más uno, México, viernes 29 de julio de 1983.
 - : "Política y cultura en Uruguay" (Conferencia pronunciada en la Universidad de Oriente el 16 de julio de 1976), en: Revista Universidad, de la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, número 31, septiembre de 1978, pp. 9-36.
 - : "Programación del éxito", en: Uno más uno, México, 11 de noviembre de 1983.
-

- : " Señas del Che ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, año VIII, noviembre-diciembre de 1967.
- : " Situación del escritor en la América Latina ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, año VIII, número 45, noviembre-diciembre de 1967.
- : " Un Bolívar silenciado y vigente ", en: Uno más uno, México, sábado 13 de agosto de 1983.

HEMEROGRAFÍA SOBRE EL AUTOR

- Álvarez, Federico y : "Mario Benedetti, Quién de nosotros",
Huberto Batis. en: Siempre, México, 26 de febrero de
1964, p. XVIII.
- Bermúdez, Ma. Elvira : "El amor en la obra de Benedetti", --
en: El Nacional, México, 16 de abril
de 1972.
- Batis, Huberto : "Al demoler Uruguay Benedetti habla -
de nuestra propia historia", en: ----
Siempre, 22 de diciembre de 1965.
- Bermúdez, Ma. Elvira : "Dos libros de Era", en: El Nacional,
5 de octubre de 1969.
- Carrillo, Germán D. : "La biopsia como técnica literaria de
Mario Benedetti en Gracias por el ----
fuego", en: Cuadernos Americanos, Mé-
xico, volumen 77, julio-agosto 1971,
pp. 217-223.
- Campos, Julieta : "Inventar la verdad", en: Siempre, --
México, 18 de diciembre de 1968, p. -
XII.
- Castro, Nils : "La moral de los hechos aclara su pa-
labra", en: Casa de las Américas, Cu-
ba, año XV, n°89, marzo-abril de 1975.
- Castillo, Fausto : "Ahora Uruguay", (reseña crítica sobre
Gracias por el fuego), en: El Día, --
México, 18 de junio de 1969.
- Curutchet, Juan : "Los Montevideanos de Mario Benedetti"
Carlos en: Cuadernos Hispanoamericanos, Ma-
drid, 232, abril de 1969.
- Donoso Pareja Miguel : "La novelística Latinoamericana", Uru-
guay, en: El Día, México, 1° de diciem-
bre de 1969.
- : "Gracias por el fuego", en: El Día, -
30 de junio de 1969.
- Díaz Lastra, Alberto : "Entrevista con Mario Benedetti", en:
Siempre, México, 25 de mayo de 1966.

- Fernández Retamar, Roberto : " La Obra novelística de Mario Benedetti ", en: Revista Universidad, La Habana, Cuba, número 195, 1972.
- Fraire, Isabel : " De Oficinista a tupamaro ", en: -- Siempre, México, 12 de mayo de 1971, p. XIV.
- González Bermejo, Ernesto : " Entrevista con Mario Benedetti ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, Números 65-66, marzo de 1971.
- Magaña Esquivel, Antonio : " Sobre El Cumpleaños de Juan Ángel ", en: Tiempo, México, 26 de julio de 1976, pp. 60-61.
- Majía Duque, Jaime : " Ensayo y compromiso en Benedetti ", en: La Palabra y el hombre, revista de la Universidad Veracruzana, México, número 13, enero-marzo de 1975, pp. 21-28.
- Navía V., Carmisa : " A Partir de un texto de Benedetti ", en: Poliogramas, revista de la Universidad del Valle, Cali, Colombia, número 4, enero-junio de 1977, pp. ---- 107-112.
- Recapito, Joseph V. : " Sobre la Tregua de Mario Benedetti ", en: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, volumen 331-334, enero de 1978.
- Rodríguez, Oscar : " Reseña crítica sobre La Tregua ", en: Excelsior, 5 de octubre de 1969.
- Subero, Efraín : " La novela del hombre concreto ", Sábado, Carpentier, Benedetti, en: Revista Nacional de Cultura, Caracas, Venezuela, número 202, enero de 1972.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Alegría, Fernando : Historia de la novela hispanoamericana, México, Ediciones Andrea, 1966.
- Anderson Imbert, Enrique : Historia de la Literatura Hispanoamericana (dos tomos), México, Fondo de Cultura Económica, octava reimpresión, 1979.
- Barthes, Roland : El Grado cero de la escritura, México, Editorial Siglo XXI, quinta edición, 1983.
- Barthes, Roland Henry Lefevre y Lucien Goldmann : Literatura y sociedad, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1969.
- Benvenuto, Sergio : Gracias por el fuego, Prólogo a- Cuba, Editorial Casa de las Américas, 1969.
- Brecht, Bertolt : El Compromiso en literatura y arte, - Barcelona, Editorial Península, 1973.
- Buxó, José Pascual : Introducción a la poética de Roman -- Jakobson, México, UNAM, 1978.
- Cela, Camilo José : Obra completa, Barcelona, Ediciones - Destino, 1962, tomo I.
- Collazos, Oscar Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa : Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Editorial Siglo XXI, Colección Mínima, --- septima edición, 1981.
- Coronado, Juan : Paradiso múltiple, México, UNAM, 1981.
- Costa, Omar : Los Tupamaros, México, Ediciones Era, 1978.
- Dostoiévsky, F. M. : Dostoiévskii v parrietai, ilustratsiá, dokumentai, Moscú, Prosvieschenie, 1972.
- Fernández Moreno, César (Coordinador) : América Latina en su literatura, México, Editorial Siglo XXI, 1974.
- Fornet, Ambrosio : Recopilación de textos sobre Mario -- Benedetti, La Habana, Cuba, 1976, (8ª serie valoración múltiple).

- Franco, Jean : Historia de la literatura hispanoamericana, México, Editorial Ariel, 1979.
- Fuentes, Carlos : La Nueva novela hispanoamericana, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, -- 1980.
- Fromm, Erich : La Soledad del hombre, Caracas, Venezuela, Editorial Monte Avila, 1972, - (Serie valoración múltiple).
- : Psicoanálisis de la sociedad contemporánea, México, Fondo de Cultura Económica, décima primera reimpresión, --- 1976.
- Galeano, Eduardo : Las Venas abiertas de América Latina, México, Editorial Siglo XXI, 1975.
- Garcini, María del Carmen y Eugenio Matus : Antología del cuento hispanoamericano, La Habana, Cuba, Editora del Ministerio de Educación, 1963.
- Gilio, María Esther : La Guerrilla tupamara, La Habana, Cuba, Editorial Casa de las Américas, - 1970.
- González, José Luis : Novela y cuento en el siglo XX, Serie temas básicos del Programa Nacional de Formación de Profesores, Complejo Editorial Latinoamericano, 1973.
- Hernández, Felisberto : El Caballo perdido y otros cuentos, - Buenos Aires, Editorial Calicanto, -- 1976.
- Herrera y Reissig, Julio : Poesías, México, Editorial Porrúa, -- Colección Sepan cuantos..., 1977.
- Israel, Joachim : Teoría de la alienación, España, Ediciones Península, 1977.
- Jakobson, Roman : Ensayos de poética, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Lafforgue, Jorge (Coordinador) : Nueva novela latinoamericana, (dos tomos), Buenos Aires, Edit. Paidós, 1974.
- Loveluck, Juan : Novela hispanoamericana, Selección, -- introducción y notas de ..., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, -- 1969.

- Sánchez, Luis Alberto : Historia General de América, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, décima edición, 1972, t. III.
- Zahar, Renate : Colonialismo y enajenación, (Contribución a la teoría política de Franz Fanon, México, Editorial Siglo XXI, 1972.
- Zea, Leopoldo : Latinoamérica en la encrucijada de la historia, México, UNAM, 1981.
- : La Filosofía americana como filosofía sin más, México, Editorial Siglo XXI, octava edición, 1980.
- : Dialéctica de la conciencia americana, México, Alianza Editorial Mexicana, 1966.
- Zeraffa, Michel : Novela y sociedad, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1973.
- Zum Felde, Alberto : Índice crítico de la literatura hispanoamericana, (obra en dos tomos), -- México, Editorial Guaranía, 1959.

HEMEROGRAFÍA GENERAL

- Ainsa, Fernando : " La Espiral abierta de la novela latinoamericana ", (Notas para la construcción de un sistema), en: Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia, tomo 28, número 2, mayo-agosto de 1973, pp.224-260.
- : "Onetti: Un 'Outsider' resignado ", en: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, España, volumen 81, números 241-243, enero-marzo de 1970.
- : " Las Tensiones de Carlos Martínez Moreno ", en: Revista Iberoamericana, Pittsburg, volumen 37, números 76-77, julio-diciembre de 1971, pp. 677-688.
- : " Alberto Zum Felde, ' Índice crítico de la literatura hispanoamericana' ", Editorial Guarania, México, 1959, reseña de... en: Revista Iberoamericana, Pittsburg, volumen 25, número 50, julio-diciembre de 1960, pp. 337-340.
- Alponte, Juan María : " Uruguay la lección de un pueblo ", en: Uno más uno, México, 2 de noviembre de 1980.
- : " Uruguay en la memoria ", en: Uno más uno, México, 1º de diciembre de 1980.
- Ambrogio, Ignazio : " Belinski y la teoría del realismo ", en: Revista Unión, La Habana, Cuba, año III, julio-septiembre de 1964, pp. 164-167.
- " Anuncian los militares uruguayos ante la derrota ", Nuevo plan político sustitutivo del anterior. en: Uno más uno, 4 de diciembre de 1980.
- Arrufat, Antón : " Florencio Sánchez ' La de Noche' ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, año II, números 15-62, noviembre de 1962, febrero de 1963.
-

- Andrade, Joaquín : " El Uruguay que se les escapa de las manos ", en: Referencias, La Habana, - Cuba, volumen, 2 número 3, 1970.
- Balcárcel, José Luis : " Apuntes sobre algunas relaciones en tre literatura, arte y sociedad ", en: Arte, Sociedad Ideología, México, número 6, abril-mayo de 1978.
- Bianco, José : " En torno a Roberto Arlt ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, volumen 1, número 5, marzo-abril de --- 1961.
- Bueno, Miguel : " El Realismo aristotélico ", en: La Palabra y el hombre, Veracruz, México, número 30, abril-junio de 1964, pp. 179-194.
- Cabral, Amílcar : " El Papel de la cultura en la lucha por la independencia ", en: Arte, Sociedad Ideología, México, número 1, junio-julio de 1977.
- Castro, Américo : " Sobre la relación entre ambas Américas ", en: Revista Iberoamericana, Pittsburg, volumen 2, número 3, -- 1940, pp. 25-34.
- Cortázar, Julio : " América Latina: exilio y literatura ", El lector y el escritor, en: Arte, Sociedad Ideología, México, número 5, febrero-marzo de 1978.
- Curutchet, Juan Carlos : " Una revisión de la novela hispanoamericana ", en: Cuadernos Hispanoamericanos, números 266-270, octubre-diciembre de 1972, pp. 399-402.
- Debray, Régis : " América Latina: Algunos problemas de estrategia revolucionaria ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, número 31, 1966.
-

- : " Tupamaros: Aprender de ellos ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, año XII, número 72, mayo-junio de -- 1972, pp. 109-125.
- Dessau, Adalberto : " Sociedad Colonial y tradición narrativa de América Latina ", en: Arts. - Sociedad Ideología, México, 1977, número 4.
- Elizagaray, Alga M. : " La Crítica de Lukacs ", en Revista Unión, año 3, julio-septiembre de -- 1964, pp. 164-167.
- Earle, Peter G. : " Camino Oscuro: La novela hispanoamericana contemporánea ", en: Cuadernos Hispanoamericanos, volumen 152, - número 3, pp. 204-222.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe, Madrid, 1958, tomo 65.
- Fernández Retamar, Roberto : " Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, año XV, número 89, marzo-abril - de 1975.
- Fazano Martens, Federico : " Uruguay, un teniente coronel elude el cerco ", en: Uno más uno, 1º de -- diciembre de 1960.
- Fernández Artucio, Hugo : " La Literatura de hoy, ubicación de la persona humana en la literatura uruguayana contemporánea ", en: Revista Hispánica Moderna, números 1-2, -- enero-abril de 1940, pp. 107-118.
- Figueira, Gastón : " Felisberto Hernández ", en Revista Iberoamericana, Pittsburg, volumen - 19, número 38, septiembre de 1954, - pp. 361-362.
- Flores Olea, Víctor : " Conversación con Lucien Goldman ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, año IV, número 25, julio-agosto de 1964.

- Fuente, Albert De la : "La Estructura de la novela juntaca-
dáveres de Juan Carlos Onetti", en: Revista Iberoamericana, Pittsburg, -
volumen 38, números 78-81, 1972, pp.
263-278.
- Garaudy, Roger : "E. Fischer y el debate sobre la es-
tética Marxista", en: Revista Unión,
La Habana, Cuba, año IV, enero-marza
de 1965, pp. 90-100.
- García, Seraffín J. : "Florencio Sánchez y su teatro ru-
ral", en: Revista Nacional, Uruguay,
volumen 14, números 146-150, 1951, -
pp. 86-93.
- Gisselbert, André : "La aplicación Marxista del arte", -
en: Revista Unión, número 2, año III,
abril-junio de 1964, pp. 151-171.
- : "Notas para una estética marxista",
en: Revista Unión, de la Unión de --
Escritores de Cuba, La Habana, Cuba,
año IV, octubre-diciembre de 1965.
- González y Contreras, Gilberto : "Aclaraciones a la novela social ame-
ricana", en: Revista Iberoamericana,
Pittsburg, volumen 6, número 12, ma-
yo de 1943, pp. 403-418.
- González Manuel, Pedro : "Crisis de la novela americana", en:
Revista Nacional de Cultura, Caracas,
número 150, enero-febrero de 1962.
- : "José Batlle y Ordóñez", en: Cuader-
nos Americanos, México, volumen 110,
ejemplar 2, pp. 171-194.
- Gostautas, Stasys : "La evasión de la ciudad en las nove-
las de Roberto Arlt", en: Revista --
Iberoamericana, Pittsburg, volumen -
38, número 80, 1972, pp. 441-462.
- : "Vida y obra de Roberto Arlt", en: --
Revista Nacional de Cultura, Caracas,
Venezuela, volumen 13, número 204, -
1972, pp. 131-142.

- Hamilton, Carlos D. : " La Novela actual de Hispanoamérica ", en: Cuadernos Americanos, México, volumen 187, marzo-abril de 1973, pp. 223-251.
- Hans-Otto, Dill : " El Subdesarrollo de las fuerzas productivas y el hombre y la naturaleza - en la literatura latinoamericana ", en: Revista Unión, La Habana, Cuba, números 3-4, 1973, pp. 4-11.
- Krafft, Cristina : " Coloquio sobre literatura latinoamericana actual ", en: Arte, Sociedad Ideología, México, número 5, febrero-marzo de 1978.
- Lago, Silvia : " Expresiones literarias del Uruguay -- en connción ", en: Casa de las Américas, año XIII, número 73, julio-agosto de 1972, pp. 67-75.
- "La Lección uruguaya " , editorial de Uno más uno, México, 1° de diciembre de 1980.
- Laverde, Cecilia : " B. B. Lukacs y el realismo ", en: Casa de las Américas, número 31, 1965.
- Lazarte, Francisco : " Función de 'misterio' y 'memoria' en la obra de Felisberto Hernández ", en: Nueva Revista de Filología Hispánica, México, volumen 27, número XXVII, 1978, pp. 57-79.
- Leenhardt, Jacques : " Para una estética sociológica: Lucien Goldman ", en: Arte, Sociedad Ideología, México, número 5, febrero-marzo de 1978.
- Lakequeborde, Pedro : " Economía latinoamericana. Uruguay ante el plebiscito ", en: Uno más uno, - México, 24 de noviembre de 1980.
- Madrigal, Luis Iñigo : " Introducción a una posible historia social de la novela hispanoamericana ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, año XVI, número 99, noviembre-diciembre de 1976, pp. 107- 111.
-

- Montero Bustamante, Raúl : " Iniciación del Uruguay en el modernismo ", en: Revista Nacional, Uruguay, números 133-134, 1950, pp. 173-210.
- Morán, Carlos Roberto: " Los Orígenes de la novela latinoamericana ", en: Cuadernos Hispanoamericanos, volumen 109-109, números 324-327, agosto-septiembre de 1977, pp 485-488.
- Morato Rodríguez, Octavio : " Víctor Pérez Petit ", en: Revista Nacional, Uruguay, números 188, 199, -- abril-septiembre de 1956, pp. 417---424.
- Nallim, Carlos Orlando : " Acotaciones a El Juguete Rabioso de Roberto Arlt ", en: Nueva Revista de Filología Hispánica, México, volumen 23, 1974, pp 401-410.
- Onetti, Jorge : " El Gargajero ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, número 30, --- 1965.
- Ospavat, Lev Y Vera Kutiáishikova : " Los Hallazgos artísticos de la nueva novela latinoamericana en el contexto de la literatura mundial ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, -- año XVI, número 99, noviembre-diciembre de 1976, pp. 102-107.
- Pedemonte, Hugo Emilio : " Panorama actual de la literatura uruguayaya ", en: Revista Nacional de Cultura, Caracas, Venezuela, números --- 114-119, 1956, pp. 53-60.
- : " Caracteres de la literatura uruguayaya ", en: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, España, números 229-232, abril de 1969.
- Perus, Françoise : " La Crítica contra la historia ", -- (acerca del proceso de la narrativa latinoamericana), en: Arte, Sociedad Ideología, México, número 6, abril--- mayo de 1978.
-

- Pope, Randolph : " La Apertura al futuro: una categoría para el análisis de la novela -- hispanoamericana contemporánea ", en: Revista Iberoamericana, Pittsburg, - volumen 41, números 90-93, 1975, pp. 15-28.
- Portuondo, José Antonio : " Crítica marxista de la estética -- burguesa contemporánea, en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, año - XII, número 71, marzo-abril de 1972, pp. 5-13.
- Portuondo, José Antonio : " Literatura de la emancipación y -- emancipación de la literatura ", -- en: Revista Unión, La Habana, número 4, 1971, pp. 165-170.
- Ponce, Armando : " Entrevista con Juan Rulfo ", en: Proceso, México, número 204, 29 de septiembre de 1980.
- Rama, Ángel : " La Generación crítica uruguaya ", I (1939-1969), en: Cuadernos Americanos, volumen 177, julio-agosto de - 1971, pp. 7 - 38.
- Rama, Ángel : " La Generación crítica uruguaya ", II, en: Cuadernos Americanos, México, volumen 177, número 4, septiembre-octubre de 1971, pp. 18-48.
- Rama, Carlos M. : " Uruguay 1958-1961 ", en: Cuadernos Americanos, México, volumen 120, número 1, enero-febrero de 1962, -- pp. 253-269.
- Rama, Carlos M. : " El Uruguay indócil ", en: Cuadernos Americanos, México, volumen 185, noviembre-diciembre de 1962, pp. - 7-31.
- Rama, Carlos M. : " Las Elecciones uruguayas del 71 ", en: Cuadernos Americanos, México, - volumen 181, marzo-abril 1972, pp. 41-54.
- Rama, Carlos M. : " Uruguay: De los tupamaros a los -- militares ", en: Cuadernos Americanos, México, volumen 189, julio-- agosto de 1973, pp. 7-26.

- Ravoni, Marcelo : " Clavés familiares para Jorge Onetti ", en: Casa de las Américas, número 32, La Habana, Cuba, 1965.
- " Rechazo popular al proyecto de Constitución en Uruguay ", en: Uno más uno, México, 1º de diciembre de 1980.
- Reyes, Alfonso : " Carta a una sombra ", en: Cuadernos Americanos, México, volumen 173, noviembre-diciembre de 1970, pp. - 7-9.
- Riu, Federico : " Sobre los significados de alienación ", en: Revista Nacional de Cultura, Caracas, Venezuela, número 194, julio-agosto de 1970.
- : " Materia y alienación según Sartre ", en: Revista Nacional de Cultura, Caracas, Venezuela, volumen - 36, números 228-232, pp. 55-70.
- Rodríguez Ruiz Julio : " Esteban Echevarría: Escritor comprometido ", en: Casa de las Américas, La Habana, Cuba, volumen 1, número 3, octubre-noviembre de 1960.
- Roy, Joaquín : " Sobre Felisberto Hernández, La Casa inundada y otros cuentos ", en: Revista Iberoamericana, Pittsburg, - volumen 42, números 94-97, 1976, pp. 645-646.
- Rosenblath, Ángel : " Población indígena de América ", - en: Tierra Firme, Madrid, 1935, número 8.
- Sabás, Martín : " Novelistas hispanoamericanos de hoy ", Datos para el esclarecimiento de una ceremonia de consagración, en: Cuadernos Hispanoamericanos, volumen 107-108, números 319-323, abril-mayo de 1977.
- Sánchez Reboredo, José : " El Infierno tan temido de Juan Carlos Onetti ", en: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, España, número -- 261, marzo de 1972, pp. 602-610.

- Shelley, Jaime Augusto : " García Márquez el boom latinoamericano y algo de los demás ", (entrevista con Angel Rama), en: La Palabra y el hombre, Universidad Veracruzana, México, número 4, octubre-diciembre de 1972, pp. 3-7.
- Sosa, López, Emilio : " Proceso y profecía de la novela moderna ", en: Cuadernos Americanos, - México, volumen 195, julio-agosto de 1973, pp. 7-26.
- Suárez, Carlos : " Carta de Montevideo ", en: Cuadernos Americanos, México, volumen 182, mayo-junio de 1972, pp. 45-55.
- Torres-Riosaco, Arturo : " Carlos Reyles ", (I), en: Revista Iberoamericana, Pittsburg, número 1, 1939, pp. 47-72.
- Trap, Ayse : " Uruguay, un Estado de excepción ", en: Historia y Sociedad, México, número 16, 1977.
- Varios : " Hacia una estética marxista ", en: Revista Unión, La Habana, Cuba, año III, número 1, enero-marzo de 1964.
- Varios : " Notas para un panorama de la novela latinoamericana ", en: Revista Nacional de Cultura, Caracas, Venezuela, volumen 29, números 179-182, --- enero-diciembre de 1967, pp. 76-113.
- Varios : " Nueva literatura uruguayana ", en: Casa de las Américas, La Habana, -- Cuba, año VI, número 39, noviembre-diciembre de 1966.