

2. 38337

860

BE

3.

77

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Filología Española IV

(Literatura Hispanoamericana)



BIBLIOTECA U.C.M.



5307503168

**NOVELAS Y CUENTOS DE
MARIO BENEDETTI**

M.^a Jesús Tapiel Antón

Madrid, 1992

Colección Tesis Doctorales. N.º 86/92



© M.ª Jesús Tapial Antón

x-53230879-3

Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía.
Escuela de Estomatología. Ciudad Universitaria.
Madrid, 1992.

Ricoh 3700

Depósito Legal: M-12172-1992



La Tesis Doctoral de D. ...**MA. JESUS. TAPIAL. ANTON.**..

.....
Titulada .. **H. NOVELAS Y CUENTOS DE MARIO BENEDETTI** ..
.....

Director Dr. D. **JESUS BENITEZ VILLABA**

fue leida en la Facultad de **FILOLOGIA**

de la **UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**, el día ²⁹

de **MAYO** de 19 ⁹¹, ante el tribunal

constituido por los siguientes Profesores:

PRESIDENTE **ALMUDENA MEJIAS ALONSO**

VOCAL **TEODOSIO FERNANDEZ RODRIGUEZ**

VOCAL **ENRIQUETA MORILLAS VENTURA**

VOCAL **ROSA PELLICER**

SECRETARIO **ANTONIO GARRIDO DOMINGUEZ**

.....
habiendo recibido la calificación de **X**

Apte. cum laude. por mayoría.

Madrid, a 29 de MAYO de 1991 .

EL SECRETARIO DEL TRIBUNAL.

Antonio Garrido Dominguez

Antonio Garrido Dominguez

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

FACULTAD DE FILOLOGÍA.

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV

(LITERATURA HISPANOAMERICANA).

NOVELAS Y CUENTOS DE MARIO BENEDETTI.

DIRECTOR: Jesús Benítez Villalba.

AUTORA: M^a Jesús Tapia Anton.

Noviembre 1990.

SUMARIO.

	Págs.
Agradecimiento.....	IX
Presentación.....	XI

I PARTE.

Capítulo I.- Panorama y evolución de la narrativa uruguaya contemporánea.....	2
NOTAS.....	16
Capítulo II.- Contexto histórico y aspectos bio- bibliográficos de Mario Benedetti..	17
NOTAS.....	34
Capítulo III.- Método de análisis.....	37
NOTAS.....	42

II PARTE.

<u>Las Novelas</u>	44
Capítulo IV.- <i>Quién de nosotros</i>	47
1.- Contenidos temáticos: asunto, tema, moti- vo, idea central y argumento.....	50
2.- Estructura y composición.....	54
2.1.- Estructura espacio-temporal.....	64
2.2.- Puntos de vista.....	74
2.3.- Personajes.....	77
NOTAS.....	87

Capítulo V.- <i>La tregua</i>	38
1.- Contenidos temáticos.....	92
2.- Estructura y composición.....	96
2.1.- Estructura espacio-temporal.....	100
2.2.- Puntos de vista.....	109
2.3.- Personajes.....	112
NOTAS.....	125
Capítulo VI.- <i>Gracias por el fuego</i>	126
1.- Contenidos temáticos.....	130
2.- Estructura y composición.....	134
2.1.- Estructura espacio-temporal.....	140
2.2.- Puntos de vista.....	150
2.3.- Personajes.....	156
NOTAS.....	175
Capítulo VII.- <i>El cumpleaños de Juan Ángel</i>	177
1.- Contenidos temáticos.....	181
2.- Estructura y composición.....	185
2.1.- Estructura espacio-temporal.....	193
2.2.- Puntos de vista.....	201
2.3.- Personajes.....	205
NOTAS.....	213
Capítulo VIII.- <i>Primavera con una esquina rota</i> ...	214
1.- Contenidos temáticos.....	218
2.- Estructura y composición.....	221
2.1.- Estructura espacio-temporal.....	227
2.2.- Puntos de vista.....	234
2.3.- Personajes.....	239
NOTAS.....	247
Capítulo IX: Rasgos generales de la novela.	
1.- La técnica:.....	248
1.1.- El humor.....	252
1.2.- El lenguaje.....	255
GLOSARIO (Usos lingüísticos locales)	262
NOTAS.....	283

III PARTE.

Los Relatos.....	285
Capítulo X.- <i>Esta mañana</i>	287
NOTAS.....	297
Capítulo XI.- <i>Montevideanos</i>	298
NOTAS.....	309
Capítulo XII.- <i>La muerte y otras sorpresas</i>	310
NOTAS.....	323
Capítulo XIII.- <i>Con y sin nostalgia</i>	324
NOTAS.....	333
Capítulo XIV.- <i>Geografías</i>	334
NOTAS.....	344
Capítulo XV.- <i>Despistes y franquezas</i>	345
NOTAS.....	374
Capítulo XVI: Rasgos generales de los relatos.	
1.- La técnica:.....	375
1.1.- El humor.....	381
1.2.- El lenguaje.....	384
NOTAS.....	388

IV PARTE.

Capítulo XVII.- CONCLUSIONES.....	390
NOTAS.....	399

BIBLIOGRAFÍA.

1.- Obras del autor:.....	401
1.1.- Novela.	
1.2.- Cuento.	
1.3.- Poesía.	

1.4.- Ensayo.	
1.5.- Teatro.	
1.6.- Recopilaciones y antologías de otros autores.	
2.- Adaptaciones:.....	405
2.1.- Al cine.	
2.2.- Al teatro.	
2.3.- A la televisión.	
3.- Traducciones de su obra narrativa a otras lenguas.....	406
4.- Estudios sobre Mario Benedetti y su obra narrativa.....	407
5.- Bibliografía sobre la novela hispanoamericana en general y uruguayana en particular..	441
6.- Bibliografía sobre el cuento hispanoamericano.....	451
7.- Teoría literaria.....	457
8.- Diccionarios.....	460

AGRADECIMIENTO.

A Jesús Benítez Villalba
por permitirme contar con
su ayuda.

P R E S E N T A C I Ó N .

PRESENTACION.

En este estudio sobre la narrativa de Mario Benedetti vamos a intentar, en primer lugar, repasar la situación de la narrativa uruguaya de este siglo, viendo cómo han influido en los autores los distintos movimientos culturales que han acontecido en el panorama literario hispanoamericano.

Mario Benedetti está incluido en la "Generación del 45", junto con una serie de escritores como la poetisa Idea Vilariño (1920), el dramaturgo Jacobo Langener (1927), o el ensayista Carlos Real de Azúa (1916-1977) entre otros. El año 1945 coincide con la publicación de su primer libro de poemas *La víspera indeleble*, obra desestimada por él posteriormente y que marcará su pertenencia a esta generación.

A continuación, en el capítulo II, pasaremos a analizar el contexto histórico, donde se estudiarán los diferentes datos biobibliográficos del autor.

El último capítulo de la primera parte, el III, estará dedicado al método de análisis utilizado en el estudio de las novelas y los cuentos.

En la segunda parte de este trabajo entraremos en el análisis de las novelas tratando de reflejar la preocupación constante del autor en ellas y en el resto de su obra literaria: el deterioro político y social de su país, las consecuencias de esta situación y la esperanza de que el pueblo tome conciencia y cambie.

En la tercera parte se incluirá el análisis de los relatos que como veremos son una fiel imagen de la trayectoria

vital del propio autor y, a través de él, del ciudadano uruguayo en general como resultado de las circunstancias políticas que le ha tocado vivir.

Las conclusiones generales ocuparán la cuarta parte. En ellas se recogerán las ideas que se hayan desprendido como constantes en el análisis de la narrativa.

Para finalizar, aparecerá un apartado de bibliografía ordenada cronológicamente, en cuanto a la obra de Mario Benedetti se refiere, y el resto clasificada por temas.

Todo este trabajo intentará un acercamiento a la obra narrativa de Mario Benedetti que consideramos fundamental para conocer un poco más profundamente la trayectoria humana y literaria de este gran autor uruguayo.

PRIMERA PARTE.

C A P Í T U L O I :

PANORAMA Y EVOLUCIÓN DE LA NARRATIVA

URUGUAYA CONTEMPORÁNEA.

El periodo más significativo, en lo referente a la narrativa, es el de los últimos sesenta años a través de siglo y medio de literatura uruguaya.

Empezamos dando un repaso a la narrativa, con el fin de situar la obra de Mario Benedetti en la Generación de 1945 y así ver su evolución con respecto a las generaciones anteriores.

La gran riqueza del relato oral uruguayo fomenta un importante cultivo del cuento frente a la intermitencia de la tradición novelesca de los autores anteriores a Juan Carlos Onetti.

En el siglo XIX, apenas resalta el nombre de Eduardo Acevedo Díaz (1851-1924). La última de sus novelas históricas, *Lanza y sable*, se publica en 1914. Las novelas que le hacen famoso como narrador (*Ismael*, *Nativa*, *Grito de Gloria*, *Soledad*) son todas del siglo pasado o funcionan desde el punto de vista estético del romanticismo-realista vigente en su época.

Otros autores que actuarán esporádicamente en la narración son Alejandro Magariños Cervantes, Daniel Muñoz o Carlos María Ramírez, que recordamos por su inclusión histórica en el desarrollo del género, ya que el valor de sus obras es mediocre.

Entre la producción de Acevedo Díaz y el período al que pertenece el autor de la obra narrativa que vamos a analizar, aparece, entre otros, un movimiento literario que deja su huella en toda la creación hispanoamericana de fin del siglo

XIX y comienzos del XX: El Modernismo. Aunque es un movimiento que se desarrolló, sobre todo, en el campo de la lírica, también en la narrativa dejó su influencia.

Dentro de la "Generación del Novecientos" hay dos escritores que muestran claramente la influencia del Modernismo en la narrativa: Javier de Viana y Carlos Reyles.

Si como teórico Viana fue un defensor del realismo, como creador fue un escritor modernista. Esto se puede observar en el gusto por el cromatismo de sus cuentos. Aunque el gran grueso de la obra de Viana es anterior a 1914, algunos de los cuentos de sus últimas colecciones muestran sus condiciones de gran narrador por encima de la decadencia. (*Cardos y Sobre el recado* de 1919, *Paisanas, Ranchos, Bichitos de luz* y *De la misma lonja* de 1920, *Del campo y de la ciudad* de 1921, *Potros, toros y aperisases* de 1922, *Tardes de fogón* y *La Biblia gaucha* de 1925).

Carlos Reyles, cuyo valor literario quedó demostrado en 1894 con *Beba*, escribe sus novelas más importantes después de 1914. Reyles está dentro de la línea naturalista, con elementos modernistas, y del criollismo. En 1916 publica *El terruño* en la que defiende la vida en el campo y su influencia en los hombres frente a la ciudad cosmopolita. La otra gran novela de Reyles es *El embrujo de Sevilla*, publicada en 1922. Trata de expresar el espíritu español a través de Sevilla, que estaría en relación, según Luis Alberto Menafra "con la lucha entre el individualismo latino y el espíritu industrial de los anglosajones y germanos. Tal es la contribución de Reyles a la ideología del 98" (1). Esta obra muestra una prosa muy cuidada, más refinada que la que utiliza en *Beba*.

Luego completa su ciclo narrativo con dos novelas *El gaucha florido* (1932) y *A batallas de amor... campo de pluma*

(1939), publicada un año después de la muerte del novelista que muestra ya la decadencia artística de su autor.

A todos desborda la excepcional obra del narrador rioplatense Horacio Quiroga (1878-1937) que inicia su trayectoria narrativa en 1901 con *Los arrecifes de coral* y *El crimen de otro* (1904), que ya muestra su valor literario.

Horacio Quiroga intentó en dos ocasiones acercarse a la novela, primero en 1908 con *Historia de un amor turbio* y en 1929 con *Pasado amor*, pero en ambas ocasiones fracasó. Quiroga es, ante todo, un escritor de cuentos; incluso escribió un *Decálogo del perfecto cuentista* (1928) en el que da las normas para el arte del relato breve. Declara los nombres de los maestros del género más admirados: Poe, Maupassant, Kipling y Chejov así como una definición del género: "El cuento es una novela depurada de ripios" (2).

A partir de 1917 publica continuamente libros de cuentos: *Cuentos de la selva* (1918), *El salvaje* (1920), *Anaconda* (1921), *El desierto* (1924), *Los desterrados* (1926), y en 1935 publica *Más allá*, donde se incluyen dos de sus mejores relatos "El conductor del rápido" (1926) y "El hijo" (1928).

La originalidad de este autor se caracteriza por la incorporación a la literatura de un territorio hasta entonces inédito: el de la selva misionera, así como por los aspectos técnicos usados en su relato breve.

En la década de los años veinte destaca un grupo de narradores inclinados, casi exclusivamente, hacia el tema campero.

La obra de Justino Zavala Muñiz se suele definir con el adjetivo "épica". Sus crónicas recogen un período de la evolu-

ción histórica; el de los caudillos y revoluciones. Su carácter épico, su prosa cuidada y su recreación en la vida cotidiana campesina se puede observar en sus tres crónicas: *Crónica de Nuñiz* (1921), *Crónica de un crimen* (1926) y *Crónica de la reja* (1930). Dentro de los narradores del siglo XX, Zavala defiende para sus novelas un espíritu tradicionalista.

Otro excelente narrador también incluido en esta década es Francisco Espínola. Su obra se podría entroncar con la literatura fantástica. Sobre esta fantasía de Espínola dice Mario Benedetti:

"Lo curioso es que la de Espínola no es una fantasía descarnada, gratuita, etérea; sin raíces. Con segura intuición sabe reconocer dónde reside un determinado hilo de natural, espontánea fantasía en la vida de nuestra gente del campo y entonces lo estira, lo prolonga, lo exagera; lo trasnuta, en fin, en empresa de imaginación". (3)

En 1926 se publica con gran éxito *Raza ciega*, en la que se ha observado la presencia de un sentimiento trágico de la vida y una dimensión metafísica mezclada con pinceladas de color local y pintoresquismo campero.

Demostrando su gran calidad de escritor, posteriormente publica la novela para niños *Saloncito* (1930), la novela *Sombras sobre la tierra* (1933) y *El rapto y otros cuentos* (1950).

Dentro de este panorama también figura como narrador Víctor Dotti, escritor poco prolífico pero de gran calidad. Hay que resaltar su volumen titulado *Los alambreadores*, que en la primera edición de 1929 incluye únicamente siete relatos y se aumenta en la edición de 1952 con dos relatos más. A pesar de esta corta producción su obra ha recibido juicios muy positivos por parte de la crítica.

La cuarta década de este siglo incluye un conjunto bastante extenso de narradores. Uruguay no quedó aislado al empuje que el género toma en los países de Hispanoamérica, bajo la directa influencia de la renovación en la novela europea y norteamericana.

A partir de estas fechas se abandonan los paisajes rurales y naturales inaugurando en su lugar un espacio urbano con temas que no olvidan la preocupación social pero que al tratar los problemas del hombre contemporáneo lo hacen de forma más universal.

En estos años cuarenta hay que señalar, entre otros, autores como Enrique Amorím y Juan José Morosoli. Y en otra vertiente temática, los nombres de Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti. (4)

Enrique Amorím es uno de los novelistas dedicado totalmente a su obra a pesar del ambiente poco adecuado para volcarse exclusivamente en la creación literaria. Por ello posee una extensa obra novelística que demuestra su claro valor artístico. Cabe señalar, por ejemplo, obras como *La carreta* (1929), *El paisano Aguilar* (1934), *El caballo y su sombra* (1941), *Corral abierto* (1956).

Amorím considera que la formación intelectual está determinada y supeditada a los ambientes en que se desarrolla y no a determinadas obras y autores. Sin embargo, considera a Ivan Bunin, Maupassant o Chéjov, autores que han influido profundamente en su obra literaria. Al respecto dice: "Sin la *Maison Tellier* yo no me habría atrevido a 'inventar' *La carreta*". (5)

Considera que todo escritor tiene que haber recurrido a los clásicos en un momento de su carrera artística. Reconoce

estar integrado en la tradición nacional y afirma que los movimientos estéticos extranjeros son sólo modas que desaparecen con el tiempo.

El siguiente autor uruguayo, perteneciente también a este grupo de escritores, es Juan José Morosoli que como Horacio Quiroga es, sobre todo, un escritor de cuentos ya que debió experimentar también los límites de la novela. Por ello, casi la totalidad de sus libros son colecciones de cuentos. Morosoli en una carta a su discípulo Julio C. da Rosa reconoce:

"Escribo cuentos. Y nada más. Le gustan a usted. Me alegro. Todo está en el paisaje y en el hombre. Y como todos los hombres son novelables y todo paisaje tiene algo de los hombres que lo caminan, salen cuentos". (6)

Con la teoría literaria de este autor coinciden críticos como Mario Benedetti que ha opinado sobre su obra *Muchachos*:

"No es cabalmente una novela, no sólo por carecer de una estructura y un devenir novelísticos propiamente dichos, no sólo por todo lo que le falta para ser novela, sino por todo lo que posee para ser un buen libro de cuentos. Esto ya había sido posible sospecharlo cada vez que Morosoli adelantó un fragmento de su obra a través de revistas literarias. Cada pasaje tenía un valor aislado, no precisaba el resto para redondearse, para ser en sí mismo una historia". (7)

El ejemplo de la literatura fantástica uruguaya lo representa Felisberto Hernández (1902-1964), que posee una obra breve pero intensa en la que se advierte un tono de divertida curiosidad por lo prohibido.

Su habitual facilidad verbal la demuestran cuentos como "El cocodrilo", recogido en el volumen *La casa inundada* publicado en 1960. En este cuento la fantasía está encarnada en el personaje protagonista que continuamente baraja la imaginación.

En *La casa inundada* está el mejor Hernández, el que es capaz de crear situaciones absurdas sin desprenderse de lo verosímil. Además demuestra, y éste es su mayor mérito, que puede construirse una literatura fantástica sin trastocar los límites de la credibilidad.

Juan Carlos Onetti es un escritor que se burla tanto de sus personajes como del propio lector. Entre las influencias literarias que se observan en este autor está la de Sartre, por su visión existencialista de la vida; la de Kafka en la creación de ambientes y técnicas narrativas; la influencia de John Dos Passos y su *Nanhattan Transfer* por la utilización del personaje colectivo; de William Faulkner en el uso de las técnicas narrativas, etc.

Onetti es un escritor escéptico, rechaza todos los elementos que representen el mundo o la persona y crea una sensación de vacío y a la vez de serenidad. El autor derrama una visión desolada del hombre y de la vida.

Con respecto a la estructura narrativa rompe el tiempo pero como estímulo para atraer la atención del lector. Los personajes de sus novelas son indefinidos, borrosos. El autor -siguiendo a Bretch- trata de acercar el lector a los personajes, pero a la vez nos aparta de la obra literaria.

Sobre Onetti y su obra ha comentado Carlos Alberto Maggi:

"Al escribir finge sinceramente no tener nada que ver con lo que está pasando en ese lugar remoto donde se sobrevive. No toma partido en lo que cuenta. Cuenta para nada, por el puro gusto de contar y ser contado; por endiosarse; como quien hace el amor. Noveliza para duplicar la vida. Onetti no trabaja, paladea. Mientras tanto, sin que él se entere le mana de adentro un sobrante de talento y necesidad, algo así como fantasía en sentido inverso; y también el arte se le multiplica por dos, porque va sacando pedazos de imaginación y los

trae vivos y coleando y los instala en el mundo de cada día, en la realidad cruda". (8)

La obra de este gran escritor es muy extensa. Empezó con una novela corta muy significativa: *El pozo* (1939). Posteriormente publica *Tierra de nadie* (1941), *Para esta noche* (1943). En 1950 inicia una trilogía dedicada al pueblo de Santa María; la primera novela es *La vida breve*. Su obra narrativa continúa con *Los adioses* (1954), *Para una tumba sin nombre* (1959), *La cara de la desgracia* (1960), *El Astillero* (1961) que es la tercera novela que integra la trilogía de Santa María. Tres años después, en 1964 publica *Juntacadáveres*, segunda obra de esta trilogía. Parece ser que las tres novelas las redactó juntas pero la cronología de esta novela es anterior a *El Astillero*. En 1970 aparece una edición de sus obras completas. *La muerte y la niña* (1973) y *Dejemos hablar al viento* (1979) tratan el tema de la paternidad como delito.

Una profunda conciencia crítica y cierta voluntad de clarificación definen la Generación uruguaya de 1945.

La mayoría de los escritores que componen esta generación alternaron la actividad de creadores y la de críticos. Al principio estos narradores sólo excepcionalmente transitaban los caminos de la novela. Eran autores de cuentos desperdigados por las publicaciones periódicas, y por ello fueron acusados de impotencia creativa. Al respecto habría que recordar las páginas que Mario Benedetti dedicó al tema:

"Alguna vez me propuse que en los últimos capítulos de una historia no escrita de la literatura uruguaya, inmediatamente después de la Generación del Soneto, debería figurar una Generación del Cuento". (9)

Rodríguez Monreal en una nota crítica titulada *Situación del cuento uruguayo en 1956* (10) afirmaba, observando la Gene-

ración del 45, la existencia de dos tradiciones paralelas en la narrativa uruguaya: la campesina y la ciudadana. Y una literatura entendida como testimonio, sin preocuparse de las formas, coexistiendo con una literatura entendida como creación, atenta al perfeccionamiento estilístico.

Como integrante de esta Generación comenzaremos señalando a Carlos Martínez Moreno (1918), un autor importante dentro de la narrativa uruguaya hasta el punto que en 1944 obtuvo el Primer Premio en el concurso organizado por *Mundo uruguayo* y *A.I.A.P.E.* Esto hizo que revistas como *Marcha*, *Número*, *Asir*, *Ficción* divulgaran su obra en sus páginas, cosa que le supuso alcanzar la fama. También este autor ha obtenido galardones en Norteamérica y Europa; en 1960 obtuvo el segundo premio con la novela *Los aborígenes* en el concurso de *Life en Español*; en 1963 fue finalista con su novela *El paredón* en el Concurso Biblioteca Breve de la Editorial Seix-Barral de Barcelona. A estas novelas se une *Codellia*, volumen de 1961 que incluye tres relatos y muestra la gran virtud estilística de este gran narrador. La visión de la realidad que da este autor en su obra es dura y sórdida, mostrando una estática neutralidad frente a sus personajes.

De él ha comentado Emir Rodríguez Monegal:

"Un creador que tiene el pudor de las emociones (propias y ajenas) y que prefiere esconder bajo una insobornable lucidez la pasión que arde debajo de sus fábulas". (11)

Mario Benadetti, integrador sobresaliente de esta generación y objeto de estudio de este trabajo, es un caso excepcional de escritor, frecuente todos los géneros literarios y algunos de ellos desahuciados, como la novela en verso, demostrando gran ingenio en todos ellos.

Hay que destacar la capacidad de Benedetti para meterse en la piel del lector, es "un escritor comunicante" (12). A lo largo de su obra ha reflejado a la clase media ciudadana sin tapar miserias, frustraciones o vicios, sin embargo, este autor siempre guarda un lugar para la ternura y la sensibilidad.

Mario Arregui es autor de cuentos. Sobresalen en su producción *Noches de San Juan y otros cuentos* (1956), *Hombres y caballos* (1960). En estas obras, y en general en todas sus escritas, se observa la constante vigilancia expresiva que pasa a convertirlo en el verdadero estilista de esta generación. Siempre mantiene un ritmo y un tono ajustados. De él dice Rodríguez Monegal:

"Los cuentos de Arregui son de increíble tersura estilística y tienen don, tienen gracia profunda, tienen misterio. Es un poeta pudoroso que descubre temas y seres". (13)

Otro componente de esta generación es Luis Castelli. En su obra se destaca la excelente captación del mundo natural, la identificación del paisaje con el estado de ánimo de los personajes, un ejemplo claro de esto se puede observar en el relato "Día de lluvia".

En 1960 recopiló los relatos compuestos a lo largo de quince años en el volumen titulado *Senderos solos*.

Una de las figuras más atrayentes de esta Generación del 45 es Julio C. da Rosa. Este autor se caracteriza por la fidelidad en la representación de la realidad que aparece en sus libros. Todas sus obras reflejan una gracia sostenida sobre el ambiente folklórico donde los personajes y las situaciones juegan entre lo cómico y lo dramático. Da Rosa se recrea en lo pequeño de la existencia:

"La orilla de un monte, la ensenada de un arroyo, al fondo de una huerta". (14)

Mario Benedetti dice de este autor:

"Presumo que Da Rosa habrá de conseguir sus mayores aciertos, no precisamente cuando intente inyectar artificio en un tema natural (...) sino cuando elija, a priori, una anécdota a la que la misma realidad se haya encargado de crearla una estructura". (15)

De la obra de Da Rosa destacan tres volúmenes de cuentos: *Cuesta arriba* (1952), *De sol a sol* (1955), *Camino adentro* (1959) y novelas como *Juan de los desamparados* (1961) y *Recuerdos de treinta y tres* (1961).

Autoras también incluidas en esta Generación son:

Armonía Somers, con obras que muestran una profunda crudeza; además de relatos, pueden citarse libros como *La mujer desnuda* (1951), *El derrumbamiento* (1953) y *La calle del Viento Norte* (1963).

Una de las mujeres de mayor relieve dentro de la Generación de 1945 es M^a Inés Silva Vila, que es autora de cuentos; entre ellos cabría citar, *La mano de nieve* (1951) y *La playa y otros cuentos* (1963), premiado con el Concurso Municipal de este mismo año.

También habría que citar otras dos autoras, que aunque no pertenecen a esta generación y son conocidas más por su obra lírica, sobresalen asimismo por su producción narrativa. Ellas son:

Giselda Zani, de la que hay que recordar *Por vínculos sutiles* (1958), obra con la que obtuvo el primer premio en el Concurso literario de la editorial argentina, Emecé en 1957.

Clara Silva, de la que sobresale la obra de 1951 *La sobreviviente* y *El alma y los perros* publicada en 1962.

En 1960 junto a los escritores de la Generación del 45, que empezaron a recopilar toda su labor literaria de quince años, comienzan a aparecer autores nuevos. La tendencia de la literatura a partir de los años 60 será la de la preferencia de expresarse más a través de la novela que del cuento (como ocurría en las generaciones anteriores). Esto no quiere decir que el cuento se dejara de cultivar, pues escritores como Alberto Paganini muestran una inclinación mayor por el relato breve que por la novela. Esto mismo ocurre con Cristina Peri Rossi (1941) que publica su primer libro de relatos titulado *Viviendo* (1963) y *Los museos abandonados* (1969), premio de los Jóvenes de la Editorial Arca en 1968.

Siguiendo esta preferencia por la novela hay que apuntar autores como Juan Carlos Sonma que en 1961 publica *Clonias*; Mario César Fernández con *Nos servían como de muro* (1962); Silvia Lago con su novela *Trajanó* de 1962; Eduardo Galeano con *Los días siguientes* de 1963; Claudio Trobo y *Los amigos* (1963); Hiber Contarís con su obra *Como Sur* de 1963; y un largo etcétera.

En la década de los 70 la represión militar obligó a exiliarse a muchos de los nuevos escritores y a otros de generaciones anteriores, por lo que se ha podido hablar de una literatura uruguaya en el exilio y otra, aunque escondida, dentro del país. El exilio tiene su repercusión en la narrativa apareciendo muchos escritos nacidos de la nostalgia o del análisis de una situación que convulsionó la vida de estos escritores. Como ejemplo más cercano habría que señalar a Benedetti con su novela *Primavera con una esquina rota* (1982) o con el libro de cuentos *Geografías* (1984).

En la última década hay que citar entre los muchos autores que han sobresalido en la narrativa uruguaya a Antonio Larreta con *Volavérunt* (1980), E. Galeano con *Memoria del fuego* (1982), C. Martínez Moreno con *El color que el infierno me escondiera* (1981), C. Peri Rossi con *La nave de los locos* (1984), entre otros. De los jóvenes valores cabe citar a Jorge Musto, Fernando Butazzoni, Roberto Mascaró y Ana Luisa Valdés (*La guerra de los albatros*, 1982).

Con el triunfo del régimen democrático tras las Elecciones del 25 de noviembre de 1984 tenemos la esperanza que estas dos literaturas rotas se hayan unido y constituyan una única y próspera literatura uruguaya.

NOTAS.

- 1.- José Enrique Etcheverry Stirling, "Una veintena y pico de narradores", en *Temas Literarios*, Montevideo, Comisión Nacional de Homenaje del sesquicentenario de los hechos históricos de 1825, 1975, pág. 42.
- 2.- Horacio Quiroga, "La retórica del cuento", en *Cuentos*, selección y prólogo de Emir Rodríguez Monegal, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, pág. 308.
- 3.- J. E. Etcheverry, *Temas Literarios*, pág. 47.
- 4.- Idem, pág. 50.
- 5.- Ibidem.
- 6.- Idem, pág. 51.
- 7.- Idem, págs. 50-51.
- 8.- Idem, pág. 53.
- 9.- Idem, pág. 55.
- 10.- Emir Rodríguez Monegal, *Situación del cuento uruguayo en 1956*, Montevideo, 1956.
- 11.- J. E. Etcheverry, *Temas Literarios*, pág. 56.
- 12.- Ambrosio Fornet, *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 7.
- 13.- J. E. Etcheverry, *Temas Literarios*, pág. 59.
- 14.- Julio C. da Rosa, *Cuesta arriba*, Prólogo de Domingo Bordoli, Montevideo, 1952. (Cita de Bordoli).
- 15.- J. E. Etcheverry, *Temas Literarios*, pág. 60.

CAPÍTULO II :

CONTEXTO HISTÓRICO Y ASPECTOS BIOBIBLIOGRÁFICOS

DE MARIO BENEDETTI.

"Yo escribo desde niño porque yo me eduqué en la Escuela Primaria del Colegio Alemán de Montevideo, y cuando estaba en el colegio escribía cuentos y poemas, curiosamente en alemán, como ejercicio que me ponían sobre un personaje histórico. Yo escribí siempre. Imagínese, a los 11 años escribí una novela de capa y espada, pero bueno, a partir de los 20 años empecé a escribir más en serio. A los 25 publiqué mi primer libro; un libro malo que yo nunca volví a reeditar, y después, a partir del segundo o tercer libro la cosa fue marchando con otro rigor". (1)

La vida de Mario Benedetti está estrechamente unida a su vocación de escritor, por ello, para comprender su obra literaria es necesario señalar algunos hechos históricos que le ha tocado vivir y que repercuten profundamente en su creación artística.

Los antecedentes familiares de Benedetti en Uruguay se deben a su abuelo don Brenno Benedetti "reputado enólogo oriundo de la Umbria" (2). Tuvo tres hijos en Uruguay y uno de ellos, don Brenno, químico y enólogo también, habría de tener a su vez dos de su matrimonio con Matilde Farrugia. El mayor es Mario.

Su nacimiento se produce en Paso de los Toros, departamento de Tacuarembó, Uruguay, el 14 de septiembre de 1920. Deja su pueblo natal a los dos años para trasladarse a Tacuarembó donde su padre, químico farmacéutico, se instala. Allí le estafaron en su negocio y se arruina, por ello, se fueron a Montevideo cuando Mario tenía cuatro años. Al grave estado económico se une la relación no muy armónica del matrimonio, y todo esto deja una profunda huella en el niño:

"... y conservo el recuerdo del clima sombrío que imperaba en casa, una casa modestísima en Colón. Las relaciones de mis padres, además, no eran buenas, y eso también marcó mi vida de niño retraído". (3)

A los ocho años ingresa en el Colegio Alemán de Montevideo (Deutsche Schule) donde cursa todos sus estudios primarios entre 1928 y 1934. Su padre le manda allí porque admiraba el espíritu científico de los alemanes. En el colegio, sin embargo, ya se podía prever lo que años más tarde desembocaría en la ideología nazi, tanto por el alto nivel de estudios como en la discriminación entre hijos de alemanes y criollos, y en los crueles castigos corporales por parte de los profesores. Cuando les dijeron en 1933 que debían saludar con el brazo en alto, sus padres le dejaron terminar el año pero le sacaron:

"Lo lamenté. Me había encariñado, no precisamente con el Colegio Alemán -donde la letra con sangre entra- sino con los compañeros (...) y la alianza de los alumnos contra la autoridad o mejor dicho, contra el autoritarismo". (4)

Esta experiencia fomentó en Benedetti un gran sentimiento de solidaridad con los marginados y castigados, así como una formación cultural muy completa:

"Aprendí alemán (...) y también aprendí a entablar una relación amistosa con los números y con los conocimientos abstractos". (5)

Benedetti cursa sólo un año en el Liceo Miranda, después seguirá sus estudios secundarios como alumno libre para abandonarlos definitivamente a los 14 años que empieza a trabajar ocho horas diarias en "Will L. Smith S.A.", empresa británica de repuestos para automóviles. Allí fue cajero, vendedor, taquígrafo y "experimenta, de nuevo, el autoritarismo en manos del gerente inglés". (6)

En 1934 entra en la Escuela Raumsófica de Logosofía como secretario privado y hombre de confianza de Carlos Bernardo González Pecotche (Raumsol):

"Allí fui descubriendo toda la ambigüedad de Raumsol y el enga-

ño, y hasta la explotación, de que hacía víctima a modesta, y no tan modesta, gente de buena fe (...) Pero tuvieron que pasar cuatro largos años para liberarme de su tutela". (7)

En la Escuela de Logosoffa conoce a los 14 años a la que será su esposa, Luz López Alegre, con la que se casa en 1946.

En 1945 publica su primer libro de poemas *La vispera indelible* (8), obra que ha desestimado y nunca ha vuelto a reeditar:

"Un libro muy inarmónico y además con facha de principiante, es un libro malo, decididamente". (9)

Este año marca su pertenencia a la Generación del 45, como él mismo reconoce en una entrevista del 10 de mayo de 1971 con Eileen K. Zeitz. (10)

Sobre su vinculación con la Generación del 45 dice Benedetti:

"En general, se establecen las generaciones relacionadas con algún acontecimiento histórico y también con que exista una fecha común en la aparición de los primeros libros de la gente que integra la generación. Yo no estoy muy seguro de la Generación, porque los que nos han encasillado han sido los críticos; pero, en el 45 termina la segunda Guerra Mundial y muchos de nosotros empezamos a publicar, por ejemplo, tanto Idea Vilariño como yo, publicamos nuestro primer libro de poemas en el año 45. Emir Rodríguez Monegal, que fue el crítico más connotado de la Generación, tomó en ese año la dirección de las páginas literarias del semanario *Marcha*, que fue un semanario muy influyente tanto en Uruguay como en toda América Latina. Carlos Martínez Moreno, que aunque él publicó libros bastante más tarde, en el año 45 ganó un concurso de cuentos. Y así varios de nosotros empezamos.

Aparte de eso, la Generación del 45 no fue demasiado homogénea. Los críticos tienden a dividirla en dos grupos: Los que estábamos alrededor de la revista *Número*, por ejemplo, Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Cabrera, Martínez Moreno, yo mismo; estuvimos en las dos épocas de la revista en el consejo de dirección y además, unos colaboradores estables que tenía la revista. Y por otro lado, el grupo *Asir*, que era un grupo de escritores muy preocupados por el campo uruguayo, por la vida campesina. Nosotros éramos más urbanos, casi todos habla-

bamos otros idiomas, traducíamos de otros idiomas, también se nos colocó la etiqueta de ser extranjerizantes, por ejemplo, yo fui el primero que tradujo a Kafka en Montevideo, Rodríguez Monegal tradujo a muchos escritores del inglés. Ahora, lo que tal vez teníamos en común los del grupo *Asir* y los del grupo *Número* era que todos éramos colaboradores de *Marcha*, del semanario *Marcha*; allí nos encontrábamos y aunque las relaciones eran, a veces, tensas entre los dos grupos, en *Marcha* colaborábamos todos, aunque se fueron alternando la dirección de las páginas culturales, sobre todo las literarias, hubo épocas en que las dirigía las gentes del grupo *Asir* y otras épocas las dirigía el grupo *Número*, aunque yo creo que estuvo más tiempo las gentes del grupo *Número*. (...) Hay cosas en común como la edad, teníamos todos más o menos la misma edad, todos habíamos nacido alrededor del año 20. (...) Un hecho histórico fundamental, no de Uruguay, pero que tuvo repercusión en Uruguay, fue el término de la Guerra Mundial". (11)

En esta época, Uruguay es un paraíso donde los problemas de la guerra europea llegan nada más que superficialmente y el nivel de vida es más alto que en el resto de los países latinoamericanos, lo que hará que se llame "La Suiza de América".

En 1953 publicó su primera novela, *Quién de nosotros*, que contiene los principales rasgos de lo que será toda su obra posterior. Su autor se refiere a ella de esta forma:

"Podría definirla como una historia de amor y desamor, y también como la triple explicación de un desencuentro". (12)

Aunque *Quién de nosotros* es su primera novela, en realidad es el séptimo libro de este autor. Entre *La víspera indeleble* y esta novela publicó dos libros de crítica literaria: *Peripécia y novela* (13), en 1948, y *Marcel Proust y otros ensayos* (14), en 1951; un libro de poemas, *Sólo mientras tanto* (15), en 1950, con el que obtuvo en tres ocasiones el premio anual del Ministerio de Instrucción Pública (a partir de 1958 rechazará todos los premios por razones políticas); y dos libros de cuentos: *Esta mañana* (16), publicado en 1949 y *El último viaje y otros cuentos* (17), en 1951.

También en 1953 aparece en Montevideo su primera obra teatral, *Ustedes por ejemplo* (18).

Entre los años 1945-1953 dirigió la revista *Marginalia* e integró, junto con cuatro miembros, el consejo de dirección de la revista *Número*. Desde 1945 a 1975 trabaja como colaborador en la revista *Marcha* -donde se encarga de dirigir la sección literaria desde 1949- que se convirtió hasta el golpe militar de 1973 en la más importante tribuna político-cultural de la sociedad uruguaya. Benedetti habla, incluso, de la "Generación de *Marcha*", incluyendo en ella a todos los periodistas y lectores identificados con la revista. Al respecto de su relación con *Marcha*, Benedetti comenta:

"Mi vinculación con *Marcha*, como colaborador, comienza varios años antes. A través de 25 o 30 años, desempeñé en el semanario muy distintas funciones: en más de un período dirigí la sección literaria, hice crítica de cine, humorismo en una sección estable titulada 'Mejor es meneallo' -que se recopila y se publica como libro en 1961- bajo el seudónimo de Damocles, y en los últimos años editoriales políticos. *Marcha* fue la más importante tribuna para los intelectuales uruguayos, (...) una tribuna así de creativa no podía ser tolerada por la Dictadura, que la clausuró en 1973". (19)

En 1956 publica *Poemas de la oficina*. Con esta obra comienza su labor de escritor interesado en la problemática social, introduciendo un idioma coloquial que influyó en buena parte de los jóvenes escritores uruguayos. Basándose en su experiencia como empleado público durante cuatro años y como auxiliar, oficial, jefe y gerente de contaduría en una gran empresa inmobiliaria de Uruguay durante quince años inicia la crítica de la rutina burocrática de Uruguay de entonces que se refleja, asimismo, en cuentos como *Montevideanos* y en su novela *La tregua*.

"Tenía una gran obsesión viendo cómo gente valiosa se agrisaba, se volvía mediocre. Es que había un estilo burocrático en el país". (20)

Incluso, llegó a decir, con gran ironía, que Uruguay era la única oficina del mundo que había adquirido la categoría de República (21).

En el año 1956, en el campo periodístico, hace crítica cinematográfica en *La Tribuna popular* y en *Marcha*.

En 1957 viaja por primera vez a Europa donde trabaja como corresponsal de dos periódicos uruguayos: *Marcha* y *El Diario*. Este viaje sirvió a Benedetti para ver Uruguay desde otro punto de vista, desde fuera de su Continente.

Cuando vuelve a su país publica en 1958 su obra de teatro *El reportaje* (22), premiada por el Ministerio de Instrucción Pública, pero no estimada por el autor considerando que su teatro no alcanza el nivel deseado. Ese mismo año estrena *Ida y vuelta* (23) que no se publica hasta 1963 en Buenos Aires.

Del género teatral dice Mario Benedetti:

"Yo lo considero un género difícilísimo (...) Creo que es el género en el que me siento más inseguro. Yo he escrito cuatro obras de teatro de las cuales las tres primeras son malas". (24)

En 1959, en pleno período revolucionario en Cuba, viaja a los Estados Unidos invitado por varias universidades.

Siete años después conoce Cuba. Frente al imperialismo y la discriminación racial palpable en Estados Unidos, "Cuba significó el acicate contrario: ver como allí empezaba a construirse una sociedad justa fue para mí una bocanada de aire puro y también una inyección de optimismo". (25)

A partir de este año se negará a recibir las becas que

le ofrecen las universidades norteamericanas.

Respecto a la Revolución Cubana dice:

"Es cierto que tuvo una influencia tremenda en otros países de América Latina, pero en Uruguay esta influencia fue muy particular porque los escritores le estábamos dando la espalda a América; (...) La Revolución Cubana, de algún modo, fue una gran alerta para el pueblo uruguayo y para los escritores también y empezamos a ver no sólo América Latina, sino el propio país, todos los problemas que había en el propio país y se empezó a escribir bastante sobre esos problemas nacionales". (26)

En este mismo año, Mario Benedetti se convertirá en el autor más leído de su país. Este éxito se debe, fundamentalmente, a que sus obras llegan a todos los niveles intelectuales y a que muchos hombres y mujeres de la clase media se han reconocido en sus historias. El alcance popular de sus obras lo demuestra que muchas de ellas se han llevado al cine con éxito; así, sus dos novelas: *La Tregua* y *Gracias por el fuego* en Argentina; la obra de teatro *Pedro y el capitán* en México con autores uruguayos; y los cuentos "Los pocillos", "Corazonada" y "Cinco años de vida" bajo el título de *Las sorpresas* filmada también en Argentina.

El tema de la clase media, tan conocido de Benedetti, aparece también en el libro de cuentos cortos que publica en 1959: *Montevideanos*.

A finales de la década de los 50, se inicia la crisis económica con la devaluación del peso uruguayo. A ello se unen las inundaciones de Montevideo de 1959. Estos sucesos se encargan de despertar a este pueblo del sueño idílico en que hasta entonces había vivido, aislado de todos los problemas.

En 1960 se publica *La Tregua* y *El país de la cola de paja* (27). *La Tregua* es una novela lineal en forma de diario.

A través de la vida de un oficinista, Benedetti muestra sus preocupaciones sobre la frustración que generaba en su país la vida burocrática. El protagonista, Martín Santomé, es uno de esos hombres grises y mediocres que intenta rescatarse de la rutina por el amor y que al final fracasa. Esta novela ha sido adaptada al teatro, la radio y la televisión, y en 1974 fue llevada al cine.

El país de la cola de paja es una meditación muy amarga sobre Uruguay, al que presenta como un país con "cola de paja". La expresión uruguaya "cola de paja" se utiliza para nombrar a una persona que es propensa al miedo y no es capaz de rebelarse. "Mi país -escribe Benedetti- es un país con cola de paja. Es un país donde la gente no quiere comprometerse, en que la gente tiene temor". (28)

En 1961 y 1963 se publican respectivamente *Posmas de hoyporhoy* (29) y la recopilación de poesías de 1948 a 1963 titulada *Inventario* (30) que reflejan el despertar nacional a los problemas del país; con los años el autor va aumentando su *Inventario* incluyendo todos los libros de poemas que van apareciendo.

En la tercera novela de Benedetti, *Gracias por el fuego*, escrita en 1963 pero publicada en 1965, ya se dejan ver los escondidos problemas sociopolíticos de Uruguay y algunos personajes empiezan a tener conciencia de que la acción debe ser la respuesta a la situación artificial del país. Para seguir confirmando la calidad de su obra, esta novela fue finalista del Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix-Barral de Barcelona.

Por otro lado, en estos años Benedetti tiene una intensa actividad personal. En 1961 continúa su trabajo periodístico como cronista de conferencias en los periódicos *La Mañana* y *El*

Diario. En 1962 viaja a Chile para participar en un Encuentro de Escritores Latinoamericanos; también este año viaja a Europa. En 1963 obtiene el Premio Municipal por sus ensayos críticos *Literatura uruguaya del siglo XX* (31) y forma parte del consejo de la reaparecida revista *Número* que no se publicaba desde 1955. Viaja a Estocolmo y Copenhague para recoger un premio del Concurso Periodístico convocado por SAS (Líneas Aéreas Escandinavas); también recibe el premio "Cámara del libro" por *Quién da nosotros*. En 1964 viaja a Rumania con motivo del 75º aniversario de la muerte de Eminescu, donde toma parte en el Encuentro Internacional de Escritores de Bucarest. También este año Benedetti hace crítica literaria en *La Mañana* y codirige con José C. Alvarez la página literaria "A pie de las letras".

En 1965 rechaza la famosa beca de la Fundación Guggenheim de Estados Unidos, y aparece la segunda serie de las crónicas humorísticas *Mejor es meneallo* (32), publicadas originariamente en la revista *Pelo Duro*. También, este mismo año publica el libro de poemas *Próximo prójimo*, inicialmente incluido junto con *NoCIÓN de patria* en *Inventario* (33).

En 1966 viaja a Cuba como jurado de novela en el Concurso Casa de las Américas; viaja a París donde permanece un año y trabaja como traductor y locutor de la ORTF, y como taquígrafo de la UNESCO. Este año aparece el ensayo *Genio y figura de José Enrique Rodó* (34) y el libro de poemas *Contra los puentes levadizos* (35).

En 1967 viaja a Cuba donde vuelve a integrar el jurado del Concurso de la Casa de las Américas en la categoría de cuento; viaja a México para tomar parte del II Congreso Latinoamericano de Escritores. También en volumen aparece una recopilación de ensayos de crítica literaria sobre autores latinoamericanos que venía publicando desde 1965 titulado *Le-*

tras del Continente mestizo (36) y el libro de poesía *Inventario 67* (37).

En 1967 es asesinado el "Che" Guevara, y Mario Benedetti escribe entonces un bello y triste poema que refleja todo el dolor:

"da vergüenza mirar
los cuadros
los sillones
las alfombras
sacar una botella del refrigerador
(...)
vergüenza tener frío
y arrimarse a la estufa como siempre
tener hambre y comer
esa cosa tan simple
(...)
pero habrá otros
claro que habrá otros
dignos de recibirte
comandante". (38)

Sobre este poema dice el propio autor:

"...lo escribí la misma noche en que me dieron la noticia de su asesinato en Bolivia; señalé que era como si hubiesen acribillado nuestra conciencia". (39)

En otros dos momentos de depresión de su vida escribe poemas para descargar su dolor: después de la muerte de su padre, don Brenno Benedetti, y al conocer la noticia del asesinato en Buenos Aires del senador uruguayo y gran amigo Zelmar Michelini (40).

Del valor de la poesía como terapia contra el dolor comenta:

"... y yo estuve como quince días como en un pozo realmente y sólo pude salir de ese pozo escribiendo ese poema para Zelmar. (...) Entonces, a veces, la poesía es una válvula de escape para recuperar el equilibrio". (41)

Sobre las influencias en su poesía dice:

"Si yo tuviera que hacer un balance de aquello con lo que estoy más conforme, o quizá menos disconforme, sería la poesía. De todos los géneros es el que me importa más. Y aunque los críticos siempre fueron pesimistas con respecto a la proyección de mis poemas y sostuvieron que mi género mejor logrado era el cuento, con el tiempo los lectores, por lo menos, me han dado la razón. (...) El primer poeta que tuvo una influencia muy importante para mí, ya que su lectura fue la que me impulsó a escribir poemas fue Baldomero Fernández Moreno, un poeta argentino nacido en España. Es más, creo que esa influencia me marcó para siempre. Después esos mismos elementos los encontré en Machado, en Martí, tal vez mejor expresados, pero el primero que me hizo ver la importancia de la claridad en poesía fue Fernández Moreno.

En cuanto a la poesía latinoamericana contemporánea, viene de dos grandes fuentes: una es Vallejo y la otra es Neruda. Hay dos grandes familias de poetas, vallejianos y nerudianos. Yo, modestamente me considero de la familia de Vallejo, sin perjuicio de que admire muchísimo a Neruda, pero Neruda no influyó nunca sobre mí, en cambio Vallejo sí. Podría preguntarme cómo es que, buscando la claridad en poesía, diga esto de Vallejo, que a veces es tan oscuro; pero Vallejo influyó en otro sentido, distinto pero muy importante. En esa lucha sin cuartel que él mantiene con la palabra. Yo digo que Neruda seduce la palabra y Vallejo la viola. En esa lucha con la palabra, si no encuentra la más adecuada, entonces la inventa. Pero, también y sobre todo, la actitud humana, lo que Orwell llamaba 'el rostro tras la página', el ser humano que está por debajo o por detrás de sus textos". (42)

En Uruguay, en 1967, se producen dos acontecimientos políticos: al presidente Gestido le sucede Jorge Pacheco Areco que pone la represión en manos del ejército, influyendo esto profundamente en la vida política del país; y en segundo lugar, los tupamaros inician sus actividades guerrilleras.

Pero volvamos a la cronología de Benedetti: De 1968 a 1971 dirigió el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas en Cuba. En 1968 participa en el Congreso Cultural de La Habana dando lectura a su ponencia "Sobre las relaciones entre el hombre de acción y el intelectual" incluido en su obra *Letras del Continente mestizo*.

En 1968 publica un libro de poemas, *A ras de sueño* (43), un ensayo, *Sobre las artes y oficios* (44) y un libro de cuentos, *La muerte y otras sorpresas* (45).

La situación histórico-político del Uruguay en 1968, en el momento culminante de la crisis económica, es de agudización de la revuelta popular que se acoge a los principios revolucionarios del comandante "Che" Guevara. Marca también la caída de un mito: aquel de la "Suiza de América"; la deuda externa superior a los 500 millones de dólares y la nueva devaluación de la moneda (250 pesos por dólar), unido a las medidas represivas de seguridad por parte del ejército ante las nuevas acciones de los comandos tupamaros, hacen que Uruguay se convierta progresivamente en un estado bélico. Todo esto se refleja fielmente en la literatura de Benedetti.

En este orden de cosas, en 1969 retorna definitivamente a Uruguay, desde su viaje a París en 1966, aunque sigue viajando por numerosos países hispanoamericanos para participar en congresos y en encuentros culturales. Ya en Montevideo, Benedetti no realizará más trabajos burocráticos por lo que finalizará este período oficinesco comenzado en 1938.

En 1969 publica el libro de poemas *Quemar las naves* (46).

Desde el año 1971 al año 1973 desarrolló en Uruguay una intensa actividad política, como dirigente del "Movimiento 26 de Marzo", representando la mesa ejecutiva del Frente Amplio, coalición de izquierdas. También desde 1971 a 1973 Mario Benedetti dirigió el Departamento de Literatura Latinoamericana, de la facultad de Humanidades y Ciencias, en la Universidad de Montevideo, y había sido elegido para inte-



grar el claustro de la misma cuando los militares dieron el golpe el 27 de junio de 1973; entonces, renunció a su cargo en la Universidad.

En 1971 publicó una novela escrita en verso: *El cumpleaños de Juan Ángel* con la que pasa de la autenticidad testimonial de sus anteriores obras a la rebeldía política. Noveliza un hecho tan determinante de la conmoción política de los años 70 como fue la guerrilla urbana. De esta obra dice Mario Benedetti:

"*El cumpleaños de Juan Ángel* creo que es un libro optimista".
(47)

Significa un cambio de actitud frente a las novelas anteriores marcadas por el pesimismo y la frustración.

En 1971 muere su padre del que siempre se sintió muy cerca.

En 1972 publica *Los poetas comunicantes* (48), obra que incluye diez reportajes a poetas latinoamericanos. En este mismo año publica *Crónicas del 71* (49), conjunto de discursos y editoriales políticos escritos por él.

Editado en Buenos Aires en 1973, aparece *Letras de emergencia* (50), que es un conjunto de poemas, letras de canciones, fábulas, un cuento y un discurso, todos relacionados con la circunstancia política vivida por Benedetti.

En 1973 aparece en España la primera edición de *La Tregua*, pero la censura vuelve a prohibir *Gracias por el fuego*.

En Uruguay el 27 de junio el presidente Bordaberry disuelve el Parlamento y clausura los partidos políticos y los

sindicatos, instaurándose un gobierno cívico-militar. Pocos meses después del golpe militar, Benedetti se ve obligado a exiliarse, primero a Argentina, donde fue amenazado de muerte por la AAA; luego, en Perú, fue detenido y deportado, y más tarde amnistiado; y en 1976, en Cuba, donde ha integrado el Consejo de Dirección de la Casa de las Américas. Hoy vive en nuestro país, aunque desde las elecciones de 1984 en Uruguay ha decidido vivir en Montevideo y Madrid alternativamente.

El exilio no ha logrado aminorar la labor creativa de Benedetti, como queriendo ser fiel a la afirmación que tantas veces ha dado a la prensa:

"Tenemos que dar una respuesta vital en el exilio". (51)

Así, en 1974, publica *Poemas de otros* (52). En 1976 aparece en México un libro de poemas titulado *La casa y el ladrillo* (53), que según el propio autor también se podía haber llamado *Poemas del exilio*. Su título está inspirado en una cita de Brecht muy elocuente: "Me parezco al que llevaba el ladrillo consigo para mostrar al mundo cómo era su casa".

Publicado en 1977 en la editorial Siglo XXI en México aparece *Con y sin nostalgia* (54), un libro de cuentos donde se mezclan las relaciones humanas y la política.

Dedicado al tema del exilio escribe en 1978 el libro de poemas *Cotidianas* (55).

Dentro del ámbito de la crítica literaria publicó en 1978 el conjunto de ensayos que llevan por título *El recurso del supremo patriarca* (56), centrado siempre en el problema de Hispanoamérica.

En el campo teatral aparece en 1979 *Pedro y el capitán* (57), obra de la que comenta el autor:

"La única obra con la que más o menos me he conformado es *Pedro y el capitán*, que ha tenido éxito, se ha traducido a muchas lenguas, se ha dado como en diez o doce países; yo creo que porque tiene nada más que dos personajes, casi no tiene escenografía. (...) Se ha hecho película, se ha estudiado bastante". (58)

En 1981 publica el conjunto de poemas titulado *Viento del exilio* (59) donde, a pesar de la tragedia del exilio, siempre incluye una isla de humor para que el lector descanse y se recupere del pesimismo.

En 1982 en España se publica la última novela de Benedetti, *Primavera con una esquina rota*, que narra la sensación de desintegración de un país; el Uruguay bajo la dictadura y el Uruguay del exilio, en definitiva, un solo país deseoso de estar unido de nuevo.

Marcando el fin del exilio publica en 1984 el conjunto de catorce cuentos y catorce poemas titulado *Geografías*. También este mismo año aparece *El desexilio y otras conjeturas* (60), editado por *El País*, diario donde ha sido articulista todos los lunes durante más de dos años y en el que hoy interviene esporádicamente.

En 1986 muere su madre, doña Matilde Farrugia, con la que siempre mantuvo una buena relación afectiva a pesar de que el exilio la impidió verla durante doce años. En el año 86 también publica el libro de poemas *Preguntas al azar* (61).

En la faceta de crítico literario, en 1988 publica *Crítica cómplice* (62), donde se reúnen textos recientes de Mario Benedetti y una relación de sus seis libros de crítica literaria: *Literatura uruguaya del siglo XX* (1963), *Letras del*

Continente mestizo (1967), *Sobre artes y oficios* (1968), *Crítica cómplice* (1971), *El recurso del supremo patriarca* (1979) y *El ejercicio del criterio* (1981).

Su último libro de poemas, *Yesterday y mañana* (63) publicado en 1988, es una defensa del optimismo; al tema del exilio se une el humor y de esto dice Benedetti:

"Yo creo que a partir de cierto momento yo me convertí en un optimista incurable aunque haya muchos motivos para el pesimismo". (64)

En 1989 formó parte de la Comisión Nacional del Referendum del 16 de abril que trató de derogar, sin éxito, la ley de amnistía a los torturadores de la Dictadura.

Este mismo año publica *Canciones del más acá* (65), un libro que recoge letras de canciones y adaptaciones de sus poemas a la música.

Su último libro de cuentos, graffiti y poemas publicado en abril de 1990, *Despistes y franquezas*, muestra la renovación literaria de este trabajador incansable, autor de cincuenta y siete libros traducidos a más de veinte lenguas que actualmente sigue proyectando nuevas obras.

NOTAS.

- 1.- Entrevista concedida por Mario Benedetti a la autora de esta tesis el 15 de octubre de 1988 en el café Fuyma de Madrid.
- 2.- Hugo Alfaro, *Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro)*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1986, pág. 9.
- 3.- Idem, pág. 11.
- 4.- Idem, pág. 12.
- 5.- Idem, pág. 13.
- 6.- Idem, pág. 14.
- 7.- Idem, págs. 15-16.
- 8.- Mario Benedetti, *La víspera indeleble*, Montevideo, 1945.
- 9.- Véase la nota 1.
- 10.- Eileen M. Zeitz, "Los personajes de Benedetti: en busca de identidad y existencia", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Nº 297, marzo 1975, pág. 635. En la nota a pie de página Zeitz afirma que Benedetti se declaró perteneciente a la Generación de 1945 y que incluya dentro de este grupo a Martínez Moreno, Maggi y Vilariko.
- 11.- Véase la nota 1.
- 12.- Félix Fajol, "Mario Benedetti, entre la literatura y la política" (Entrevista), *La Vanguardia*, Barcelona, 22 marzo 1980, pág. 23.
- 13.- Mario Benedetti, *Peripécia y novela*, Montevideo, 1948.
- 14.- Mario Benedetti, *Marcel Proust y otros ensayos*, Montevideo, Edics. Número, 1951.
- 15.- Mario Benedetti, *Sólo mientras tanto*, Montevideo, Edics. Número, 1950.
- 16.- Mario Benedetti, *Esta mañana*, 1949; 2ª ed. modificada, 1967.
- 17.- Mario Benedetti, *El último viaje y otros cuentos*, Montevideo, Edics. Número, 1951.
- 18.- Mario Benedetti, *Ustedes por ejemplo*, Montevideo, 1953.
- 19.- Santiago Aroca, "Entrevista con Mario Benedetti: 'Derrotaremos al partido de la desesperación'", *Mundo Obrero*, Madrid, 19 marzo 1980, pág. 11.
- 20.- Mariano Aguirre, "El escritor uruguayo Mario Benedetti en Madrid: 'Creando arte respondemos a la dictadura'" (Entrevista), *Diario 16*, Madrid, 8 marzo 1980, pág. 23.
- 21.- Mario Benedetti, "La rebelión de los amanuenses", en *El país de la cola de paja*, Montevideo, Arca, 1970.
- 22.- Mario Benedetti, *El reportaje*, Montevideo, Edics. Marcha, 1958.
- 23.- Mario Benedetti, *Ida y vuelta*, Buenos Aires, Talía, 1963.
- 24.- Véase la nota 1.
- 25.- Véase la nota 19.
- 26.- Ramón Chao, "Mario Benedetti: otro uruguayo, otra literatura, otra crítica y otro hombre", (Entrevista), *Triunfo*, Madrid, Nº 731, 1977, págs. 44-45.

- 27.- Mario Benedetti, *El país de la cola de paja*, Montevideo, Arca, 1970.
- 28.- Roberto Fernández Retamar, "La obra novelística de Mario Benedetti", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, pág. 102.
- 29.- Mario Benedetti, *Poemas de hoyporhoy*, Montevideo, Alfa, 1961.
- 30.- Mario Benedetti, *Inventario*, Montevideo, Alfa, 1963.
- 31.- Mario Benedetti, *Literatura uruguaya del siglo XX*, Montevideo, Alfa, 1970.
- 32.- Mario Benedetti, *Mejor es meneallo*, 2ª serie, Montevideo, Aquí Poesía, 1965.
- 33.- Mario Benedetti, *Noción de patria / Próximo prójimo* (inicialmente incl. en *Inventario*, a partir de la 2ª ed.), 1985.
- 34.- Mario Benedetti, *Genio y figura de José Enrique Rodó*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- 35.- Mario Benedetti, *Contra los puentes lavadizos*, Montevideo, Alfa, 1966.
- 36.- Mario Benedetti, *Letras del Continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967.
- 37.- Mario Benedetti, *Inventario 67*, Montevideo, Alfa, 1967.
- 38.- Mario Benedetti, "Consternados, rabiosos", en *Antología Poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 70.
- 39.- Véase la nota 19.
- 40.- Mario Benedetti, "Zelmar", en *La casa y el ladrillo*, México, Edit. Siglo XXI, 1976.
- 41.- Véase la nota 1.
- 42.- Norberto Colominas, "Mario Benedetti: Tenemos que dar una respuesta vital en el exilio", *El País*, Madrid, 13 abril 1980, págs. 6-7.
- 43.- Mario Benedetti, *A ras de sueño*, Montevideo, Alfa, 1987.
- 44.- Mario Benedetti, *Sobre las artes y oficios*, Montevideo, Alfa, 1968.
- 45.- Mario Benedetti, *La muerte y otras sorpresas*, México, Edit. Siglo XXI, 1968.
- 46.- Mario Benedetti, *Quemar las naves*, 1969.
- 47.- *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 23.
- 48.- Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Bib. de Marcha, 1972.
- 49.- Mario Benedetti, *Crónicas del 71*, Montevideo, Arca, 1972.
- 50.- Mario Benedetti, *Letras de emergencia*, Buenos Aires, Alfa argentina, 1973.
- 51.- Véase la nota 42.
- 52.- Mario Benedetti, *Poemas de otros*, Buenos Aires, Alfa argentina, 1974.
- 53.- Mario Benedetti, *La casa y el ladrillo*, México, Edit. Siglo XXI, 1976.
- 54.- Mario Benedetti, *Con y sin nostalgia*, México, Edit. Siglo XXI, 1977.

- 55.- Mario Benedetti, *Cotidianas*, México, Edit. Siglo XXI, 1979.
- 56.- Mario Benedetti, *El recurso del supremo patriarca*, Caracas, Alfa venezolana, 1978.
- 57.- Mario Benedetti, *Pedro y el capitán*, México, Nueva Imagen, 1970.
- 58.- Véase la nota 1.
- 59.- Mario Benedetti, *Viento del exilio*, México, Nueva Imagen, 1981.
- 60.- Mario Benedetti, *El desexilio y otras conjeturas*, Madrid, Promotora de Informaciones, Ediciones *El País*, 1984.
- 61.- Mario Benedetti, *Preguntas al azar*, 1986.
- 62.- Mario Benedetti, *Crítica cómplice*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- 63.- Mario Benedetti, *Yesterday y mañana*, 1988.
- 64.- Véase la nota 1.
- 65.- Mario Benedetti, *Canciones del más acá*, Madrid, Colección Visor de Poesía, 1989.

C A P Í T U L O I I I :

MÉTODOS DE ANÁLISIS.

Para el análisis de la obra narrativa de Mario Benedetti nos basaremos principalmente en los estudios que sobre la novela han realizado Mariano Baquero Goyanes (1), Roland Bourneuf y Réal Ouellet (2), Enrique Anderson Imbert (3) y Raúl H. Castagnino (4).

Cada uno de los capítulos en que son analizadas las cinco novelas comienzan con una introducción en la que se busca el sentido del título dentro de la obra, tratando de relacionarlo con el momento y la problemática histórica que puede reflejar la novela.

Continuaremos, en primer lugar, con un análisis de los contenidos temáticos, donde se estudia el tema, "base de la narración y materia del texto" (5); el asunto, "realidad que vive una vida propia ajena a la literatura y que va a influir en ella" (6); el motivo "pequeña unidad temática de extracción afectiva que aparece y reaparece en diversas combinaciones de manera semejante a lo que en el tecnicismo musical se denomina leit-motiv" (7); idea central "pensamiento vertebrador de la obra, el que sostiene el desarrollo del tema (...), el que proyecta las intenciones del autor" (8). Todo ello conforma el argumento que es el desarrollo del tema a través de la narración.

Seguidamente analizamos la estructura y composición de las novelas; en ella estudiamos la disposición de capítulos o partes y su interrelación. A continuación, entraremos en el análisis de la estructura espacio temporal de las obras, donde se informa de los lugares en que se desarrolla la acción (abiertos o cerrados) y los sucesos que en ellos ocurrirán. En este apartado se incluye un estudio del tiempo:

Tiempo espacial: época en que se sitúa la narración.

Tiempo de la ficción: Tiempo que dura la anécdota (9).

Tiempo de la creación o de la estructura según Bourneuf: Momento en que el autor comienza a componer la novela y tiempo que dura la redacción de ésta (10).

Tiempo de la narración: Es la manera de expresar la historia, bien en tiempo presente, pasado o futuro (11).

El espacio tiene un papel primordial para el desarrollo de la intriga y por su influencia sobre los personajes. Asimismo, el tiempo actúa en favor o en contra del personaje, y con él el novelista puede sugerir disgusto, tensión o producir una sensación de movimiento.

Basándonos en las ideas de Anderson Imbert (12) se analizan los puntos de vista de la narración donde se incluyen:

El narrador omnisciente: No participa en la acción y todo lo sabe de antemano.

El narrador observador: No participa en la acción y su saber es limitado.

El narrador testigo: Participa en la acción pero no la protagoniza.

El narrador protagonista: Participa en la acción y la protagoniza.

Tanto el narrador omnisciente como el observador se expresan en tercera persona; en el narrador testigo y protagonista, el narrador se considera personaje de la novela y por lo tanto utiliza la primera persona gramatical. La forma más empleada por el novelista para contar historias es la tercera persona. El personaje puede hacer la narración de su historia en primera persona y evocar sus recuerdos a la vez que introduce en ellos reflexiones, llevando un diario íntimo, contemporáneo a los acontecimientos que se producen o mediante cartas. También puede aparecer un personaje que sustituya la

voz del protagonista y referir otra versión de los hechos. Así, aparece la importancia del punto de vista de la narración:

- El novelista acompaña al protagonista y cuenta sólo lo que ve este personaje.

- El narrador exterior a sus personajes cuya conducta visible es lo único que describe friamente o incluyendo su afectividad.

- El narrador que penetra en el interior de un personaje con el que conocemos de un hecho sólo el aspecto que de él percibe este personaje.

- El narrador que expresa un hecho visto por varios personajes (13).

Continuaremos analizando las técnicas narrativas empezando con la narración. Bourneuf y Quellet distinguen diferentes tipos:

- Narración escénica: El narrador refiere los diálogos en estilo directo y describe la escena como si sucediera ante nosotros en el mismo momento que se cuenta.

- Narración panorámica: Narración en pasado, en estilo indirecto o indirecto libre, extendido mediante comentarios, digresiones, etc. (14)

Siguiendo a Anderson Imbert dentro del monólogo interior hay que distinguir el monólogo interior indirecto en el que el novelista presenta "indirectamente los pensamientos no formulados de sus personajes", y el monólogo interior directo, también llamado "introspección" en que "el personaje mismo es quien se ve vivir, se analiza, es consciente de todo lo que pasa, y luego se explica de una manera lúcida y coherente" (15).

La descripción pone, por el contrario, su énfasis en el

aspecto exterior y en los lugares donde discurre la historia.

La reflexión del monólogo interior se rompe con el diálogo a través del cual se conoce al personaje por lo que opinan de él los demás, dando una mayor sensación de vida y realidad. Hay que distinguir tres formas de diálogo: (16)

- Directa: Suplanta al narrador y los personajes se expresan directamente sin intermediarios.
 - Indirecta.
 - Directa libre.
- } Conciernen a los juegos de la narración.

Seguidamente se incluye un estudio de los personajes; Estos se analizan individualmente, estudiando lo que sucede dentro de cada uno o siguiendo su evolución, limitándose, por ejemplo, al personaje principal; asimismo, se hace un análisis relacionándolos y observando sus funciones dentro de la obra.

En último lugar se estudia la técnica dentro de la cual se hace un especial hincapié en el humor y el lenguaje.

Los libros de relatos ocupan un capítulo en el que encabezados por sendas introducciones, se analizan en forma de cuadro resumen el argumento, la estructura, la narración, el tiempo, el espacio y los personajes de cada uno de los ciento veinticinco cuentos.

En un apartado especial es tratada la técnica de los relatos, centrándonos como en las novelas, en el humor y el lenguaje.

Para terminar se señalan las conclusiones generales que demuestran el sentido y la finalidad de esta obra narrativa.

NOTAS.

- 1.- Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Edit. Planeta, 1970.
- 2.- Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Edit. Ariel, S.A., 1983.
- 3.- Enrique Anderson Imbert, "Formas en la novela contemporánea" en *Teoría de la novela* por Agnes y Germán Gullón. Madrid, Edics. Taurus, 1974, págs. 145-161.
- 4.- Raúl H. Castagnino, *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1979, (11ª Ed. ampliada y actualizada).
- 5.- R. H. Castagnino, *El análisis literario*, pág. 49.
- 6.- Idem, pág. 50.
- 7.- Idem, pág. 51.
- 8.- Idem, pág. 54.
- 9.- Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, París, Editions du Seuil, 1967, págs. 161 y ss.
- 10.- Idem, pág. 162.
- 11.- Idem, pág. 163.
- 12.- "Formas de la novela contemporánea", en *Teoría de la novela*, págs. 145-148.
- 13.- R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, págs. 41-42.
- 14.- Idem, pág. 42.
- 15.- E. A. Imbert, "Formas de la novela contemporánea", pág. 154.
- 16.- R. H. Castagnino, *El análisis literario*, págs. 217-221.

SEGUNDA PARTE .

L A S N O V E L A S .

Las novelas de Mario Benedetti publicadas hasta la fecha son cinco: *Quién de nosotros* (1953), *La Tregua* (1960), *Gracias por el fuego* (1965), *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971) y *Primavera con una esquina rota* (1982).

Roberto Fernández Retamar (1) distingue en 1969 dos etapas en las tres novelas que hasta ese año había publicado Benedetti. Un primer momento abarca sus dos primeras novelas, mientras que el segundo momento lo ocupa *Gracias por el fuego*. La división se hace pensando en la Revolución cubana como meridiano. Las dos primeras novelas fueron escritas antes de la Revolución porque aunque *La Tregua* se escribió entre enero y mayo del 69, es una obra hecha con una óptica anterior a la Revolución. En cambio, *Gracias por el fuego* está escrita desde el prisma de la Revolución cubana.

En esta segunda etapa incluimos, asimismo, *El cumpleaños de Juan Ángel*. Añadimos en esta clasificación un tercer momento, marcado por el exilio, representado por su novela *Primavera con una esquina rota*.

Las influencias que se pueden descubrir en sus novelas el propio Benedetti nos las revela en la entrevista que mantiene con Hugo Alfaro:

"Mis amores literarios coinciden a veces con mis influencias: Hemingway y Svevo. También Proust y Faulkner, que primero leí en notables traducciones (de Salinas y Borges, respectivamente), obras de creación ellas mismas; y después en su idioma original. Otros escritores muy importantes para mí, entre los no latinoamericanos: (...) Chejov, Brecht, el Günter Grass de *El tambor de hojalata*, los cuentos de J. D. Salinger, para mí magistrales". (2)

Estas cinco novelas son sólo una parte de la obra literaria de Benedetti porque, además, le debemos cuentos,

poesías, ensayos, humor, crítica literaria, teatral y cinematográfica e incluso teatro.

Tan variada es su obra que Fernando Alegría le llama "el escritor más versátil de nuestra América". (3)

CAPÍTULO IV:

QUIÉN DE NOSOTROS.

La primera novela de Benedetti, *Quién de nosotros*, fue publicada en Montevideo en 1953. Tardó diez años en llegar la segunda edición y sólo a partir de ésta comienza el éxito.

Esta novela presenta, a través de tres personajes principales, una clase media que manifiesta la inautenticidad de la vida cotidiana. Alicia, Miguel y Lucas son testigos de una realidad en la que no participan. Miguel presupone durante toda su vida que Alicia ha estado siempre enamorada de Lucas; a pesar de sus sospechas se casa con ella y cree tomar una decisión equivocada. Alicia, sin embargo, está enamorada de él. Miguel decide, después de once años de matrimonio, que Alicia sea libre para unirse con Lucas. Ella se siente traicionada. Toda esta trama muestra la falta de comunicación de todos sus personajes, porque como dice Alicia:

"Hemos incurrido en varias faltas, pero vislumbro que nuestra gran equivocación, la más irremediable, ha sido el no hablar nunca de ellas". (4)

El relato se realiza alrededor de una pregunta que aparece en la última línea de la novela: "¿Quién de nosotros juzga a quién?".

Entonces, el hilo conductor está expuesto, a medias, en el título: *Quién de nosotros*, y las respuestas serán tres: la del marido, la de la esposa y la del amigo.

La conclusión a la que llegamos es que ningún personaje puede juzgar al otro; todos son culpables de su falta de autenticidad: Miguel por su apatía, Alicia por su incapacidad para transmitir sus sentimientos, y Lucas por su indecisión. Además, aparentemente ninguno conoce bastante bien a los otros como para poder juzgar.

Quién de nosotros refleja, a través de este conflicto, la visión de toda una generación uruguaya que no participa en su realidad nacional. Uruguay se encuentra en un momento de esplendor económico y social que hace olvidar otro tipo de valores. Se convirtió en "una rara mezcla de ruido, abulia, generosidad, trabajo, cursilería e impaciencia" (5) que transforman el país en un lugar aislado del resto del mundo.

La finalidad de Benedetti será convertir a estos testigos pasivos en testigos implicados con la realidad uruguaya.

1.- Contenidos temáticos: asunto, tema, motivo, idea central y argumento.

El asunto de *Quién de nosotros* puede afirmarse que es la indiferencia por la vida que muestra toda una generación de hombres. Estos individuos viven dentro de la irrealidad porque tamen enfrentarse con su verdadera insignificancia. La existencia únicamente les produce aburrimiento:

"La realidad es sólo un irremediable, absurdo hastío". (6)

Esto les motiva a evadirse y, en algunos casos, a desaparecer como lo demuestra el intento de suicidio de Miguel en el capítulo XXII. Al igual que la mayoría de los personajes de Mario Benedetti, buscan la felicidad, pero su abulia les impide descubrirla:

"La única felicidad que parece posible no es tan sólo la que no se cumple sino la que nunca podría haberse cumplido". (7).

Esta incapacidad de encontrar la salida les convierte en seres aislados, frustrados e inútiles para comunicar su propia problemática.

El tema de esta novela desarrolla la crónica de una relación frustrada, abordada sucesivamente por tres personajes.

La incapacidad de Miguel para demostrar su afecto hacia Alicia,

"... yo había descubierto que mi ternura era forzada, constantemente reconstruida sobre la vana posibilidad de un amor que no podía corresponderme y que, por lo demás, en ningún momento recibía". (8)

dificulta una comunicación que podía haber sido perfecta y no lo fue.

La esposa, por otro lado, confiesa su desconocimiento de Miguel; después de once años de matrimonio afirma que ya sólo queda conservar del otro "un falso recuerdo, a odiar y añorar lo que no hemos sido o, quizás, sólo lo peor de cuanto hemos sido". (9)

Lucas es también un ser incompleto, necesita a Alicia para estimular su inteligencia y se da cuenta de que es tarde para volver atrás. El fallo está en el pasado. Su indecisión le demuestra que "el idiota fui yo. Más que idiota, distraído. No darme cuenta de que Alicia representaba, hace once años, una suerte disponible, fue una imperdonable negligencia". (10)

Los tres personajes tienen una visión del otro totalmente deformada y la existencia de cada uno de ellos está en virtud de la vida del otro. Solos son seres irrealizados, impotentes.

El motivo que influyó en la decisión de Mario Benedetti para escribir *Quién de nosotros* fue la estructura de la película *Rashomon* (1950) del director japonés Akira Kurosawa por la que recibió el león de oro en el Festival de Venecia de 1951. Es una historia medieval llena de violencia y lirismo. Se relata un crimen -la muerte de un samurai y la violación de su esposa- desde las versiones de los distintos personajes que participan en él.

Entonces, a Benedetti le llega esta influencia a través del cine como afirma en el siguiente comentario:

"Yo creo que en ese momento yo estaba muy influido por una película japonesa que se llamaba *Rashomon* que contaba el mismo episodio desde distintos puntos de vista". (11)

La idea central es el aislamiento, la falta de comunicación. Es significativo lo que comenta Alicia al respecto:

"Además sé que con él no voy a callar. Quiero desconfiar del sobreentendido, del pudor y de la vergüenza. Esta vez quiero decirlo todo, lo exquisito y lo repugnante, para que nada quede abandonado a la imaginación, para que nada pueda traicionarnos". (12)

Esto se ve apoyado por la estructura, ya que la novela se compone de tres secciones cada una de las cuales está narrada por un personaje distinto. Esta separación de los tres personajes contribuye a un estado de aislamiento y así hay pocos encuentros entre los tres. Todo ello produce una visión incompleta de la realidad que quiere ser narrada.

Argumentalmente *Quién de nosotros* cuenta exclusivamente con tres personajes: Miguel, Alicia y Lucas. Los dos primeros están casados y Lucas es amigo desde la adolescencia de los anteriores.

Por el diario de Miguel nos enteramos de que todos estudiaron en un liceo de Montevideo. Miguel y Alicia estaban muy unidos hasta que Lucas aparece. Miguel piensa que va a ser desplazado por las inquietudes intelectuales de Lucas y por las discusiones apasionadas que entabla con Alicia.

La muchacha se va de Montevideo en la navidad de 1934 y no vuelve hasta junio de 1939. A su vuelta Miguel se entera que Alicia sale con Lucas y piensa que van a casarse. En un encuentro casual con Alicia en el Jardín Botánico, Miguel le pregunta que cuándo es la boda y Alicia responde: "Cuando quieras" (Capítulo XVIII, Primera parte). Miguel, sin capacidad para razonar, decide obtener este triunfo sobre Lucas y se casa con ella. Sin embargo, siempre le queda la preocupación de que Alicia en realidad a quien quería era a

Lucas.

Después de once años de matrimonio, Miguel envía a Alicia a Buenos Aires, donde está Lucas, con la finalidad de que se entregue a él. Por la carta que Alicia escribe a su marido nos enteramos de que Alicia va a ver a Lucas con ese propósito porque la vida se le ha hecho imposible. Sin embargo, al encontrarse con su antiguo amigo comprende que no hay ninguna relación posible entre los dos ya que ella al que ha querido desde siempre es a Miguel.

Lucas, en la tercera parte de la novela, narra por medio de un cuento cómo ha sido el encuentro con Alicia. En este relato la entrega amorosa de Alicia a Lucas se consume, mientras que en las notas a pie de página narra la realidad del encuentro y cómo Alicia se fue de su lado ya para siempre.

2.- Estructura y composición: Espacio, tiempo, puntos de vista y personajes.

Quién de nosotros presenta una estructura variada ya que cada uno de los personajes que intervienen se dirigen al lector en un largo monólogo: el primero, Miguel, en forma de diario íntimo; la segunda, Alicia, en forma de carta dirigida a su marido; y el tercero, Lucas, en forma de relato anotado a pie de página con observaciones directas de su autor.

Esto nos lleva a señalar un rasgo de estilo que no se debe pasar por alto: las novelas de Benedetti son novelas casi exclusivamente en primera persona porque el conocimiento de uno mismo obtenido a través de la introspección es el más legítimo, y en esto estamos de acuerdo con Rousseau cuando dice:

"Nadie puede escribir la vida de un hombre sino ese hombre mismo. Sólo él conoce por dentro su manera de ser y su verdadera vida". (13)

El diario de Miguel pretende dar cuenta de su vida interior a medida que se desarrolla y recordar los acontecimientos del pasado que influyen en la realidad del presente. El diario, al disminuir la distancia entre lo escrito y lo vivido, trata de reproducir los problemas de su conciencia que está sumergida en el vivir cotidiano. Para Miguel el diario supone una cura de sinceridad como confiesa en el capítulo III:

"Para saberme sincero he empezado estas notas, en las que castigo mi mediocridad con mi propio y objetivo testimonio". (Pág. 20)

Al releer el diario, en el capítulo XXIV, se da cuenta

que no ha hablado de Teresa, su amante; no ha sido lo sincero que hubiera querido. Miguel tiene la secreta esperanza de que alguien lea su diario porque de esa forma se demostrará que no es un marido engañado sino que "He enviado a Alicia, no para ayudarla a recuperár a Lucas, sino para ayudarme a desprenderla de mí, para poder sentarme tranquilamente en el sillón de Teresa". (Pág. 68)

En la carta de Alicia la separación entre lo escrito y lo vivido es menor ya que el redactor escribe lo que vive en ese momento. A diferencia del diario, la carta pretende llegar a un destinatario que en este caso es Miguel.

Alicia es más sincera. No ha sentido nunca amor por Lucas. Se lo dice en su carta a Miguel, llena de rabia. El aislamiento entre estos personajes queda palpable aquí, nunca se han dicho lo que sentían, ha habido demasiados silencios o demasiadas conversaciones sin sentido en su matrimonio. En Miguel el silencio supone un castigo:

"Para nosotros no existe la protección del silencio; casi diría que, desde el momento que lo tenemos, la conversación acerca de trivialidades propias y ajenas nos protege a su vez de esos horribles espacios en blanco en que tendemos a mirarnos y al mismo tiempo a huírnos las miradas, en que cada uno no sabe qué hacer con el silencio del otro. Es en esas pausas cuando la presencia de Lucas se vuelve insoportable,..." (14)

Mientras que Alicia pretende no callarse en su nueva vida lejos de Miguel.

Esta falta de comunicación crea un estado de irrealidad que va a quedar claro en la tercera parte de la novela: un cuento escrito por Lucas. En primer lugar, Lucas disfraza, como cualquier escritor, los personajes de la "realidad" con nombres supuestos y así entremezcla "realidad" con imagina-

ción. Alicia se llamará Claudia, Miguel será Andrés y Lucas Orellano se convertirá en óscar Lamas. El único personaje que permanece con el mismo nombre será Lucía, la amante de Lucas, porque "Aún en la realidad sigue siendo un personaje de cuento". (15)

Lucas irá explicando con notas a pie de página dónde se separa de la verdad y dónde se mantiene fiel a ella. Es decir, en esta tercera parte, encontramos la novela dentro de la novela.

Benedetti se desdobra a veces en este personaje y aprovecha, cargado de ironía, para burlarse de la crítica, concretamente de un crítico de la revista *Letras* (Notas 1, 13, 23 y 30) y exponer su propia "arte poética" (Notas 2, 8, 10, 19 y 24).

Con las notas se consigue mantener el interés del lector y sostener la intriga. Las notas a pie de página transforman el texto en otro que viene a ser el verdadero dentro de este mundo de la ficción. Algo no muy distinto a lo que diez años más tarde haría Julio Cortázar en "los capítulos prescindibles" de *Rayuela*.

Estructuralmente la novela se presenta así:

PARTE.	CAPÍTULO.	NARRACIÓN.	ESPACIO.	TIEMPO.
PRIMERA PARTE: DIARIO DE MIGUEL.	I.	1ª Persona. Monólogo. Narra- ciones re- trospectivas (despedida de Alicia).	Casa fami- liar. Mon- tevideo.	Martes se va Alicia (Pasado). Domingo (Presente).

PRIMERA PARTE: DIARIO DE NIGUEL.

II.	1ª Persona. Monólogo.		
III.	1ª Persona. Monólogo. Narra- ciones re- trospectivas (Vida en el liceo).		
IV.	1ª Persona. Monólogo. Nar- ración re- trospectiva (muerte del padre de Ali- cia).	Casa fami- liar (de donde sa- len Adeli- ta y Mar- tín).	Domingo (Presente).
V.	1ª Persona. Monólogo.		
VI.	1ª Persona. Narración re- trospectiva (sus padres).		
VII.	1ª Persona Monólogo.		
VIII.	1ª Persona. Monólogo y narración re- trospectiva (Su adoles- cencia).	Espacio del pasa- do: el li- ceo.	

PRIMERA PARTE: DIARIO DE MIGUEL.

IX.	1ª Persona retrospectiva (regresos del liceo).	Espacio del pasado: Calles de Montevideo.	
X.	1ª Persona retrospectiva.		
XI.	1ª Persona retrospectiva.		
XII.	1ª Persona. Monólogo. Narración retrospectiva.		
XIII.	1ª Persona retrospectiva.		
XIV.	1ª Persona retrospectiva. Diálogo.	Espacio del pasado: Liceo.	
XV.	1ª Persona retrospectiva.		
XVI.	1ª Persona retrospectiva. Monólogo interior.		Tiempo del pasado: Vispera de Navidad de 1934.

XVII.	1ª Persona retrospectiva. Diálogo.	Espacio del pasado: Café.	Tiempo del pasado: Sábado noche de 1937.
XVIII.	1ª Persona retrospectiva. Diálogo.	Espacio del pasado: Jardín Botánico. ----->	Tiempo del pasado: *Junio de 1939, *Febrero de 1940.
XIX.	1ª Persona. Monólogo. Diálogo.	Espacio del presente: Casa familiar (Vuelven Adelita y Martín).	
XX.	1ª Persona. Monólogo. Narración retrospectiva. (Primer recuerdo: Alicia embarazada). ----->	Habitación matrimonial.	Domingo del capítulo IV.
XXI.	1ª Persona retrospectiva. (Segundo recuerdo: fiebre de Adelita). ----->	Habitación de huéspedes.	

PRIMERA PARTE: DIARIO DE NIGUEL.	XXII.	1ª Persona retrospectiva. (Tercer recuerdo: suicidio).		Tiempo del pasado: Lunes hace 4 años.
	XXIII.	1ª Persona. Monólogo. Narración retrospectiva.		Tiempo del presente: Domingo a las 11 de la noche.
	XXIV.	1ª Persona. Monólogo. Narración retrospectiva.		Tiempo del presente: Domingo a las 12'30 de la noche.
SEGUNDA PARTE: CARTA DE ALICIA.		1ª Persona. Monólogo y narraciones retrospectivas.	Buenos Aires.	

TERCERA PARTE: CUENTO Y NOTAS A PIE DE PAGINA DE LUCAS.	CUENTO.		BUENOS AIRES: Espacio imaginario: Café. Espacio real: Puerto (Salón de revisa- ciones) y taxi. Barrio de Palermo y Jardín Zoo- lógico. Casa de Lu- cas (Habita- ción). Dormitorio de Lucas. 4 días.
	I.	3ª persona narrativa con diálo- gos inter- calados.	
	II.		
	III.		
	IV.		
NOTAS.			
34.	1ª Persona narrativa.	Buenos Aires.	

En resumen, la primera parte o diario íntimo de Miguel consta de XXIV capítulos narrados en primera persona, en los cuales se mezcla la narración en presente y las narraciones retrospectivas. Todas las anotaciones se hacen un domingo sabiendo que el capítulo XXIII se termina de escribir a las once de la noche y el capítulo XXIV se escribe una hora y media después, es decir, a las doce y media de la noche.

En los capítulos I, II, III y IV se entremezcla la narración en presente y pasado. En el IV se da una vuelta al presente con la interrupción de Adelita y Martín, los hijos de Miguel, que salen de casa.

Los capítulos V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII se desarrollan en el tiempo pasado de los recuerdos de la niñez y juventud de Miguel.

El XIX sería una continuación en el tiempo del IV ya que Adelita y Martín regresan a casa. El capítulo XX se inicia todavía en el domingo del IV, pero el protagonista acude a la narración retrospectiva para hablarnos de tres recuerdos de su matrimonio que ocupan el XX, XXI y XXII.

Los capítulos XXIII y XXIV vuelven de nuevo al presente, desarrollándose el domingo a las once y a las doce y media de la noche respectivamente.

El espacio, en toda esta primera parte, está situado en Montevideo.

La segunda parte o carta de Alicia está redactada en primera persona narrativa, alternando el tiempo presente y las narraciones retrospectivas. Especialmente está localizada en Buenos Aires.

Por último, el cuento de Lucas consta de cuatro capítulos en tercera persona narrativa con diálogos intercalados. Las notas a pie de página son treinta y cuatro, escritas en primera persona, donde el narrador expone la "realidad" de la historia de Alicia y Lucas. El espacio está centrado en Buenos Aires.

El aislamiento de los tres personajes se establece principalmente por dos técnicas:

- Estructuralmente la novela se compone de tres fragmentos narrados cada uno por un personaje diferente. Cada parte se centra en el punto de vista de su narrador. Hay, asimismo, pocos diálogos entre los tres personajes lo cual indica una falta de comunicación.
- Espacialmente cada personaje está separado del otro por una distancia real. Miguel escribe su diario desde Montevideo, Alicia escribe su carta desde Buenos Aires y Lucas narra su cuento desde Buenos Aires.

2.1.- Estructura espacio-temporal.

En *Quién de nosotros* el espacio novelístico está desdibujado. Poco importa la localización de esta novela, lo verdaderamente trascendente es la exploración de la soledad humana.

Sin embargo, podemos decir que la novela se desarrolla en dos planos espaciales que corresponden a dos planos psicológicos:

- * Los espacios del tiempo pasado.
- * Los espacios del tiempo presente.

Dentro de los primeros, que corresponderían a la juventud de los protagonistas, se hace referencia al Liceo (capítulos VIII, IX y XIV de la primera parte) donde Miguel, Alicia y Lucas se conocen:

"Aún no sé cómo ella, la más pequeña, podía respirar entre aquellos gandules de cuarto año que ostentaban como un rito su jocunda grosería, su encarnizada constelación de granos. El primer día, sin embargo, fue la suya la primera voz compacta que respondió al bedel. Simultáneamente me enteré de su nombre, de su voz imperceptiblemente ronca y su tolerante, simpático desprecio, antes aún de verla de frente y cuando sólo podía distinguir sus hombros en tensión, su nuca asegurada entre rodetes negros. Esa misma tarde, en el último recreo, me le acerqué y nos dijimos los nombres". (Pág. 30)

Las calles de Montevideo por las que pasan Miguel y Alicia cuando van y vienen del liceo (capítulo IX):

"Esos regresos del liceo constituyen mi sola aproximación a la bonanza, la única prosperidad de mi historia. Diariamente veníamos en zigzag, en un rodeo impremeditadamente cómplice, a fin de eludir el espionaje familiar. En dos esquinas yo tenía el derecho de ayudarla a cruzar tomándole apenas el brazo, y

sólo en raras ocasiones tratábamos -con pinzas- el tema del amor, a propósito de otros. (...) debo reconocer que entonces era bueno quedarse en la esquina anterior a la casa de Alicia, viendo cómo ella se alejaba sola, y esperar que diez metros antes de los grandes balcones de mármol, se diera vuelta para cerrar fuertemente los ojos a modo de saludo en candorosa clave". (Págs. 31-32)

Un café que sirve de escenario al encuentro de Lucas y Miguel un sábado noche de 1937 (capítulo XVII, primera parte):

"Un sábado de noche estaba en el café y Lucas apareció con siete u ocho tipos. Se sentaron todos alrededor de una sola mesita circular". (Pág. 45)

El Jardín Botánico de Montevideo (capítulo XVIII, primera parte) donde Miguel acude a estudiar y vuelve a encontrar a Alicia en febrero de 1940. En este lugar Alicia creará que Miguel se declara y ello dará lugar al matrimonio que dura once años y suponemos que se rompe al final de la novela.

Miguel tiene tres recuerdos de su matrimonio, dos de los cuales se localizan en su casa familiar; el primer recuerdo (capítulo XX) tiene lugar en el dormitorio matrimonial, y el segundo recuerdo (capítulo XXI) en la habitación de huéspedes de esta casa.

El espacio del tiempo presente, en el que Miguel escribe su diario, está situado en la casa familiar de donde Adelita y Martín salen en el capítulo IV:

"Martín está en el cine y Adelita fue a ver a la abuela". (Pág. 21)

y vuelven en el capítulo XIX:

"Hace un momento tuve la intención de registrar la vuelta de Martín; luego, la de la nena". (Pág. 53)

También en el presente se localiza el apartamento de Teresa en la calle Mercedes (capítulo XXIV) donde tienen lugar los encuentros amorosos entre Miguel y su amante.

Miguel está rodeado de un escenario que se identifica con su estado de ánimo y que simboliza la realidad que le ha tocado vivir. Así lo observamos en el capítulo IV:

"El cielo gris, cercano, que difunde mi ventana, es -también él- un mediocre, un cielo sin Dios y sin sol, una excelsa chatura que nunca me impresiona. 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 aprovecharlo". (Pág. 21)

Estos espacios, los del presente y los del pasado de Miguel, están localizados en Montevideo como deducimos del siguiente fragmento:

"Lucas abandonó Montevideo tres meses antes de mi casamiento con Alicia. La última vez que lo vimos, nos dijo que había conseguido un empleo en Buenos Aires, que se iba a fin de mes, que suspendería momentáneamente sus estudios, pero que pensaba volver a mediados del año siguiente. No obstante, se fue esa misma noche, y hasta ahora no me he enterado de que en alguna oportunidad haya regresado". (16)

Esta breve cita es significativa ya que sitúa a Lucas en Buenos Aires, ciudad a la que acude Alicia para encontrarse con su antiguo amigo. Por ello, la carta de Alicia estará escrita desde Buenos Aires.

En el cuento de Lucas o tercera parte aparecen lugares concretos más nítidos. El capítulo I se presenta en un café donde se encuentran Lucas y Alicia después de once años. Este sería el lugar del encuentro dentro del cuento pero, el lugar "real" fue el cuarto. El diálogo entre los dos personajes tiene lugar en el salón de revisiones y en un taxi.

El segundo encuentro entre Alicia y Lucas se narra en el capítulo II y se desarrolla en el barrio de Palermo y en el Jardín Zoológico. El capítulo III se inicia cuando Lucía, la amiga de Lucas, les abre la puerta de su casa. Pasan por un corredor "angosto y mal iluminado. Abrió la segunda puerta de la izquierda (...) Era una habitación bastante amplia, con un ropero, dos camas de bronce, una mesita y tres sillas de playa". (Pág. 99). En esta habitación Alicia conoce los amigos de Lucas en Buenos Aires.

Y finalmente, el capítulo IV transcurre en el dormitorio de Lucas donde, en el cuento, se consuma la infidelidad.

En conclusión, hay que señalar como el espacio se asocia a los personajes. La inmovilidad de la vida de Miguel, Alicia y Lucas es un reflejo del difuminado espacio de esta novela.

La época en que se localiza la novela o tiempo espacial es impreciso. No obstante, podemos deducirlo si nos basamos en algunos datos que aparecen en el texto.

En el capítulo XVIII se dice que Alicia vuelve a Montevideo en junio de 1939. Sale seis meses con Lucas regularmente y Miguel no se entera de su regreso hasta fin de año.

En febrero de 1940 Miguel acude al Jardín Botánico "donde pasaba dos o tres horas estudiando" (pág. 50) y allí encuentra de nuevo a Alicia. Miguel piensa que Lucas y Alicia se van a casar y entonces pregunta:

"¿Y cuándo te casás?", pensando en Lucas y ella, y Alicia contestó: 'Cuando quieras', refiriéndose a ella y a mí..." (Pág. 52)

Si esto sucede en febrero de 1940 y Alicia y Miguel se casan a los pocos meses para no racionalizar esta situación confusa:

"Por un momento tuve la sensación de que tenía ese poder en mis manos, de que yo era el dueño de la decisión. Y así hablé y obré, como dueño de Alicia y de las circunstancias". (Pág. 52)

Y además, cuando Miguel escribe el diario el matrimonio dura ya once años según se dice en el capítulo XXIII de la primera parte y, en la carta de Alicia (pág. 75), hay que deducir que la historia narrada tiene lugar en el año 1951.

En estos años Uruguay aparentaba ser "una excepción de la vida continental", "un módico mundo aparte", "una Suiza americana" (17) donde se había perdido "hasta la capacidad de indignación" (18). Todo esto es un reflejo de nuestros personajes. La falta de iniciativa les convierte en seres sin voluntad, sin capacidad de reacción, como Alicia cuando se entera de la infidelidad de Miguel con Teresa no tiene ni fuerzas para odiarlo (pág. 77).

El tiempo de la creación de *Quién de nosotros* se puede deducir también de los datos con los que contamos. Si la historia narrada se desarrolla en el año 1951 y el libro no se publica hasta 1953, podemos afirmar que Benedetti escribió la novela en el año 1952. Cuando apareció publicada fue casi ignorada por la crítica hasta que el éxito de *La tregua*, su segunda novela, hizo fijarse en ella al público y a la crítica, y desde entonces, ha conocido continuas reediciones.

Un domingo hasta las doce y media de la noche cubriría el tiempo de la ficción del diario de Miguel.

La primera referencia para afirmar que el diario está

escrito un domingo se da en el capítulo I:

"Sólo hoy, al quinto día, puedo decir que no estoy seguro. El martes, sin embargo, cuando fui al puerto a despedir a Alicia, estaba convencido de que era ésta la mejor solución". (Pág. 15. El subrayado es nuestro).

Más claro aparece ya en el capítulo IV donde Miguel comenta:

"Temo que las notas de esta domingo ocupen más carillas que de costumbre". (Pág. 21. El subrayado es nuestro).

Del capítulo V al XVIII el tiempo de la ficción se desarrolla en el pasado de los protagonistas. Se hacen anotaciones concretas sobre la víspera de Navidad de 1934 en la que Alicia abandona Montevideo (capítulo XVI) o el regreso de ésta en junio de 1939 (capítulo XVIII). Y otras no tan concretas, pero que podemos calcular como, por ejemplo, en el capítulo XVII cuando leemos:

"Una sola conversación mantuve con Lucas en ese lapso. Fue a los tres años de haberse ido Alicia. Un sábado de noche estaba en el café y Lucas apareció con siete u ocho tipos". (Pág. 45. El subrayado es nuestro).

Este encuentro, entonces, tuvo lugar la noche de un sábado del año 1937.

Se vuelve al presente del domingo en el capítulo XIX en el que Adelita y Martín, que habían salido de casa en el IV, regresan.

El principio del capítulo XX también se desarrolla en este domingo, pero Miguel vuelve a recordar tres hechos que ocupan el resto del XX, el capítulo XXI y XXII.

Los dos últimos, el XXIII y XXIV, vuelven al presente del domingo. En el capítulo XXIII Miguel anota su cansancio después de tanta confidencia y nos señala una hora concreta en la que termina sus anotaciones:

"Son las once de la noche y los ojos me arden". (Pág. 64. El subrayado es nuestro).

En el capítulo XXIV, de nuevo, aparece un dato concreto del tiempo:

"Hace una hora y media dejé de escribir, convencido de que lo había dicho todo". (Pág. 65. El subrayado es nuestro).

Por ello, el diario de Miguel termina a las doce y media de la noche.

La carta de Alicia o segunda parte está escrita antes de un encuentro con Lucas:

"Desde el primer encuentro, en que hablamos largamente de ti, hasta la próxima cita, dentro de dos horas, en la que pienso leerle tu empalagosa carta". (Pág. 78. El subrayado es nuestro).

La carta a la que Alicia hace referencia la lee en el capítulo IV del cuento de Lucas, cuando tiene lugar la unión amorosa con su antiguo amigo.

La infidelidad no se da según la nota 34 en la que se afirma que "Todo estaba dicho, se fue y no volverá". (Pág. 113).

Alicia cuenta a su marido que se ha visto con Lucas tres veces (pág. 77), por lo que ese cuarto encuentro, que va a tener con Lucas después de escribir la carta a Miguel, coincide con el cuarto capítulo del cuento en el que supuesta-

mente se da la infidelidad de Alicia.

En el primer capítulo de la tercera parte Lucas se encuentra con Alicia el martes por la noche o el miércoles en la madrugada porque el barco de Montevideo a Buenos Aires sale todas las tardes y dura pocas horas su travesía. Además, este dato es confirmado en el capítulo I de la primera parte en el que Miguel hace referencia a su despedida de Alicia en el puerto.

El segundo encuentro en la "ficción" tiene lugar un domingo pero Lucas en la nota 12 dice : "en realidad, un jueves" (Pág. 91).

El tercer encuentro en casa de Lucía suponemos que sucede un viernes, aunque los personajes que aparecen en este capítulo III, según la nota 20: "... vienen de muy atrás, cinco años aproximadamente" (pág. 100), y el diálogo que se entabla entre Claudia (Alicia) y estos personajes nuevos "tuvo lugar en Montevideo hace más de diez años". (Nota 22, pág. 101).

Es sugestivo este diálogo porque descubrimos que Claudia (Alicia) ya está casada con Andrés (Miguel):

"'Es la mujer de Andrés', dijo, pero dirigiéndose a Lucía. A Asia no pareció importarle ese desprecio y puso su mejor cara de mimo para decirle a Claudia: 'Ah, la mujercita de Andrés ¡sin Andrés! ¿Por qué no lo trajiste? ¿Cómo es él? ¿Te gusta todavía?' Desde la pared del fondo y emergiendo entre su pelo lacio, María le gritó que se callara, pero la otra ya decía: '¿O viniste aquí para descansar? es muy raro que puedas descansar con Oscar. Si no que lo diga Lucía. ¿O sos únicamente una amiguita?'". (Pág. 101)

¿Acaso hubo ya un encuentro de Alicia con Lucas al principio de su matrimonio con Miguel?

El capítulo IV, entonces, tendrá lugar al día siguiente, un sábado, y así podríamos localizar la carta de Alicia o segunda parte de la novela ese sábado ya que está escrita antes del cuarto encuentro con Lucas.

Todo ello nos hace pensar que el diario de Lucas escrito con la intención de que lo lea Alicia según deducimos por esta anotación:

"'Le escribo a tu madre', le dije (A Adelita). Sin embargo, no era totalmente mentira". (Pág. 53. El subrayado es nuestro).

es demasiado tardío porque si el sábado Alicia se va para siempre del lado de su antiguo amigo sin consumir su infidelidad, un día después, el domingo, Alicia ya habrá decidido dejar a su marido definitivamente y emprender una nueva vida lejos de Miguel.

El tiempo de la narración hay que estudiarlo fijándonos en cada una de las tres partes de la novela.

En el diario de Miguel alternan las narraciones en presente con las retrospectivas. En los capítulos I, II, III, IV, XIX, XXIII y XXIV predominan las narraciones en presente, mientras que en el resto de los capítulos los recuerdos de Miguel provocan la narración en tiempo pretérito. Veamos, por ejemplo, como en el capítulo XX comienza narrando en tiempo presente y bruscamente, cuando surge el recuerdo, se impone el tiempo pasado:

"En realidad, nuestro matrimonio carece de historia. Tres o cuatro hechos claves, tres o cuatro recuerdos fundamentales, que otorgan algún sentido a esta crisis, a este domingo. Nada más.

Dos noches antes del primer aniversario, yo estaba tendido sobre la cama y Alicia entró en la habitación. La llamé y pareció sorprendida. Pero vinó y se sentó junto a mí.

Su primer embarazo entraba en el sexto mes, aunque la deformación de sus facciones y de su cuerpo no era todavía demasiado evidente". (Págs. 54-55).

En la carta de Alicia los tiempos narrativos se entremezclan con menos orden. Los primeros párrafos empiezan con el presente, se pasa al pasado, que predomina en la narración, y se termina narrando en tiempo futuro. Como ejemplo este fragmento en el que se presentan estos tres tiempos narrativos:

"Si mi madre me enseñaba, con soberbias palizas, a no hacerme ilusiones, yo he aprendido por mí misma a no hacerme esperanzas. Lucas está aquí, como una limitada, como una insólita, accesible felicidad, y yo, con las disculpables culpas que tú y yo conocemos, y que sólo me quiebran como un mal menor, como un dolor de muelas o un lumbago, quiero asir la ocasión, quiero ofrecerte a él, porque él es el presente y yo creo en el presente. Después de todo, es la única religión disponible. Por ahora déjame suponer que los chicos no complicarán tu vida y que tú no complicarás la de quien ya no puede ser tu Alicia". (Págs. 79-80).

Por último, en el cuento de Lucas predomina el tiempo pretérito aunque cuando aparecen los diálogos éstos se dan en presente. Las notas a pie de página son más las narradas en tiempo presente, sin olvidar que cuando hace referencia a algún hecho de la realidad del pasado deja actuar al tiempo de la retrospectión:

"Personalmente, estoy convencido de que el idiota fui yo. Más que idiota, distraído. No darne cuenta de que Alicia representaba, hace once años, una suerte disponible, fue una imperdonable negligencia. Hoy en día todo es distinto. No es posible volver atrás ni recuperar la ingenuidad, o sea al don de decir pavadas sin inmutarse. No es posible... pero no me acuerdo si desarrollo este mismo aspecto más adelante dentro del cuento". (Nota 14, pág. 93.)

2.2.- Puntos de vista.

En *Quién de nosotros* sobresalen dos tipos de puntos de vista de la narración:

- El narrador protagonista.
- El narrador omnisciente.

El narrador protagonista predomina en la obra. Es un personaje de la novela y se expresa en primera persona gramatical. Miguel en el diario, Alicia en la carta y Lucas en las notas a pie de página hacen interpretaciones sobre los sentimientos de los otros, acudiendo frecuentemente a las narraciones retrospectivas.

Miguel, Alicia y Lucas interpretan la realidad de forma subjetiva presentando, cada uno, una cara de esa existencia que ven de forma separada. Comparando los tres puntos de vista se observa que hay visiones falsas de la realidad narrativa. Así, por ejemplo, Miguel en la primera parte afirma que "Alicia siempre ha preferido a Lucas" (pág. 61), pero en la segunda parte Alicia dice:

"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". (Pág. 72).

Habitualmente en la primera parte de la novela se entremezcla el monólogo de Miguel con las narraciones retrospectivas. Veamos un ejemplo en el capítulo VI:

"El primer recuerdo que poseo de mí mismo no es el de un testigo silencioso frente a las disputas de mis padres. Mi pa-

dra era un tipo corpulento, brutal en sus ademanes y en su lenguaje y, sin embargo, inteligente y ágil en su actividad comercial. Mi madre, no sé si verdaderamente pequeña o empujefecida por el carácter de mi padre, poseía una sensibilidad en constante alerta, que tanto mi padre como ella misma tenían por su falla más visible". (Pág. 24).

El fragmento se inicia con tiempos verbales en presente para pasar al tiempo pasado cuando comienza el recuerdo.

Aparece, asimismo, un diálogo en estilo directo mezclado con un monólogo en el capítulo XVII:

"No me preguntaba, sólo afirmaba: 'Deberías comprender que la amistad con Alicia fue para mí una especie de revelación. Lo más curioso es que la revelación no fue ella sino yo.' Yo también lo sabía. Siempre me pareció que Lucas era uno de esos tipos que no pueden entregarse, que todo lo ven, lo escuchan, lo palpan, lo huelen, en función de sí mismos. Bueno, yo tampoco me puedo entregar. Pero es tan diferente.

'Alicia me ha servido para conocerme, para ver hasta dónde podía llegar. Generalmente guardo silencio; acaso te hayas preguntado por qué. La verdad es que no tengo nada que decir. De todas las cosas que escucho, nada hay que me provoque, nada que me empuje a intervenir. Ahora mismo estoy hablándote y lo hago porque me lo he propuesto así, porque me gusta haber hallado a alguien que conoce a Alicia, pero no por ti, no por el diálogo que podríamos mantener, porque demasiado sé cuánto me puedes decir, cuánto puedes dar de ti mismo y, francamente, no me interesas'.

No precisaba decírmelo. Yo también estuve siempre enterado de que no intereso". (Pág. 47).

Las formas verbales se mezclan en este breve párrafo: perífrasis verbales con presentes, pretéritos imperfectos, pretéritos perfectos de indicativo y un pretérito perfecto de subjuntivo.

El segundo punto de vista que observamos es el del narrador omnisciente.

Aparece únicamente en la tercera parte de la novela o cuento de Lucas.

Este narrador conoce la situación sin participar en ella, expresándose en tercera persona gramatical que combina con diálogos.

En algunos casos, incluso, adivina los pensamientos de los personajes, como en este fragmento del capítulo III en el que aparece también un diálogo directo:

"Cuando aquella mujer alta, de cara segura y manos largas, les abrió la puerta, Claudia pensó. 'Esta es su querida', pero él la besó cómodamente, como a una hermana, y luego presentó: 'Claudia. Lucía'. Lucía sonrió. Tenía la boca grande, los pómulos salientes. Claudia sucumbió a su absurda y antigua convicción de que las personas de boca grande eran fieles, nobles y generosas. (Andrés tenía una boca chica, pero de labios carnosos; la peor especie entre las bocas chicas.)

(...) El saludó con un gesto y Lucía dijo: 'Esta es Claudia, una amiga de Oscar.' Luego sin transición, le preguntó: '¿Puedo tutearte?' Ella dijo: 'Claro' y le dejó el sombrero, la cartera, los guantes." (Págs. 98-99).

En resumen, los distintos puntos de vista, la variedad de géneros adoptados (el diario, la carta y el cuento) y las notas a pie de página, constituyen una estructura que escapa de la linealidad complicando así, el espacio y el tiempo de la novela.

2.3.- Personajes.

"Benedetti reúne un estilo ameno y un lenguaje descarnado con una visión aterradora del ambiente en que se debate al hombre de la ciudad, desacomodado de su clase, en sus creencias, en sus relaciones, en su profesión; hasta en sus sentimientos y en su vida sexual, decepcionado de las buenas cosas que anunció su infancia y que han quedado todas en el camino de la frustración. (...) El lector urbano, que vive todos estos problemas en carne propia, se identifica con los personajes del autor, pues todos somos, en mayor o menor grado, 'testigos implicados' en el drama de la mediocridad y la impotencia, características para la clase media de nuestros países." (19)

Como Prasel pensamos que los personajes de *Quién de nosotros*, aparte de estar incómodos con su entorno, están insatisfechos con su propia personalidad. Miguel, Alicia y Lucas pretenden ser otro y a la vez cambiar al otro como les hubiera gustado que fuera. Así, son significativas las dos citas, que con gran ironía, aparecen al frente de la novela; dice la primera:

"I shall never
be different. Love me."

AUDEN. (20)

Y a continuación una contradicción de Queneau:

"Si tu t'imagines
xa va xa va xa
va durer toujours." (21)

Cada personaje se ha hecho una imagen del otro que no existe y, al comprobar que no es así se sienten defraudados o resignados.

La incomunicación entre ellos es evidente ya que cuando se encuentran dos de ellos, no hablan de sí mismos, sino del

que está ausente; con ello demuestran su miedo a que el otro descubra realmente como son, como piensan, y esto les conduce al aislamiento.

Miguel, aunque con poco entusiasmo, le hubiera gustado ser de otra forma para llegar a Alicia: "mi disparatado intento de ser ante ella lo que no era ante mí mismo" (pág. 40); Alicia, que ama a Miguel, encuentra siempre la barrera de Lucas para llegar a su marido; y Lucas no puede acercarse a Alicia por la presencia constante, como "un ángel custodio" (22) de Miguel.

Con estas premisas, estamos de acuerdo con Benedetti cuando dice que "es una novela que podría catalogar dentro de la novela psicológica" (23).

Pero veamos estos personajes por separado:

El primero, Miguel, trata de establecer su propia identidad estimulado por su aislamiento. No está a gusto consigo mismo y pretende conocerse a través de sus anotaciones. Quiere vivir tranquilo y para evitar sobresaltos se ha convertido en un hombre sin entusiasmo para sentir tanto el odio como el amor:

"Lo peor de todo es que no siento odio". (Pág. 17).
"Sólo ahora, al escribir la palabra celos, me he dado cuenta -por primera vez- de que mi manifiesta incapacidad para celar a Alicia ha sido una forma de mi incapacidad de envidia. Todavía no sé si en alguna época estuve enamorado de ella, pero esto se debe más bien a que pongo en duda mi aptitud para la vida emocional". (Pág. 38).

Es un testigo neutral de la vida de los demás. En su niñez observó paralizado la humillación de su madre por los malos tratos del padre y, sin embargo, permaneció anulado por el miedo (capítulo VI). A pesar de comprender que su madre era

la víctima, es incapaz de tomar partido y así su carencia emocional le lleva a decir:

"... el verdadero conflicto estaba en mí, porque comprendía y compartía con igual intensidad las razones de mi padre y el terror de mamá." (Págs. 26-27).

Se siente, también, testigo de sí mismo (capítulo VII). No fue responsable de la única decisión que toma en su vida; se deja llevar por las circunstancias cuando Alicia cree que Miguel le ha pedido que se casara con él:

"... la mera posibilidad de que no hablase en broma, de que todo dependiera exclusivamente de mí, esa mera posibilidad bastó para entorpecerme, para anular mi capacidad de raciocinio, para hacerme olvidar mis alardes de sinceridad, mi sostenida política de indiferencia ante la vida." (Pág. 52).

Y antes de su intento de suicidio, siente que sus hijos, Martín y Adelita, se han convertido también en testigos de él mismo:

"Los chicos se movían a mi alrededor como testigos. Adelita parecía interrogarme con sus ojos turbados y apremiantes. Hasta Martín, que tenía muy pocos años, estaba inquieto, y una tarde se acercó corriendo y me tomó fuertemente la mano y yo no podía conseguir que me soltase." (Pág. 59).

El suicidio supone para él la única salida del callejón en el que se siente atrapado. Pero su abulia le impide incluso tomar esta decisión.

Se siente demasiado instalado en la realidad para ser un personaje de los cuentos de Lucas. Se reconoce como un individuo vulgar y la posibilidad de que Lucas escriba un cuento con él de personaje "es la única oportunidad que tengo de llegar a ser un tipo brillante. Sí, tal vez si Lucas me tomara como personaje, yo sería un brillante, uno que se retrae sólo por modestia, no por incapacidad; uno que deja ha-

cer por generosidad, no por impotencia. Seguro que ni yo mismo reconocería con ese retrato al impenetrable egoísta, al incurable cobarde que soy." (Pág. 43).

Su impotencia vital le convierte en un hombre acabado, sin esperanzas, obsesionado por el otro que pudo haber sido y que ya no podrá ser.

Su único recurso será, entonces, sincerarse consigo mismo y "saber todo acerca de mí mismo" (pág. 44).

El matrimonio de Alicia y Miguel se transforma en una situación insostenible. Después de once años de convivencia se dan cuenta de que entre ellos siempre aparece la obsesión de Miguel; Lucas.

Sus conversaciones son triviales para proteger los temidos espacios en blanco, los silencios, en los que la presencia de Lucas se hace insoportable (capítulo I, primera parte). Alicia culpa de esta situación a la falta de sinceridad entre los dos:

"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, ésa la hemos perdido. Ellos están poniendo constantemente al día el retrato del otro, saben recíprocamente a qué atenerse, pero nosotros estamos atrasados, tú respecto de mí, yo respecto de ti." (Págs. 71-72).

Miguel y Alicia son unos desconocidos. Por ejemplo, Miguel se sorprende de que Alicia lllore (capítulo IV, primera parte), que se sienta impotente como el resto de las personas. Miguel descubre que la imagen ideal que se ha hecho de Alicia no existe cuando en la enfermedad de su hija, su mujer repite las palabras que él hubiera dicho (capítulo XXI).

Se siente decepcionado porque a través de Alicia descubre su propia mediocridad.

Incluso, la sinceridad que él pretende a través de sus anotaciones es administrada con recelo. En los veintitrés capítulos no deja deslizar el hecho de que tenga una amante, Teresa, que sea la culpable de esa situación. Siente, en el capítulo XXIV, indignación cuando se da cuenta de su hipocresía. Recuerda la repugnancia que le produjo el diario de la pintora rusa María Bashkirtseff cuando esta mujer anotaba para la posteridad y no para sí misma. Entonces se pregunta: "¿A quién pretendo engañar?" (pág. 65).

Creemos que pretendía engañar al lector hipotético y, en el fondo, a sí mismo, quería con sus veintitrés capítulos buscar un lector cómplice que le comprendiera y le convirtiera en la víctima de un adulterio imaginario.

En las últimas líneas de este diario se da cuenta de la verdad:

"He enviado a Alicia, no para ayudarla a recuperar a Lucas, sino para ayudarme a desprenderla de mí, para poder sentarme tranquilamente en el sillón de Teresa; y también para liberarme, gracias a su agradable ignorancia, a su cuerpo tangible, a su simplicidad. Esto es lo cierto." (Pág. 68).

Más sincera y auténtica se muestra Alicia. Frente a la mediocridad de Miguel, es más lúcida, más emprendedora, más dinámica. Es la que realmente toma la decisión de irse con Lucas y abandonar a su marido.

Es una mujer que vive en el presente y sus recuerdos son tan antiguos que le parecen vividos por seres desconocidos (pág. 72). El fallo en su matrimonio estuvo en que el amor quedó sobreentendido, en que realmente no tuvieron conversa-

ciones en las que hablar de sus fallos, de sus errores.

Rememora su adolescencia en el liceo y no comprende por qué Miguel le acercaba a Lucas cuando ella no le soportaba (pág. 74). Considera que la postura que toma Miguel ante la vida, de verla pasar sin participar en ella, es en él tan atrayente como despreciable:

"Ni favoreces la corriente ni te opones a ella. Siempre eliges el saego más incómodo, el de testigo implicado." (Pág. 75).

Para Alicia su matrimonio no ha sido un fracaso sino "un éxito malgastado" (pág. 75). Todo el amor de Alicia no ha podido con la apatía y el fantasma que siempre se interpuso en sus relaciones: Lucas.

No perdona a Miguel que le haya hecho preferir a Lucas "cuando era tanto mejor quererte a ti" (pág. 77). Alicia decide no tomar decisiones, agradece a Miguel que haya facilitado la situación para que ella tome un nuevo camino. Lucas supone su salida, con él no va a valer lo sobreentendido:

"Además sé que con él no voy a callar. (...) Esta vez quiero decirlo todo." (Pág. 79).

Si la madre de Alicia le enseñaba a no hacerse ilusiones con soberbias palizas, ella aprende a no hacerse esperanzas y decide irse con Lucas porque es el presente y además "es la única religión disponible" (pág. 80).

El desenlace en el cuento de Lucas nos demuestra que Alicia no se conforma con este presente y decide abandonar a Lucas porque tampoco encuentra en él a Miguel. Su error está en querer evitar con Lucas los fallos de Miguel. Si Miguel buscaba en Alicia su propio yo, Alicia busca en Lucas a Mi-

guel. Así, la no aceptación del otro tal y como es produce el final solitario de esta mujer.

A Alicia, entonces, sólo le quedan dos posibilidades:

- Empezar su vida en solitario olvidando el viejo modelo de Miguel.
- Aceptar a Miguel tal y como es y resignarse a amarle porque nunca será diferente.

Sin embargo, el guiño de optimismo que nos puede sugerir la cita de Auden queda borrado por la realidad de la historia. Miguel ha encontrado a Teresa, una mujer vulgar y sin complicaciones, y Lucas a Lucía, el personaje más nítido de toda la novela. Por ello, Alicia ha sido sustituida por seres más reales y ella se ha convertido en "una copia velada" (pág. 76) de lo que era.

Lucas Orellano es el amigo de Miguel y Alicia en la adolescencia. Vive en Buenos Aires desde que estos se casaron y allí trabaja como escritor de éxito dudoso como demuestra el capítulo II del cuento en el que se dice al referirse a las cartas que escribía a sus amigos:

"Cómo había mentido en esas cartas." (Pág. 92).

La novela nos da el dato de una obra publicada por él: *La vida apenas* (Nota 23).

Lucas vive como hace once años, es un ser que no ha evolucionado y, aunque la descripción pertenece a Oscar Lamas, el personaje del cuento de Lucas que le representa, nos parece oportuna para ver qué tipo de hombre es:

"... un individuo que, habiendo sido muy festejado por el hecho de chuparse el dedo en su primer año de existencia, pretendiera el mismo éxito por el hecho de chupárselo a los

treinta." (Pág. 102).

Lucas es tratado por sus amigos como el objeto en el que proyectan sus frustraciones. Veíamos como Miguel piensa en Lucas para que al irse Alicia a Buenos Aires con la pueril disculpa de la venta de una casa (capítulo XXIII, primera parte), se reencuentren los dos antiguos amigos, se consuma la infidelidad y así, poder ser libre para vivir con Teresa, su amante. Alicia, por su parte, ve en Lucas su última meta para sentirse liberada de las obsesiones de su marido.

Pero Lucas no actúa como quieren sus amigos. La infidelidad no se lleva a cabo porque Lucas descubre la miseria humana de Alicia: sólo le quiere utilizar para herir a su marido y además, se da cuenta que el paso del tiempo les ha convertido en otros. El deterioro físico de Alicia por la acción del tiempo, las varices a las que alude la nota 27 no sólo significan el advenimiento de la vejez sino que este declinar va unido a otras miserias, a otros síntomas de decadencia moral. También Lucas descubre que Lucía, su amiga del presente, significa algo más de lo que creía:

"Acaso Lucía sea otro Ángel custodio. Es cierto que eso no me preocupa mucho, pero también que no quiero hacerle mal. Y no querer hacer mal es la interpretación menos riesgosa del amor." (Pág. 113).

A través de las notas se manifiesta la exasperación de Lucas. Está soterrada la cólera por la sensación de irrecuperabilidad que siente. No valen las lamentaciones porque ya los personajes no son los mismos y nada tiene remedio. Todos son culpables de la situación en la que se encuentran y por ello, ninguno puede juzgar al otro.

Frente a estos tres personajes, Teresa y Lucía se presentan más reales y humanos.

Teresa, la amante de Miguel, es "una mujer primaria, elemental -que goza, razona y actúa en función de su cuerpo, que está hecha del más legítimo, del más puro sexo-, ..." (Pág. 66).

Para Miguel significa la liberación de Alicia. Alicia es el mundo y Teresa nada más que un cuerpo, pero un cuerpo del que se siente dueño. Alicia es demasiado ideal para ser humana, frente a Teresa, un ser vulgar que sienta placer al cocinar para su amante o al sentarse a su lado, pero que es más accesible.

Alicia en su carta confiesa que conoce a Teresa y aconseja a su marido que la proteja porque es una buena mujer:

"Necesitas proteger a alguien, y yo estoy fuera de tu protección." (Pág. 77).

Con esto, Miguel se descubre como un mediocre que no habiendo podido llegar a Alicia por su incapacidad emocional, tiene que recurrir a Teresa, un ser sin complicaciones que es nada más una mujer.

En esta misma línea está Lucía, una "mujer alta, de cara segura y manos largas." (Pág. 98). Es la compañera de Lucas, una mujer sin prejuicios que no lleva ninguna máscara para aparecer ante los demás. Si el resto de los personajes se presentan con una mentira por delante, Lucía no precisa el cambio de nombre -una mentira- porque "desprecia sutilmente al prójimo, incluidos también las opiniones y los prejuicios sustentados por éste." (Pág. 98).

Por todo ello, Lucas descubre que Lucía es importante para él. Sabe que es un ser sin dobleces que nunca le utilizara como Alicia. Lucía, que representa el presente de

Lucas, será la causa que le salve de caer en la trampa de Alicia que hubiera significado asentarse definitivamente en el pasado.

NOTAS.

- 1.- Roberto Fernández Retamar, "La obra novelística de Mario Benedetti", en Fornat, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 105.
- 2.- Hugo Alfaro, *Mario Benedetti*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1986, págs. 174-175.
- 3.- R. Fernández Retamar, "La obra novelística de Mario Benedetti", pág. 101.
- 4.- Mario Benedetti, *Quién de nosotros*, Madrid, Ediciones Alfaguara, S.A., 1984, segunda parte, pág. 71.
- 5.- Mario Benedetti, *El país de la cola de paja*, Montevideo, Edit. Asir, 1960, pág. 56.
- 6.- M. Benedetti, *Quién de nosotros*, capítulo XV, primera parte, pág. 43.
- 7.- Idem, capítulo XVIII, primera parte, págs. 50-51.
- 8.- Idem, capítulo XX, primera parte, pág. 56.
- 9.- Idem, segunda parte, pág. 72.
- 10.- Idem, tercera parte, pág. 93.
- 11.- Entrevista concedida por Mario Benedetti a la autora de esta tesis el 15 de octubre de 1988 en el café Fuyma de Madrid.
- 12.- M. Benedetti, *Quién de nosotros*, segunda parte, pág. 79.
- 13.- Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, "ébauches des Confessions", Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1959, pág. 1149.
- 14.- M. Benedetti, *Quién de nosotros*, capítulo I, primera parte, pág. 16.
- 15.- Idem, tercera parte, pág. 98.
- 16.- Idem, capítulo XVIII, primera parte, págs. 52-53.
- 17.- Mario Benedetti, *El país de la cola de paja*, Montevideo, Edit. Asir, 1960, págs. 11 y ss.
- 18.- Idem, pág. 96.
- 19.- Salvador Frasel, "Otras opiniones", en Fornat, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 255.
- 20.- Traducción de la cita de Auden: "Yo nunca seré diferente. Amame."
- 21.- Traducción de la cita de Queneau: "Si tu te imaginas que va bien, dura siempre."
- 22.- M. Benedetti, *Quién de nosotros*, tercera parte, pág. 113.
- 23.- Véase la nota 11.

CAPÍTULO VI

LA TREGUA.

La tregua fue escrita por Mario Benedetti en Montevideo entre los meses de enero a mayo de 1959, pero no se publica hasta 1960.

Aparecen ediciones en Montevideo, Buenos Aires, Chile, México, España, Cuba y otros países de habla hispana. Asimismo, *La tregua* ha sido traducida al búlgaro, checo, holandés, noruego, sueco, griego, francés, alemán, italiano e inglés.

Fuera del ámbito de la literatura escrita, aparecen varias versiones en radio, televisión, cine y teatro.

En Uruguay, la institución teatral El Galpón puso en escena una adaptación de *La tregua* escrita por Rubén Deugenio y dirigida por César Campodónico.

En Cuba aparece una versión en radio y en Argentina ha sido adaptada para televisión y cine. En ambos medios el guión fue escrito por el argentino Sergio Renán en 1973 con la colaboración de Aída Bortnik. Los actores que intervinieron fueron Héctor Alterio con el papel de Martín Santomé y Ana María Picchio con el de Laura Avellaneda.

Benedetti muestra preferencia por la versión argentina para la televisión de *La tregua*, no así con la cinematográfica, de la que dice:

"A mí, en principio, *La tregua* me cayó mal porque en la película la sacaron de Montevideo, la sacaron de época, la sacaron del contorno social y la redujeron a la historia de amor nada más; ahora, la historia de amor está bien hecha."
(1)

Otra serie televisiva aparece en Colombia en 1983 diri-

gida por David Stivel, de la que el autor no tiene buena opinión.

Benedetti señala a Georges Duhamel y a su novela *Confesión a medianoche* como el modelo que le dio la idea de cómo desarrollar el tema de *La tregua*.

La segunda novela de Benedetti está redactada físicamente en el año de la Revolución cubana y, aunque es una obra hecha con óptica anterior a la Revolución, ya se dejan ver retazos de personajes inconformistas ante la realidad uruguaya.

Frente a Santomé, un personaje contento con la mediocridad, la actitud de Diego, ante su trabajo de oficina, es todo un canto de esperanza al cambio de la mentalidad uruguaya:

"No puedo conformarme con la perspectiva de verme siempre allí, encerrado, tragando olor a viaje 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." (2)

Entonces, Diego será un esbozo del Gustavo de *Gracias por el fuego* y del protagonista de *El cumpleaños de Juan Ángel*.

La clase media, representada por Martín Santomé, es una clase cerrada, sin perspectiva histórica. Por ello, el yo de su novela, no es un yo lírico, sino un yo de meditador de la vida uruguaya que necesita un cambio.

La posibilidad de cambio tiene relación con el título de la novela que viene claramente expresado en la anotación del diario del día 24 de febrero:

"Es evidente que Dios me concedió un destino oscuro. Ni siquiera cruel. Simplemente oscuro. Es evidente que me conce-

dió una tregua. Al principio, me resistí a creer que eso pudiera ser la felicidad. Me resistí con todas mis fuerzas, después me di por vencido y lo creí. Pero no era la felicidad, era sólo una tregua. Ahora estoy otra vez metido en mi destino. Y es más oscuro que antes, mucho más." (Pág. 253).

Este breve fragmento resumiría todo el contenido de la novela. El título se refiere al período de la vida de Santomé que ha pasado con Avellaneda, y en el que todo había tomado sentido: la soledad había escapado de su mundo y el ocio se había llenado. La tregua termina con la muerte repentina de Laura Avellaneda y entonces, el ocio se transforma en un profundo vacío y su existencia solitaria vuelve a perder sentido. Es decir, se acabó la tregua.

La vida, entonces, se presenta como una guerra en la que día a día se lucha por conseguir la felicidad o, por lo menos, por la tranquilidad en la rutina. Cuando, como con Santomé, el destino se muestra generoso y concede una tregua en la que la realidad se convierte en un espejismo, el hombre piensa que eso va a ser eterno y no aprovecha ese instante que no se vuelve a repetir. Cuando acaba esta tregua, Santomé no se acostumbra, de nuevo, a su vida en solitario y entonces, la novela nos anuncia la muerte de la esperanza de este personaje. Un estado de ánimo que claramente aparece expresado en los versos de Vicente Huidobro que Benedetti coloca en el portico de su novela:

"Mi mano derecha es una golondrina
Mi mano izquierda es un ciprés
Mi cabeza por delante es un señor vivo
Y por detrás es un señor muerto."

1.- Contenidos temáticos.

El asunto o "realidad inmediata, circundante, la cual existe independiente" (3) del escritor y su literatura es, en *La tregua*, la decadencia de una clase humana y una sociedad que observamos a través de la intimidad del protagonista.

Se pasa por las personas y los hechos de la vida de Santomé y se llega a la generalización que preocupa a todo un país: Uruguay. Esta técnica va desde un apunte sociológico hasta lo cotidiano y, así, Benedetti consigue presentar el estado de la sociedad.

Veamos, por ejemplo, cómo habitualmente pasa de la anécdota personal (un desayuno) para llegar a lo general (la crítica de la degradación de la prensa):

"Ocho de la mañana. Estoy desayunando en el Tupí. Uno de mis mayores placeres. Sentarme junto a cualquiera de las ventanas que miran hacia la Plaza. Llueve. Mejor todavía. He aprendido a querer este monstruo folklórico que es el Palacio Salvo. Por algo figura en todas las postales para turistas. Es casi una representación del carácter nacional: guarango, soso, recargado, simpático. Es tan, pero tan feo, que lo pone a uno de buen humor. Me gusta el Tupí a esta hora, bien temprano, cuando todavía no lo han invadido los maricas (me había olvidado de Jaime, qué pesadilla) y sólo hay uno que otro viejo aislado, leyendo *El Día* o *El Debate* con increíble fruición. La mayoría son jubilados que no han podido apearse de sus madrugones. ¿Seguiré yo viniendo al Tupí cuando me jubile? ¿No podré acostumbrarme a disfrutar de la cama hasta las once, como un hijo de director cualquiera? La verdadera división de las clases sociales, habría que hacerla teniendo en cuenta la hora en que cada uno se tira de la cama. Se acerca Biancamano, el mozo amnésico, eficientemente cándido y risueño. Por quinta vez le pido un cortado chico con medias lunas, y él me trae un café largo con traviatas. Es tanta su buena voluntad, que me doy por vencido. Mientras yo echo los cuadrados de azúcar en el pocillo, él me habla del tiempo y del trabajo. (...) En la segunda parte de mi festín, entran los diarios. Hay días en que los compro todos. Me gusta reconocer

sus constantes. El estilo de cabriola sintáctica en los editoriales de *El Debate*; la civilizada hipocresía de *El País*; el mazacote informativo de *El Día*, apenas interrumpido por una que otra morisqueta anticlerical; la robusta complexión de *La Mañana*, ganadera como ella sola. Qué diferentes y qué iguales. Entre ellos juegan una especie de truco, engañándose unos a otros, haciéndose señas, cambiando de parejas. Pero todos se sirven del mismo mazo, todos se alimentan de la misma mentira." (4)

El tema central de la novela es el paso del tiempo, íntimamente unido con el tema de la muerte.

El tiempo de Martín Santomé es un vacío lleno fugazmente por el amor. La novela es una lucha contra este elemento que trata de dignificar. Avellaneda será, por tanto, el personaje que llena de sentido los momentos importantes:

"Estoy en una edad en que el tiempo parece y es irrecuperable. Tengo que asirme desesperadamente a esta razonable dicha que vino a buscarme y que me encontró. Por eso es que no puedo volverme magnánimo, generoso, no puedo ponerme a pensar en las preocupaciones de Muñoz antes que en las mías. La vida se va, se está yendo ahora mismo, y yo no puedo soportar esa sensación de escape, de acabamiento, de final. Este día con Avellaneda no es la eternidad, es sólo un día, un pobre, indigno, limitado día, al que todos, desde Dios para abajo, hemos condenado. No es la eternidad pero es el instante que, después de todo, es su único sucedáneo verdadero. Así que tengo que apretar el puño, tengo que gastar esta plenitud sin ninguna reserva, sin previsión alguna." (5)

Los regalos, que Avellaneda hace a Santomé en su cumpleaños el 11 de septiembre, están relacionados con el tema de la obra. El reloj de oro simbolizará el paso del tiempo que queda neutralizado por el caracol, que recogió cuando era niña, símbolo de la permanencia y eternidad de los recuerdos.

"Hay una especie de reflejo automático en eso de hablar de la muerte y mirar en seguida al reloj." (6)

Esta frase resumiría la relación entre el tiempo y la muerte. El tiempo es el elemento que destruye los sentimientos

que existieron en el pasado entre Santomé y su esposa Isabel (24 de febrero) y la muerte de Avellaneda que surge cruelmente en el presente supondrá el final del tiempo en la vida del protagonista.

El motivo que originó la creación de *La tregua* puede estar propiciado por el deseo de Benedetti de mostrar las peripecias y miserias de la burguesía oficinesca uruguaya.

Uruguay era un país en el que casi todos los sectores sociales estaban contagiados por el espíritu burocrático. Benedetti se alarma mucho "porque yo veía gente estúpida, inteligente, creativa, que caía en la rutina burocrática y se agrisaba, se medicorizaba." (?)

Por lo tanto, Martín Santomé y el mundo de la oficina que le rodea configuran el objeto de la preocupación del autor por este sector social.

La idea central de *La tregua* es la frustración de toda una clase de hombres. A través del fracaso de la vida de Santomé asistimos a la crónica del fracaso de un sector social. La decadencia de las ideas de una generación se observa al comparar el sistema de valores de Martín Santomé con el de la nueva generación representada por los hijos y especialmente por Diego, el novio de Blanca. La falta de comunicación entre estas dos generaciones queda claramente expresada por el alejamiento que existe entre Santomé y sus hijos:

"Me veo poco con mis hijos. Nuestros horarios no siempre coinciden y menos aún nuestros planes o nuestros intereses. Son correctos conmigo, pero como son, además, tremendamente reservados, su corrección parece siempre el mero cumplimiento de un deber. Esteban, por ejemplo, siempre se está conteniendo para no discutir mis opiniones. ¿Será la simple distancia generacional lo que nos separa, o podría hacer yo algo más

para comunicarme con ellos? En general, los veo más incrédulos que desatinados, más reconcentrados de lo que yo era a sus años." (8)

El argumento de *La tregua* presenta la historia de un hombre maduro que se enamora de una empleada más joven y es correspondido. Martín Santomé no se casa con ella, prefiere vivir libremente, sin ataduras, con la disculpa de no complicar la vida de Laura Avellaneda. Pero, charlando con su amigo Aníbal descubre que no se casa por miedo a que con el paso de los años surja la infidelidad por parte de Avellaneda porque él se habrá convertido en un viejo.

La muchacha enferma repentinamente aquejada de un resfriado y durante esta ausencia decide casarse con ella. Estos planes son rotos por una llamada telefónica a la oficina en la que se dice que Laura ha muerto.

El diario, y la novela, terminan bruscamente, así como todas las esperanzas de Santomé, que se destruyen ya de manera definitiva.

2.- Estructura y composición: Espacio, tiempo, puntos de vista y personajes.

La tregua está escrita en forma de diario íntimo que supone una doble significación:

Por una parte, la significación psicológica, ya que el personaje principal, Martín Santomé, subjetiviza la narración proyectando su emotividad.

Por otra parte, la significación estructural, utilizando como técnica la introspección porque el personaje mismo es quien se ve vivir, es consciente de todo lo que pasa y se explica de una manera lúcida y coherente.

La estructura del diario produce en el relato un sentido de fragmentación profundamente relacionada con el paso del tiempo. No hay evidencias de que el autor divida la obra, ya que es el protagonista quien practica las pausas siguiendo una división cronológica en meses y días.

Esta sucesión de fragmentos o secuencias no quitan unidad a la novela porque van ordenados y relacionados unos con otros. El autor únicamente pretende relatarnos una época de la vida de un hombre, y por ello, recurre a esta técnica de secuencias diferentes en extensión y contenido.

Benedetti desarrolla secuencias de contenidos variados que dan a la novela gran dinamismo:

- Las secuencias de los hijos de Santomé:

Anotaciones del lunes 18 de febrero, miércoles 13 de marzo, lunes 25 de febrero, viernes 14 de junio.

- Las secuencias de Vignale:

Anotaciones del sábado 23 de febrero, viernes 15 de marzo, jueves 21 de marzo.

- Las secuencias de la oficina:

Anotaciones del viernes 1 de marzo, miércoles 27 de febrero, martes 10 de septiembre.

- Las secuencias de Avellaneda:

Anotaciones del miércoles 15 de mayo, sábado 18 de mayo, domingo 18 de agosto, viernes 17 de enero.

Los contenidos de las secuencias están intercalados porque tienen referencias simultáneas a las diversas preocupaciones del personaje, con lo cual, se aproxima a la forma propia de la vida que nos hace experimentar sensaciones yuxtapuestas. Por ejemplo, las anotaciones del martes 9 de abril corresponden a las secuencias de Vignale, las del jueves 11 integran las secuencias de los hijos. En la primera secuencia se plantea un tema secundario: Vignale tiene algo confidencial que decir a Santomé. En la segunda secuencia mencionada se desarrolla el tema de la preocupación del personaje por sus hijos. Pues bien, entre uno y otro pasaje se inserta el del miércoles 10 de abril en el que habla de Avellaneda.

La novela está dividida en 178 secuencias que cubren la vida de Santomé entre el 11 de febrero de 1957 al 28 de febrero de 1958. El número de secuencias cubren la mitad de los días del protagonista en ese año de vida.

Esquemáticamente la estructura se presenta así:

- Planteamiento del vacío vital del protagonista:

- . Peripecias oficinescas.
 - . Relaciones con los hijos.
- } 9 secuencias



. 108 secuencia (miércoles 27 de febrero): Aparece Avellaneda.

- Desarrollo del amor entre Santomé y Avellaneda: 93 secuencias (más de la mitad del total de la obra).
- Desenlace: Secuencia 159ª (17 de enero): Anuncio de la muerte de Avellaneda.
Desfase entre la anotación y la fecha real de la muerte (23 de septiembre): Cuatro meses de derrumbe vital del protagonista. } 19 secuencias.

En resumen, podemos dividir *La tregua* en tres partes:

- 1.- Desde la secuencia del 11 de febrero hasta la secuencia del 1 de mayo (comienzo del amor): 51 secuencias.
- 2.- Hasta la secuencia del 17 de enero (muerte de Avellaneda): 108 secuencias.
- 3.- Desde la secuencia 159 hasta la 173 (final del diario).

En el espacio de tiempo que cubre la novela, el personaje protagonista vive en Montevideo y sus escenarios vivenciales se centran en la casa familiar, la oficina, el apartamento y las calles y los cafés de la ciudad.

La estructura del diario produce el predominio de la narración en primera persona gramatical, aunque Santomé registra, con asiduidad, en su diario diálogos propios y de otros personajes tanto en forma directa (secuencia del 23 de febrero), como indirecta (secuencia del 10 de julio).

Finalmente digamos que el hecho señalado por Josefina Ludmer (9) de que *La tregua* carece de una verdadera progresión de las acciones, es un aspecto relacionado con el tema del pesimismo. Las acciones no progresan porque vienen a significar que están fatalmente detenidas. Sólo hay que observar la actitud del personaje con respecto al ocio, al

principio y al final de la novela, para darse cuenta que en la novela no ha cambiado nada, persiste el pesimismo desde la primera página:

"Cuando me jubila, creo que no escribiré más este diario, porque entonces me pasarán sin duda mucho menos cosas que ahora, y me va a resultar insoportable sentirme tan vacío y además dejar de ello una constancia escrita. Cuando me jubile, tal vez lo mejor sea abandonarme al ocio, a una especie de nodorra compensatoria, a fin de que los nervios, los músculos, la energía, se relajen de a poco y se acostumbren a bien morir." (Viernes 22 de febrero de 1957).

"A partir del primero de marzo, no llevaré más esta libreta. El mundo ha perdido su interés. No seré yo quien registre ese hecho. Hay un solo tema del que podría escribir. Pero no quiero." (Martes 25 de febrero de 1958).

2.1.- Estructura espacio-temporal.

El espacio novelístico de *La tregua* se centra en Montevideo. El aislamiento del personaje protagonista contribuye al mundo reducido en el que se mueva. Las narraciones alternan entre la familia (los hijos y la esposa muerta), la oficina, dos amigos del pasado (Anibal y Vignale) y Laura Avellaneda.

El espacio, entonces, se concreta en unos escenarios determinados que rodean la rutinaria vida de Santomé:

En la oficina se desarrolla gran parte de la vida de Martín Santomé. Las escenas de la oficina, aunque marginadas de la problemática esencial de la novela, constituyen una faceta costumbrista de indudable interés.

Es el lugar en el que trabaja y sueña. El trabajo mecánico le permite evadirse y pensar, como el confiesa en el diario el viernes 15 de febrero.

Allí está rodeado de seres grises y tristes, como él mismo, pero que además, tienen la inconsciencia de esta situación. Podemos conocer a Méndez, aficionado a las novelas policíacas; a Muñoz "que estaba a la empresa veinte minutos de ocio frente a una cerveza" (pág. 95); a Robledo que cuando va al baño lleva escondida la página de deportes; a Suárez que mantiene relaciones con Lidia Valverde, hija del presidente; a Santini y los intentos de su hermana para "curar" su homosexualidad.

Estos personajes, condenados a convivir la mayor parte del día juntos, se atacan con bromas crueles como la que el

protagonista narra el 10 de septiembre, en la cual Menéndez es la víctima elegida:

"La broma que han preparado para mañana es la siguiente: se combinaron con el ictero de enfrente para que, a determinada hora, anote en el pizarrón el número 15.301 en el lugar del primer premio. Sólo por unos minutos, después lo borrará." (Pág. 232).

De la vida en las oficinas dice Santomé:

"En las oficinas no hay amigos; hay tipos que se van todos los días, que ríen juntos o separados, que hacen chistes y se los festejan, que se intercambian sus quejas y se transmiten sus rencores, que murmuran del Directorio en general y adulan a cada director en particular. Esto se llama convivencia, pero sólo por espejismo la convivencia puede llegar a parecerse a la amistad." (Miércoles 3 de julio; pág. 181).

Pero la oficina cambia de color cuando conoce a Avellaneda (27 de febrero), sus relaciones se convierten en un juego porque allí no pueden demostrar sus sentimientos. Solamente en una ocasión Avellaneda le manda una nota con un "Gracias" por haber conocido a Blanca, la hija de Santomé.

La casa familiar de Santomé es el lugar en el que vive con sus tres hijos: Esteban, Jaime y Blanca. En la casa se desarrollan las cenas familiares cada dos meses, donde se habla de temas sin importancia para que no salgan los problemas reales de cada personaje (25 de febrero).

Concretamente en la cocina se desarrollan las discusiones entre Jaime y Esteban y allí, el segundo reprocha a su hermano sus compañías y su condición de homosexual (13 de marzo).

Con Blanca la comunicación es más fácil y Santomé habla con ella de sus hijos, de Avellaneda y de Diego, el novio de Blanca. Estas conversaciones discurren en la cocina o en el

comedor después de cenar (17 de julio).

La casa, además, tiene escondidos recuerdos de Isabel, la esposa muerta. Son recuerdos borrosos de unos ojos verdes, de un cuerpo lleno de sensualidad, de anécdotas familiares, de fotografías, de cartas, pero nada más.

El apartamento alquilado, sin embargo, será el contrapunto de todos los espacios de la novela. Es el lugar en que el protagonista pone todas sus esperanzas, él mismo lo busca y lo decora para convertirlo en su verdadera casa:

"Creo que es la primera vez que arreglo un ambiente a mi gusto. Cuando me casé, mi familia nos regaló el dormitorio, y la familia de Isabel aportó el comedor." (22 de junio; págs. 168-169).

Por primera vez hace algo por sí mismo y descubre la relación más auténtica de su vida. Avellaneda supone el encuentro de Santomé con su personalidad como confiesa el 5 de septiembre:

"Yo hablo con ella como si hablara conmigo mismo." (Pág. 230).

La casa de Vignale es un espacio concreto que se describe en el diario el jueves 21 de marzo. Martín Santomé acudirá allí invitado a una cena y con una gran ironía relata el ambiente de esta casa:

"Tiene una casa asfixiante, oscura, recargada. En el living hay dos sillones, de un indefinido estilo internacional, que, en realidad, parecen dos enanos peludos. Me dejé caer en uno de ellos. Desde el asiento subía un calor que me llegaba hasta el pecho. Vino a recibirme una perrita destefida, con cara de solterona. Me miró sin olfatearme, luego se despatarró y cometió el clásico delito de lesa alfombra. La mancha quedó allí, sobre una cabeza de pavo real, que era la vedette en aquel diseño más bien espantoso. Pero había tantas manchas en la alfombra, que al final uno podía llegar a creer que formaban parte de la decoración." (Págs. 103-104).

Las calles y los cafés de Montevideo conforman el escenario exterior de la vida de Santomé.

El protagonista recorre las calles de Montevideo para dirigirse a su trabajo, y como él afirma el 19 de febrero, existen dos Montevideos; el que él ve cuando va a la oficina y el que hay para la gente que no trabaja.

La zona por la que se mueve el personaje protagonista es el centro de Montevideo; calles como Ciudadela, Colonia, Ejido, y cines como el "California".

Los cafés también serán lugares importantes en la novela. Por ejemplo, en un café declara su amor a Avellaneda el 17 de mayo; y una confitería será el escenario del encuentro entre Avellaneda y Blanca, la hija de Santomé (22 de julio).

Por otro lado, el tiempo es el gran telón de fondo a lo largo de toda la novela. El diario implica la fijación del tiempo pasado mediante la selección de hechos.

El tiempo espacial o época en que se desarrolla la narración, está situado en los años 1957 y 1958.

En estos años en Uruguay se suceden una serie de huelgas (textiles, bancarios del Estado y metalúrgicos) y se cierran las fábricas de frigoríficos Swift y Artigas. Mientras, en Cuba se va cuajando la Revolución con la primera victoria del Ejército Rebelde en el ataque al Cuartel de la Plata en 1957.

Frente a esto, *La tregua* no es un simple buceo intimista de un personaje sino que Martín Santomé ve los sucesos políticos y sociales cercanos a sí mismo como comenta cuando su amigo Aníbal le hace preguntas incisivas sobre el tema:

"Me di cuenta de que esos temitas que uno a veces baraja en charlas de oficina o de café, o sobre los cuales vagamente piensa de refilón cuando lee el diario durante el desayuno, me di cuenta de que sobre esos temas yo no tenía una verdadera opinión formada. Aníbal me obligó y creo que me fui afirmando a medida que le respondía. Me preguntó si yo creía que todo estaba mejor o peor que hace cinco años, cuando él se fue. 'Peor', contestaron mis células por unanimidad." (5 de mayo, pág. 137).

El desgaste de la honestidad política después de noventa y tres años de gobierno Colorado se puede observar cuando Esteban, el hijo de Santomé, consigue un empleo público como resultado "de su trabajo en el Club" (25 de marzo). En estos años, constituía un hecho corriente que muchas personas colaboraran en las tareas de cualquier partido político con el único afán de conseguir, a cambio, un empleo público.

Así, la corrupción administrativa -el gran mal que Benedetti comenta en *El país de la coima de paja*- contamina el núcleo familiar de Santomé. También, el mismo protagonista se presta al juego de la corrupción cuando acepta que un amigo de Esteban le negocia la jubilación a cambio de cobrar el 50% del premio de retiro (30 de mayo).

Sobre estos temas comenta Santomé:

"Porque, en realidad, la coima siempre existió, el acomodo también, los negociados, ídem. ¿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 más en estos últimos tiempos son los maricas y los resignados. 'No se puede hacer nada', dice la gente. Antes sólo daba su 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." (5 de mayo, pág. 137).

Con respecto a esto afirma Mario Benedetti de *La tregua*:

"De ninguna manera pueda decirse que es una novela 'política' ni 'revolucionaria'. Creo que los personajes tienen una actitud progresista. En un momento en que los uruguayos, en su gran mayoría, daban la espalda al país y a América Latina, a lo político, a lo económico, estos dos personajes, especialmente Santomé, empiezan a tener preocupaciones políticas. Esto es el año 1957, cuando transcurre la novela. Y esta actitud los ubica un pasito más adelante del promedio de los uruguayos." (10)

El tiempo de la creación sería el año 1959 en que Mario Benedetti escribe *La tregua* entre los meses de enero a mayo. Aparece la primera edición en 1960 en la editorial Alfa, considerando al autor el texto como definitivo.

El tiempo de la ficción comprende los días entre el 11 de febrero de 1957 y el 28 de febrero de 1958, es decir, prácticamente un año.

La novela se abre con una apreciación temporal:

"Sólo me faltan seis meses y veintiocho días para estar en condiciones de jubilarme. Dabe hacer por lo menos cinco años que llevo este cómputo diario de mi saldo de trabajo." (11 de febrero, pág. 81. El subrayado es nuestro).

Santomé es un oficinista que tiene su vida controlada por horarios, por lo tanto, las alusiones al paso del tiempo son abundantes. Así, por ejemplo, el 19 de febrero comenta su horario de oficina:

"Yo conozco el Montevideo de los hombres de horario, los que entran a las ocho y media y salen a las doce, los que regresan a las dos y media y se van definitivamente a las siete." (Pág. 86).

Continuamente el narrador hace referencias a la hora:

"A las cuatro de la tarde me sentí de pronto insoportablemente vacío." (19 de febrero, pág. 85).

"Anoche Esteban volvió a las doce, Jaime a las doce y media,

Blanca a la una." (18 de marzo, pág. 102).

El tiempo deja sus huellas en Aníbal, amigo del protagonista:

"Aníbal no es el mismo. Siempre tuve la secreta impresión de que él iba a ser joven hasta la eternidad. Pero parece que la eternidad llegó, porque ya no lo encuentro joven. Ha decaído físicamente (está delgado, los huesos se le notan más, la ropa le queda grande, su bigote está como deshilachado) pero no es sólo eso. Desde el tono de su voz, que me parece mucho más opaco que el que yo recordaba, hasta el movimiento de las manos, que han perdido vivacidad; desde su mirada, que en el primer momento me pareció lánguida pero después me di cuenta de que era sólo desencantada, hasta sus temas de conversación, que antes eran chispeantes y ahora son increíblemente grises, todo se sintetiza en una sola comprobación: Aníbal ha perdido su goce de vivir." (5 de mayo, pág. 136).

El 18 de abril se presenta un inspector en la oficina, y Santomé tiene que mostrarle ciertos libros viejos de la empresa que están llenos de sus anotaciones. Al reencontrarse con su escritura, Santomé se siente viejo e incluso observa el paso del tiempo en los trazos de sus graffias:

"Empecé a sentirme viejo. Esos datos iniciales de 1929, los había escrito yo; esos asientos y contrasientos que figuraban en el borrador de Diario, los había escrito yo; esos transportes a lápiz en el libro de Caja, los había escrito yo. En ese entonces era sólo un pinche, pero ya me daba a hacer cosas importantes, aunque la médica gloria fuera sólo del jefe, exactamente como ahora gano yo mi médica gloria por las cosas importantes que hacen Muñoz y Robledo. Me considero un poco como el Herodoto de la empresa, el registrador y el escriba de su historia, el testigo sobreviviente. Veinticinco años. Cinco lustros. O un cuarto de siglo. No. Parece mucho más sobrecogedor decir, lisa y llanamente, veinticinco años, ¡y cómo ha ido cambiando mi letra! En 1929 tenía una caligrafía despatarrada: las 't' minúsculas no se inclinaban hacia el mismo lado que las 'd', que las 'b' o que las 'h', como si no hubiera soplado para todas el mismo viento. En 1939, las mitades inferiores de las 'f', las 'g' y las 'j', parecían una especie de flecos indecisos, sin carácter ni voluntad. En 1945 empecé la era de las mayúsculas, mi regusto en adornarlas con amplias curvas, espectaculares e inútiles. La 'M' y la 'H' eran grandes arañas, con tela y todo. Ahora mi

letra se ha vuelto sintética, pareja, disciplinada, neta." (Págs. 127-128).

En *La tregua* el tiempo es un elemento sin compasión que convierte a los hombres en caricaturas (23 de febrero) y constituye una de las mayores preocupaciones del protagonista:

"El tiempo se va. A veces pienso que tendría que vivir apurado, que sacarle el máximo partido a estos años que quedan. Hoy en día, cualquiera puede decirme, después de escudriñar mis arrugas: 'Pero si usted todavía es un hombre joven.' Todavía. ¿Cuántos años me quedan de 'todavía'? Lo pienso y me entra el apuro, tengo la angustiante sensación de que la vida se me está escapando..." (2 de junio, pág. 158).

Algunas precisiones cronológicas están íntimamente relacionadas con la muerte. Aparecen muertes en el pasado, en el presente y en el futuro. En el primer encuentro con Vignale (23 de febrero), Santomé deja constancia de tres muertes: la de la madre (murió hace quince años), la del padre (murió hace dos años) y la de Isabel, su mujer.

La muerte de Avellaneda se produce abruptamente en el presente y se proyecta hasta el futuro, porque lo realmente sarcástico es que la muerte de Laura Avellaneda es el anuncio de la muerte de los sentimientos de Santomé que queda flotando en las últimas líneas de la novela.

Esta mezcla de tiempos produce que en la novela los tiempos de la narración alternen continuamente. La estructura del diario hace que predomine la narración en tiempo pasado y así, en muchas secuencias, se empieza narrando en pasado, para indicar que se narra un hecho que ha ocurrido con anterioridad al apunte en el diario y, lentamente se impone el tiempo presente que sería el del momento de la anotación:

"Esta tarde, cuando venía de la oficina, un borracho me dutuvo en la calle. No protesté contra el gobierno, ni diin que él y yo éramos hermanos, ni tocó ninguno de los innumerables temas

de la beodez universal. Era un borracho extraño, con una luz especial en los ojos. Me tomó de un brazo y dijo, casi apoyándose en mí: '¿Sabés lo que te pasó? Que no vas a ninguna parte.' Otro tipo que pasó en ese instante me miró con una alegre dosis de comprensión y hasta me consagró un guiño de solidaridad. Pero yo hace cuatro horas que estoy intranquilo, como si realmente no fuera a ninguna parte y solo ahora me hubiese enterado." (21 de febrero, pág. 87).

La utilización del pretérito perfecto simple (canté), propio de la zona del Río de la Plata, es muy común en el texto, y en cambio, es inusual el pretérito perfecto compuesto (he cantado) que es habitualmente usado en España.

La incertidumbre ante la vida después de la jubilación produce secuencias en las que predomina el tiempo futuro y que expresan toda la amargura del vacío vital del protagonista:

"Cuando me jubile, creo que no escribiré más este diario, porque entonces me pasarán sin duda mucho menos cosas que ahora, y me va a resultar insoportable sentirme tan vacío y además dejar de ello una constancia escrita. Cuando me jubile, tal vez lo mejor sea abandonarme al ocio,..." (22 de febrero, pág. 87).

2.2.- Puntos de vista.

En las novelas de Mario Benedetti siempre habla un hombre: solo o consigo mismo. Por ello, el diario en *La tregua* o el monólogo en *Gracias por el fuego* son sus modos de expresión. El yo narrativo es su forma concreta y así el narrador y el personaje coinciden, se superponen.

El narrador protagonista aparece en toda la novela. A través de las hojas del diario el narrador expone su vivir cotidiano lleno de preocupaciones, frustraciones y esperanzas.

El resto de los personajes y los acontecimientos que se refieren son observados bajo el prisma subjetivo, ya que a pesar de que las anotaciones son sinceras y fieles a la realidad, no les faltan los comentarios personales y la perspectiva de aquello que el propio narrador protagonista observa.

Veamos un ejemplo en la anotación del miércoles 13 de marzo:

"Esta tarde, cuando llegué del Centro, Jaime y Esteban estaban gritando en la cocina. Alcancé a oír que Esteban decía algo sobre 'los podridos de tus amigos'. En cuanto sintieron mis pasos, se callaron y trataron de hablarse con naturalidad. Pero Jaime tenía los labios apretados y a Esteban le brillaban los ojos. '¿Qué pasa?', pregunté. Jaime se encogió de hombros, y el otro dijo: 'Nada que te importe'. Qué ganas de encajarle una trompada en la boca. Eso es mi hijo, ese rostro duro, que nada ni nadie ablandará jamás. Nada que me importe. Fui hasta la heladera y saqué la botella de leche, la manteca. Me sentía indigno, abochornado. No era posible que él me dijera: 'Nada que te importe' y yo me quedara tan tranquilo, sin hacerle nada, sin decirle nada. Me serví un vaso grande. No era posible que él me gritara con el mismo tono que yo debía emplear con él y que, sin embargo, no empleaba. Nada que me importe. Cada trago de leche me dolía en las sienes. De pronto

me di vuelta y lo tomé de un brazo. 'Más respeto con tu padre, ¿entendés?, más respeto'. Era una idiotez decirlo ahora, cuando ya había pasado el momento." (Pág. 98).

La primera persona gramatical se utiliza en todo el texto llenándole de matices subjetivos. Se produce un mayor acercamiento del narrador protagonista al lector, una mayor identificación.

Consustancial al uso de la primera persona es el monólogo, en el cual se intenta reflejar el pensamiento del protagonista. Otras técnicas narrativas utilizadas son las narraciones retrospectivas y el diálogo.

La primera persona se entremezcla con la narración en tercera persona gramatical, el diálogo y el monólogo en el texto del 16 de mayo:

"¿A que no sabés con quién me encontré?', dijo en el teléfono la voz de Vignale. Mi silencio fue, sin duda tan provocativo que él no pudo esperar ni siquiera tres segundos para brindar la solución al acertijo: 'Con Escayola, fijate'. Me fijé. ¿Escayola? Cosa rara volver a oír ese nombre, un apellido antiguo, de esos que ya no vienen. 'No me digas, ¿y cómo está?'

'Hecho una tonina; pesa 98 kilos'. Bueno, resulta que Escayola se enteró de que Vignale me había encontrado y -naturalmente- una cena figura en el programa.

Escayola. También es de la época de la calle Brandzen. Pero de éste sí me acuerdo. Era un adolescente flacucho, alto, nervioso; para todo tenía pronto un comentario de burla y en general su charla era regocijante. En el café del gallego Álvarez, Escayola era la estrella. Evidentemente, todos estábamos predispuestos a la risa; porque Escayola decía cualquier cosa (no era necesario que fuese muy graciosa) y ya todos nos tentábamos. Recuerdo que a veces reíamos a los gritos, agarrándonos la barriga. Creo que el secreto estaba en que él se hacía el gracioso, con gran seriedad; una especie de Buster Keaton. Será bueno verlo de nuevo." (Pág. 145).

Observamos como el diálogo se expresa en tiempos presentes con la intención de actualizarlo y hacerlo más vivo, mientras que en los comentarios del narrador predomina el

praterito indefinido (~~~~).

Asimismo, cuando el narrador relata un hecho pasado se inicia en tiempos presentes para pasar rápidamente a utilizar el pretérito imperfecto de indicativo (-----) y situar al lector plenamente en el recuerdo.

En resumen, la técnica estructural del diario conduce al aislamiento porque teóricamente es un texto para ser leído por el que lo escribe. Él puede omitir lo que quiera, aislándose aún más, y así lo hace el protagonista cuando no escribe los últimos días de Avellaneda:

"... Pero eso nunca será anotado. Eso es Mío, incorruptiblemente Mío. Eso estará esperándome en la noche, en todas las noches, para cuando yo retome el hilo de mi insomnio, y diga: 'Amor'." (13 de febrero, pág. 251).

2.3.- Personajes.

"De todos los escritores de Hispanoamérica, Benedetti es uno de los que mejor han logrado reproducir la textura superficial de la vida, comprender las relaciones en el trabajo y las sutiles relaciones entre el medio individual y la censura social que determinan los actos de mucha gente." (11)

Pues bien, *La tregua* es el reflejo del vivir cotidiano de un hombre -Martín Santomé- y de la realidad uruguaya.

Santomé está en el centro del relato mostrando sus características generales: edad, generación y clase social. Se encuentra rodeado de parejas de personajes que configuran la problemática de la novela. Está entre dos homosexuales (su hijo Jaime y su empleado Santini); dos conformistas (su hijo Esteban y el empleado Suárez); dos mujeres jóvenes (su hija y Avellaneda); dos amigos (Aníbal y Vignale); dos hijos (Jaime, el más querido que se va de casa y el más huraño, Esteban, con el que puede hablar, sin embargo, serenamente); dos mujeres muertas (Isabel en el pasado, Avellaneda en el futuro).

A pesar de esto, es un personaje solitario que se encuentra aislado incluso de sí mismo:

"... me había ido desacostumbrando a la sinceridad. Incluso es probable que sólo en forma esporádica la practicara conmigo mismo." (3 de agosto, pág. 205).

Santomé es un hombre maduro, viudo, de cuarenta y nueve años (al principio del relato) que se enamora de una mujer veinticinco años menor.

Todos los datos que ofrece el protagonista sobre sí mismo dibujan la imagen de la vitalidad menguada. Sólo piensa

en jubilarse, en sobrevivir, pero se preocupa porque no sabe cómo va a llenar su vida si no acude al trabajo:

"El jardín, quizás. Es bueno como descanso activo para los domingos, para contrarrestar la vida sedentaria y también como secreta defensa contra mi futura y garantizada artritis. Pero me temo que no podría aguantarlo diariamente. La guitarra, tal vez. Creo que me gustaría. Pero debe ser algo desolador empezar a estudiar solfeo a los cuarenta y nueve años. ¿Escribir? Quizá no lo hiciera mal, por lo menos la gente suele disfrutar con mis cartas. ¿Y eso qué? Imagino una notita bibliográfica sobre 'los atendibles valores de este novel autor que roza la cincuentena' y la mera posibilidad me causa repugnancia." (11 de febrero, pág. 81).

Es un hombre absorbido por la rutina con la que, además, se siente feliz:

"En mi trabajo, lo insoportable no es la rutina; es el problema nuevo..." (15 de febrero, pág. 83).

El trabajo de la oficina ha calado de tal forma en su personalidad que incluso, cuando piensa en cualquier situación, se deja entrever su costumbre de contrable. Así, por ejemplo, el 19 de marzo hace un recuento y clasificación de los lunares de Avellaneda.

Sin embargo, es capaz de abstraerse en el trabajo, olvidarse de él y realizarlo de forma mecánica para poder evadirse de su realidad:

"Es como si me dividiera en dos antes disparas, contradictorios, independientes, uno que sabe de memoria su trabajo, que domina al máximo sus variantes y recovecos, que está seguro siempre de dónde pisa, y otro soñador y febril, frustradamente apasionado, un tipo triste que, sin embargo, tuvo, tiene y tendrá vocación de alegría, un distraído a quien no le importa por dónde corre la pluma ni qué cosas escribe la tinta azul que a los ocho meses quedará negra." (15 de febrero, pág. 83).

Se encierra en sí mismo como en un caparazón protector;

considera su vida liquidada y se asombra de ser capaz de volver a enamorarse porque, según su teoría de la vida, la cumbre de la felicidad sólo se consigue una vez:

"De pronto tuve conciencia de que ese momento, de que esa rebanada de cotidianidad, era el grado máximo de bienestar, era la Dicha. Nunca había sido tan plenamente feliz como en ese momento, pero tenía la hiriente sensación de que nunca más volvería a serlo, por lo menos en ese grado, con esa intensidad. La cumbre es así, claro que es así. Además estoy seguro de que la cumbre es sólo un segundo, un breve segundo, un destello instantáneo, y no hay derecho a prórrogas." (6 de julio, pág. 185).

Al principio, Santomé se plantea la relación sin compromisos, con libertad, únicamente para compartir algo con alguien que la comprenda (20 de mayo). Todo ello es una justificación al miedo a la infidelidad de Avellaneda por la diferencia de edad. Según transcurre el tiempo se da cuenta que Avellaneda es algo más, no es sólo sexo como con Isabel, su esposa muerta (13 de julio), sino que con Avellaneda es tan sincero como con sus pensamientos:

"Ahora, con Avellaneda, el sexo es (para mí, al menos) un ingrediente menos importante, menos vital; mucho más importantes, más vitales, son nuestras conversaciones, nuestras afinidades." (4 de agosto, pág. 209).

La falta de Dios que Martín Santomé confiesa el 24 de agosto,

"Yo necesito un Dios con quien dialogar, un Dios con quien pueda buscar amparo, un Dios que me responda cuando lo interrogo, cuando lo ametrallo con mis dudas. Si Dios es la Totalidad, la Gran Coherencia, si Dios es sólo la energía que mantiene vivo el Universo, si es algo tan inconmensurablemente infinito, ¿qué puede importarle de mí, un átomo malamente encaramado a un insignificante piojo de su Reino? No me importa ser un átomo del último piojo de su Reino, pero me importa que Dios esté a mi alcance, me importa asirlo, no con mis manos, claro, ni siquiera con mi razonamiento. Me importa asirlo con mi corazón." (Pág. 220).

la sustituye por Laura Avellaneda que da a su vida una razón para existir:

"Dios, si es que existe, debe estar allá arriba haciéndose cruces. Avellaneda (oh, ella existe) está ahora acá abajo abriendo los ojos." (13 de julio, pág. 190).

La muerte de Avellaneda, que corta de golpe el renacimiento del protagonista, vuelve a demostrarle que Dios está lejos de él:

"Dios volvió a ser la todopoderosa Negación de siempre. Sin embargo, no puedo tenerle rencor, no puedo manosearlo con mi odio. Sé que me dio la oportunidad y que no supe aprovecharla. (...) Ahora las relaciones entre Dios y yo se han enfriado. Él sabe que no soy capaz de convencerlo. Yo sé que él es una lejana soledad, a la que no tuve ni tendré nunca acceso. Así estamos, cada uno en su orilla, sin odiarnos, sin amarnos, ajenos." (22 de enero, págs. 244-245).

Entonces, Santomé se queda solo, sin Dios, sin Avellaneda; únicamente le quedan los recuerdos y las anotaciones en el diario al que acude para buscar la felicidad perdida.

El desencanto persiste hasta la última anotación. Para este vivo con vocación de muerto la ausencia del amor provoca el nihilismo existencial:

"Me siento simplemente desgraciado. Se acabó la oficina. Desde mañana y hasta el día de mi muerte, el tiempo estará a mis órdenes." (28 de febrero, pág. 255).

Sin embargo, hay un personaje que no tiene relaciones con el fracaso. Este personaje es Laura Avellaneda, al que Mario Benedetti le reserva una muerte que rompe su juventud y trastorna todo el esquema de la novela. Veamos lo que dice el autor al respecto:

"Si no hubiera existido la muerte de Avellaneda yo no escribo la novela. Fue lo primero que tuve claro, lo que primero me

apareció fue la muerte de Avellaneda. Hice la novela en función de la muerte de Avellaneda porque por eso es la tregua. Además, es una forma -también inconsciente- de mantener el nivel del idilio porque seguramente si eso hubiera continuado no hubiera terminado bien con la diferencia de edad." (12)

La esperanza que había abierto Avellaneda en la vida de Santomé es rota por esta muerte que es la demostración más dramática de que la felicidad no es posible.

Una anécdota secundaria mantiene cierto paralelismo con estas consecuencias destructivas que la muerte de Avellaneda tiene para Santomé. La broma a un muchacho de la oficina, al que le hacen creer que ha ganado a la lotería, termina dramáticamente con el despido del burlado (10 de septiembre). Este personaje es elevado a la máxima felicidad y derribado violentamente igual que Martín Santomé.

Quando Santomé presenta a su hija Blanca a Laura Avellaneda, ésta tiene miedo y confiesa indispensable su relación con el protagonista:

"Pensé que Blanca venía a hacerle una escena, con todos los reproches que se imaginaba explicables, que ella se creía a punto de merecer. Pensé que el choque iba a ser tan violento, tan grave, tan demoledor, que lo nuestro no iba a sobrevivir. Y sólo entonces se dio cuenta cabal de que eso nuestro realmente importaba en su vida, que quizá le fuera insoportable acabar ahora con esta situación que apenas tiene patente de provisoria." (27 de julio, pág. 200).

Avellaneda necesita poder comunicarse y encuentra en Santomé el receptor que necesita; abandona a Enrique Avalos, su antiguo novio, "únicamente" por esa razón:

"Creo que el obstáculo más insalvable era que no nos sentíamos capaces de comunicarnos." (3 de septiembre, pág. 229).

A través de sus conversaciones conocemos la opinión de

Avellaneda con respecto al matrimonio, el sexo, la familia,... y Santomé, de esta manera, entabla relación, por primera vez, con el sentir profundo de otro ser humano:

"Yo sé que eso no lo podía entender, que es algo que no cabe en los muchos dedos de frente masculina. Para ustedes hacer el amor es una especie de trámite normal, de obligación casi higiénica, raras veces un asunto de conciencia. Es envidiable cómo pueden separar ese detalle que se llama sexo, de todo lo otro esencial, de todas las otras zonas de la vida. Ustedes mismos inventaron eso de que el sexo lo es todo en la mujer. Lo inventaron y después lo desfiguraron, lo convirtieron en una caricatura de lo que verdaderamente significa. Cuando lo dicen, piensan en la mujer como en una gozadora vocacional, impenitente. El sexo es todo en la mujer, es decir: la vida entera de la mujer, con sus afeites, con su arte de engañar, con su barniz de cultura, con sus lágrimas listas, con todo su equipo de seducciones para atrapar al hombre y convertirlo en el proveedor de su vida sexual, de su exigencia sexual, de su rito sexual'. (...) Ya sé que hay mujeres que son eso y nada más. Pero hay otras, la mayoría, que no son eso, y otras más, que aunque lo sean, son además otra cosa, un ser humano complicado, egocéntrico, extremadamente sensible." (30 de junio, pág. 178).

Este personaje adopta para sí la teoría de la vida de su madre, y piensa que "la verdadera felicidad, es un estado mucho menos angélico y hasta bastante menos agradable de lo que uno tiende siempre a soñar. Ella dice que la gente acaba por lo general sintiéndose desgraciada, nada más que por haber creído que la felicidad era una permanente sensación de indefinible bienestar, de gozoso éxtasis, de festival perpetuo." (23 de junio, pág. 172).

Y como una premonición, la teoría se cumple, y lo que se pensaba como estado de permanente felicidad, se ve truncado cuando Avellaneda enferma y muere el 23 de septiembre de una gripe vulgar.

Después de la muerte, Santomé necesita encontrarse con algo de Avellaneda y acude a casa de los padres de ésta con la

disculpa de hacerse un traje. La madre de Laura descubre su identidad (13 de febrero), y se confía a Santomé confesándole que Avellaneda no es el verdadero apellido de Laura, puesto que ella no es hija del que cree su padre; Laura muere sin saber que el sastra Avellaneda no fue su verdadero padre y que su muerte supondrá la muerte definitiva de los sentimientos de su madre:

"Hace veinte años que se me murió alguien. Alguien que era todo. Pero no se murió con esta muerte. Simplemente, se fue. Del país, de mi vida, sobre todo de mi vida. Es peor esa muerte, se lo aseguro. Porque fui yo quien pedí que se fuera, y hasta ahora nunca me lo perdonó. Es peor esa muerte, porque una queda aprisionada en el propio pasado, destruida por el propio sacrificio' (...) 'Laura era lo último que me quedaba de él.'" (Pág. 250).

Pero todo carece de importancia, Santomé se reencuentra de nuevo con Laura Avellaneda al escuchar por boca de la madre los últimos momentos de la vida de Laura.

A partir de ahora, el diario se convierte en el relato de una pesadilla, como aquella que nos narraba el 2 de marzo sobre los encapuchados Policarpas que aparecían en sus sueños de niño.

Sin embargo, el caracolito alargado de líneas perfectas que Avellaneda regala a Santomé en su cumpleaños, será el símbolo de la permanencia de todo lo que queda del hombre después de la muerte: los recuerdos de Laura que seguirán latentes en la memoria de Santomé.

El sentimiento de fracaso de Santomé también se refleja en sus hijos. Blanca, Esteban y Jaime configuran una de las parcelas de frustración en la vida del protagonista.

La paternidad fue demasiado obligatoria para él como pa-

ra sentirse feliz. La muerte de su esposa Isabel le obliga a sacar adelante a sus tres hijos y esto, en vez de llenarle de orgullo, sólo le produce una sensación: el cansancio.

Las relaciones con sus hijos son superficiales. No se siente identificado con ellos y en algunas ocasiones le parecen extraños:

"Ninguno de mis hijos se parece a mí. En primer lugar, todos tienen más energías que yo; parecen siempre más decididos, no están acostumbrados a dudar. (...) Ni siquiera físicamente. Estaban y Blanca tienen los ojos de Isabel. Jaime heredó de ella su frente y su boca." (16 de febrero, pág. 84).

Estaban es un hombre hurafío y resentido cuyo único objetivo es acomodarse en un empleo público. Sólomente tiene un tema de conversación con su padre: su próxima jubilación.

Jaime, el hijo menor, es el preferido del padre. Es sensible e inteligente pero no se entiende con él. Se revela como homosexual y esto le margina más de Santomé y de la sociedad. Rompe con su familia para no enfrentarse con ella y reprocha a su padre sus relaciones con Avellaneda:

"Como a mí no me gusta lo que hacés y a vos no te gusta lo que yo hago, lo mejor es desaparecer. Ergo: desaparezco. Tenés el campo libre. Soy mayor de edad, no te preocupes. Me imagino además que mi retirada te acercará más a mis hermanitos." (20 de julio, pág. 194).

Santomé, ante esto, se siente egoísta, no le importa la homosexualidad de su hijo sino estar libre de culpa en lo que le corresponde como padre.

Blanca, como todos los personajes femeninos de Benedetti, está llena de vida, de proyectos. Es "una triste con vocación de alegre" (pág. 84) que sirve de puente entre su padre y sus hermanos.

Blanca comprenderá las relaciones entre su padre y Avellaneda después del encuentro que prepara Santomé en la confitería (22 de julio), e incluso, a partir de entonces, será amiga de Laura y se encontrarán a escondidas (31 de agosto).

El novio de Blanca, Diego, representa la otra generación frente a la de Santomé. Muestra un gran pesimismo al juzgar Uruguay:

"¿Usted ve alguna salida?', pregunta y vuelve a preguntar, con franca, provocativa ansiedad. 'Lo que es yo, por mi parte, no la veo. Hay gente que entiende lo que está pasando, pero se limitan a lamentarlo. Falta pasión, ése es el secreto de este gran globo democrático en que nos hemos convertido. Durante varios lustros hemos sido serenos, objetivos, pero la objetividad es inofensiva, no sirve para cambiar el mundo, ni siquiera para cambiar un país de bolsillo como éste. Hace falta pasión, y pasión gritada, o pensada a gritos, o escrita a gritos. Hay que gritarle en el oído a la gente, ya que su aparente sordera es una especie de autodefensa, de cobarde y malsana autodefensa. 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.'" (12 de septiembre, págs. 235-236).

Es un personaje que sirve de unión entre *Gracias por el fuego*, *La tregua* y *El cumpleaños de Juan Ángel*. No importa que Diego se llame Gustavo en *Gracias por el fuego* o que tuviera que esperar once años hasta *El cumpleaños de Juan Ángel*, lo que importa es que es un personaje colectivo que Benedetti descubre en la realidad uruguaya y que cree posible la Revolución Hispanoamericana:

"Nosotros insistimos en el hecho de que la Revolución cubana no es solamente cubana; que la Revolución cubana es la Revolución latinoamericana que ha triunfado en Cuba, y conoce momentos dramáticos en otras partes del Continente." (13)

Isabel, la esposa muerta, después de veintidós años, es solamente un recuerdo borroso que sirve a Santomé para compararse, para darse cuenta de que el tiempo ha destruido el hombre que era entonces. Isabel será útil para hacer un balance de vida: el sistema de valores ha cambiado con el paso del tiempo, si entonces los temas de conversación no eran muchos y el sexo ocupaba el primer puesto:

"Ahora me doy cuenta de que hablaba muy poco con ella. A veces no encontraba de qué hablar; en realidad, no había entre nosotros muchos temas comunes, aparte de los hijos, los acreedores, el sexo." (4 de agosto, pág. 209).

Como con Laura Avellaneda lo primordial es la comunicación, Isabel está descartada, olvidada:

"Tengo bien presente que ahora tengo 49 años y cuando murió Isabel tenía 28. Es más que seguro que si ahora apareciera Isabel, la misma Isabel de 1935 que escribió su carta desde Tacuarembó, una Isabel de pelo negro, de ojos buscadores, de cadenas tangibles, de piernas perfectas, es más que seguro que yo diría: 'Qué lástima' y me iría a buscar a Avellaneda." (4 de agosto, pág. 209).

Por otro lado, los dos amigos de Martín Santomé, citados por orden de amistad, son Anibal y Mario Vignale.

La diferencia entre estas dos amistades queda clara en el pasaje del 3 de julio:

"Parece mentira, pero a Anibal no lo veía desde que volví de Brasil, a principios de mayo. Ayer me llamó y me dejó contento. Tenía necesidad de hablar con alguien, de confiar en alguien. Sólo ahí me di cuenta de que hasta ahora todo el asunto de Avellaneda lo había guardado para mí, sin hablarlo con nadie. Y es explicable. ¿Con quién hubiera podido comentarlo? ¿Con mis hijos? De sólo imaginario se me pone la piel de gallina. ¿Con Vignale? Me figuro su guiffo de malicia, su palmadita en el hombro, su risotada cómplice, y de inmediato me vuelvo indeclinablemente reservado. ¿Con la gente del empleo? Sería un horrible paso en falso y, a la vez, la absoluta seguridad de que Avellaneda habría de abandonar la oficina." (Pág. 180).

Anibal es el amigo noble al que el protagonista es capaz de confiar sus más íntimos deseos. A él le cuenta sus miedos a estabilizar, con el matrimonio, su relación con Avellaneda. Anibal le corresponde con su sinceridad; le dice las verdades que Santomé no hubiera querido escuchar porque ya las había oído en su conciencia. Le demuestra que su recelo al matrimonio con una mujer menor es el reflejo de la vulgaridad de su educación. Santomé teme casarse con Avellaneda porque con el paso del tiempo ella le puede ser infiel y esto le hace daño.

El protagonista en el apunte del 5 de abril se pregunta qué tiene en común con Anibal, después de señalar que es con el único capaz de hablar de ciertos temas sin sentirse ridículo:

"él es católico, yo no soy nada. él es mujeriego, yo me limito a lo indispensable. él es activo, creador, categórico; yo soy rutinario e indeciso. Lo cierto es que, muchas veces, él me empuja a tomar una decisión; otras, soy yo el que lo freno con alguna de mis dudas. Cuando murió mi madre -hará en agosto quince años- yo estaba hecho una ruina. Sólo me sostenía una fervorosa rabia contra Dios, los parientes, el prójimo. Cada vez que recuerdo el velorio interminable, siento asco. Los asistentes se dividían en dos clases: los que empezaban a llorar desde la puerta y después me sacudían entre sus brazos, y los que llegaban tan sólo a cumplir, me daban la mano con empalagosa compunción y a los diez minutos estaban contando chistes verdes. Entonces llegó Anibal, se acercó, ni siquiera me dio la mano, y se puso a hablar con naturalidad; de mí, de sí mismo, de su familia, incluso de mi madre. Esa naturalidad fue una especie de bálsamo, de verdadero consuelo; yo la interpreté como el mejor homenaje que alguien podía hacer a mi madre, y a mí mismo en mi afecto por mi madre." (Pág. 118).

Por su parte, el amigo simétricamente opuesto a Anibal es Mario Vignala. "Vignala es un tipo grosero, ampuloso, guarango" (6 de septiembre, pág. 230). Es un amigo de la juventud que encuentra el 23 de febrero casualmente y que no recuerda quién es. La luz en la mente de Santomé se hace cuando tras una cena en casa de Vignala, ve unas fotografías y

entonces, conoce la identidad de este personaje del pasado:

"Mirá esta otra", dijo Vignale, ansioso. Allí también estaba yo, junto al Adoquín. El Adoquín (de eso sí me acuerdo) era un imbécil que siempre se pegaba a nosotros, festejaba todos nuestros chistes, aun los más aburridos, y no nos dejaba ni a sol ni a sombra.

No me acordaba de su nombre, pero estaba seguro de que era el Adoquín. La misma expresión pajarona, la misma carne fofa, el mismo palo engomizado. Solté la risa, una de mis mejores risas de este año. "¿De qué te reís?", preguntó Vignale. "Del Adoquín. Fijate qué pinta". Entonces Vignale bajó los ojos, hizo una recorrida vergonzante por los rostros de su mujer, de sus suegros, de su cuñada, de su conuñado, y luego dijo con voz ronca: "Creí que ya no te acordabas de ese mote. Nunca me gusto que me llamaran así". (21 de marzo, págs. 105-106).

Es un ser frustrado y acabado que no contento con tener una aventura amorosa con su cuñada en su propio domicilio familiar (10 de julio), expresa una teoría de las relaciones amorosas llena de matices grotescos y repulsivos:

"Además, ahora que dejé de ser un marido fiel, he llegado a la conclusión de que puedo tener programitas más jóvenes, más fresquitos; sobre todo, que no tengan nada que ver con el rubro hogar, que para mí siempre fue sagrado. Y de paso la gorda no se preocupa, pobre." (Pág. 188).

Los compañeros de la oficina configuran el grupo de personajes que rodean la vida diaria del protagonista. Méndez, Muñoz, Robledo, Suárez, son los más veteranos, y Santini, Sierra y Avellaneda entran en la última remesa de admitidos en la oficina.

Méndez "lee novelas policiales que acondiciona hábilmente en el cajón central de su escritorio, en tanto que su mano derecha empuña una pluma siempre atenta a la posible entrada de algún jerarca" (1 de marzo, pág. 94); Muñoz "aprovecha sus salidas de Ganancias Elevadas para estafarle a la empresa veinte minutos de ocio frente a una cerveza" (pág. 95); Robledo, con una novia celosa que duda de él cuando se

queda a trabajar hasta tarde; Suárez, que está unido sentimentalmente a Lidia Valverde, la hija del presidente, permanecerá en su trabajo hasta que dure esta relación; y Santini, un joven homosexual.

Entre todos estos personajes la relación es superficial y destructiva y hacen de las burlas un elemento de solidaridad según nos anota Santomé el 3 de julio.

Ciertos personajes secundarios, de aparición circunstancial, aportan su grado de amargura a *La tragua*: la desconocida que Santomé conoce en un autobús y con la que se acuesta un día, es un personaje rebosante de pesimismo (22 y 24 de marzo). El judío, que se presenta en la oficina para pedir trabajo, es todo un símbolo del fracaso, de la desolación (1 de abril). Los dos borrachos que aparecen en la novela, uno en la anotación del 21 de febrero y otro en la del 7 de junio, son personajes enigmáticos que anuncian una noticia del futuro. El primero no es un borracho vulgar porque no "tocó ninguno de los innumerables temas de la beodez universal." (pág. 87), sino que con las palabras que pronuncia despierta en Santomé la preocupación que produce el descubrir la falta de sentido de su vida.

El segundo borracho se catalogaría dentro de los preocupados por causas sociales y políticas. El grito de "¡Vivan los pobres de espíritu y el Partido Nacional!" (pág. 160), es toda una premonición del partido que gobernará en Uruguay: el Partido Blanco, después de noventa y tres años de gobierno colorado.

Todos estos personajes están atrapados en la red de la fatalidad, que como Santomé, han tenido su momento de felicidad y lo han dejado escapar o la vida se lo ha arrebatado.

NOTAS.

- 1.- Entrevista concedida por Mario Benedetti a la autora de esta tesis el 15 de octubre de 1988 en el café Fuyma de Madrid.
- 2.- Mario Benedetti, *La tregua*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1983, 10 de mayo, pág. 142.
- 3.- Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1979 (11ª Ed. ampliada y actualizada), pág. 50.
- 4.- M. Benedetti, *La tregua*, 26 de julio, págs. 198-199.
- 5.- Idem, 29 de agosto, pág. 225.
- 6.- Idem, 23 de febrero, pág. 89.
- 7.- Véase la nota 1.
- 8.- M. Benedetti, *La tregua*, 25 de febrero, pág. 90.
- 9.- Josefina Ludmer, "Los nombres femeninos: asiento del trabajo ideológico", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 168.
- 10.- Jorge Ruffinelli, "La trinchera permanente", en *Palabras en orden*, (Entrevista con M. Benedetti), Buenos Aires, Editorial Crisis, 1974.
- 11.- Jean Franco, "Otras opiniones", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 249.
- 12.- Véase la nota 1.
- 13.- Roberto Fernández Retamar, "Prólogo", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 13.

C A P Í T U L O VI :

GRACIAS POR EL FUEGO.

En 1963 Benedetti escribe *Gracias por el fuego*, pero no se publica hasta 1965 en Montevideo.

Cronológica e ideológicamente esta tercera novela está escrita desde la perspectiva de la Revolución Cubana. Este hecho, que le mostró al escritor que "lo imposible era posible" (1), unido al compromiso político de este autor con la causa revolucionaria, hacen que sea la primera novela de Benedetti que cuente ya con la realidad histórica de Hispanoamérica.

Gracias por el fuego refleja a través de la tensión entre Ramón y Edmundo Budiffo la corrupción y el progresivo desgaste de la democracia uruguaya. Padre e hijo no son sino una metáfora política del enfrentamiento Estado-Ciudadanos. En esto el autor se adelanta a los acontecimientos, pues aún faltaban diez años para el golpe militar que se produciría en Uruguay y que duraría hasta el año 1984. El propio autor hablando de su novela comentó que el final de la obra "es una exaltación de la acción como única forma de salida histórica al conflicto del Uruguay de hoy" (2).

Esta opinión tiene una profunda relación con el título de su novela. Hay que tener en cuenta el comentario de Castagnino al respecto:

"Un autor decide la titulación de su obra por muy diversas razones e intereses, como ser, entre muchos posibles; anticipar contenidos; insinuar la idea central; dar relevancia a un personaje, a una situación, a un hecho; explicar sus intenciones, resumir el asunto, tratar de ganar simpatías, intrigar, despertar curiosidad, tender una especie de trampa, lanzar un señuelo. Pero, también, provocar sensacionalismo, desconcertar o despistar al lector." (3)

Entonces, ¿por qué Benedetti titula así su novela y no de otra forma?

En la novela la alusión al título se hace en dos momentos. En primer lugar, se refiere a un encuentro entre Ramón Budiño y Gloria Caselli, la amante del Viejo, cuando aquel le encendió un cigarrillo durante un viaje en avión y ella se lo agradeció:

"En otra oportunidad, lo tuvo de compañero de asiento en un avión de Pluna, hasta Buenos Aires. Ramón no se acordó de ella, o aparentó que no se acordaba. No, seguramente no fingió. No hablaron casi nada durante el viaje. Ella tomó un cigarrillo y él le acercó el encendedor. 'Gracias por el fuego', había dicho ella". (4)

En segundo lugar se refiere irónicamente al agradecimiento silencioso que Gloria da a Ramón por haber hecho vulnerable al Viejo con su suicidio y haber provocado en ella el deseo de rebelión:

"Acaso el pobre Ramón, piensa Gloria, se mató por cobardía, acaso se tiró desde el noveno piso por no matar al padre, pero de todos modos consumó su venganza. Porque esa muerte ha vuelto vulnerable a Edmundo Budiño. Esa amenaza que no se cumplió ha colocado muchas amenazas en el aire. Gracias por el fuego". (5)

Las inundaciones en el capítulo I y el suicidio de Ramón en el capítulo XIII son chispas que provocan en los personajes un riguroso examen de conciencia y una violenta sacudida en su espíritu alstargado. Por ello, el fuego es un símbolo de la acción que supone la toma de conciencia del pueblo uruguayo ante la Revolución cubana, porque Ramón, metáfora política del pueblo, se purifica con su suicidio y se libera de un mundo inauténtico, ya que su muerte convierte a su padre en un ser débil y deja ver la verdadera cara de Edmundo Budiño. Asimismo, el fuego hace quemar "la cola de paja" de Gloria, porque como Ramón:

"¿Acaso Budiño no hizo también con ella lo que quise, y ella siempre accedió, sin rebelarse, sin protestar?." (6)

En el libro *El país de la cola de paja* Benedetti escribe:

"Mi país es un país con la cola de paja. Es un país donde la gente no quiere comprometerse, en que la gente tiene temor". (7)

Pues bien, el suicidio de Ramón provoca el compromiso de Gloria con la acción y la búsqueda de su propia identidad que no es otra que la del pueblo uruguayo:

"Si estallamos, no por propia convicción, sino pura y exclusivamente porque estallan nuestros vecinos y el fuego se propaga, lo más probable es que las llamas recibidas no nos sirvan de nada, como no sea para destruirnos. Mientras no fabriquemos nuestra propia mecha y nuestra propia pólvora, mientras no adquiramos una conciencia visceral de la necesidad de nuestra propia explosión, de nuestro propio fuego, nada será hondo, verdadero, legítimo, todo será una simple cáscara, como ahora es cascarita, sólo cascarita, nuestra tan voceada democracia". (8)

En 1984 la novela fue adaptada al cine en Argentina dirigida por Sergio Renán.

Asimismo, ha sido traducida a idiomas como el francés, italiano, ruso, búlgaro, húngaro, polaco, checo y eslovaco.

1.- Contenidos temáticos.

El asunto de la novela, "realidad que vive una vida propia ajena a la literatura y que va a influir en ella" (9), puede decirse que es una crisis de conciencia y de valores. Partiendo de lo individual trasciende a la sociedad uruguaya en especial y a toda la sociedad en general.

Por una parte, la crisis se refleja en el protagonista Ramón Budiño. En su lenta maduración al crimen y en su indecisión final se intenta representar el conflicto de una generación de hombres que quieren y no pueden acabar con la corrupción de un pasado inmediato.

Por otra parte, Edmundo Budiño representa una clase social en crisis. Su superficialidad moral y su frivolidad se refleja en el grupo de uruguayos del primer capítulo. Edmundo Budiño es sólo un representante de esta clase social corrompida. Acabar con él significa iniciar la lucha porque la acción es el único remedio para salvar el presente confuso.

El tema central es el odio. El personaje principal, Ramón Budiño, tiene una aversión muy profunda hacia su padre, en el que encarna toda la hipocresía que hay en la burguesía uruguaya y por ello decide matarlo. A través de la meditación del protagonista a lo largo de la novela nos damos cuenta que esta decisión es demasiado dura para el carácter inactivo de Ramón. Al final, este personaje tiene un enfrentamiento imaginario con su padre y se suicida, pasando así de ser un asesino a convertirse en una víctima.

Freda Pérez Beberfall sostiene que "los temas centrales de Benedetti son la inautenticidad, la soledad y la aliena-

ción, la traición y la venganza". (10)

Pues bien, en esta novela junto al tema del odio también aparece el tema de la soledad, de la incomunicación. El suicidio de Ramón es la manifestación de un deseo de comunicación con su familia. Lo que el protagonista no ha conseguido cuando estaba vivo, lo ha logrado con su muerte; su padre ha recibido el mensaje que ha querido emitir; con su suicidio ha destruido al ser poderoso que representaba el Viejo y le ha convertido en un ser vulnerable.

El motivo que ha podido estar presente en la mente de Mario Benedetti en el momento de escribir esta novela es, según se desprende de lo expuesto anteriormente, el desgaste de la democracia liberal uruguaya y, con ella, la profunda crisis de las clases medias urbanas, único apoyo social del poder. Por ello, la novela se convierte en una descripción de la realidad nacional y de la frustración de los ciudadanos.

La solución real a esta situación el autor la encuentra en la Revolución cubana simbolizada en el llamamiento final a la acción transformadora.

La idea central de la novela es la búsqueda de identidad del pueblo uruguayo.

Esta idea se expresa en la novela simbolizada en el conflicto personal de Ramón Budiño que trata de encontrar su propia identidad a través del parricidio.

El argumento de *Gracias por el fuego* comienza con un encuentro de uruguayos de la clase media en un restaurante de Nueva York. A través de sus conversaciones se observa la superficialidad y la falta de autenticidad de los participantes en la cena.

Una llamada telefónica introduce la noticia de la destrucción de Uruguay por una inundación. De pronto desaparece la frivolidad, las máscaras caen y los personajes muestran su sentimiento de miedo ante la catástrofe que ha destruído su patria. Esta llamada sirve para despertar la conciencia y aceptar sus propias identidades subestimadas pero insustituibles.

Una segunda llamada telefónica revela que la información anterior ha sido una exageración. Con ella se vuelve a la "normalidad" anterior, a la falsedad.

Entre los miembros de esta cena se encuentra Ramón Budifío, hijo del poderoso Edmundo Budifío, dueño de periódicos y empresas ganadas de forma no muy limpia.

El presente viciado y la frustración del personaje en su vida amorosa, su trabajo y su propia capacidad le llevan a ahondar en su pasado en busca de su identidad, causa de su condición actual. Esta búsqueda se hace a través de vistazos retrospectivos que se remontan a su infancia: desde el episodio de las diez cajas de soldados de plomo o aquel en que recuerda los miedos de niño en la oscuridad de su habitación y que concluían con la visita confortadora de su padre. Todos sus buenos recuerdos están relacionados con un hombre cariñoso al que llamaba "Papá" y que no tiene relación con el "Viejo" de hoy.

El origen del desencanto es la violación de su madre por el padre, a la que asiste detrás de una mampara. Este recuerdo sólo será el origen del odio hacia su padre ya que la actitud corrupta de este personaje hace que Ramón sienta la responsabilidad de convertirse en juez del Viejo.

Todo lo que está fuera de Edmundo Budifío no son más que

elementos que mueve a su antojo como soldados de plomo: su familia (esposa, hijos, nieto, cuñada, nueras); el periódico (empleados, periodistas, lectores); el mundo público (editorialistas, jefes) y el de sus relaciones privadas (su amante).

Por ello, Ramón se ve en la necesidad de matar al Viejo para liberar a su familia y a su propio país de la influencia negativa de este personaje.

La incapacidad emocional de Ramón para reaccionar, para liberarse de la parálisis espiritual que le ha afectado a lo largo de su vida hace que el planeado parricidio se convierta en su propio suicidio. Con su muerte Ramón no fracasa, consigue convertir al Viejo en un ser débil y provoca en Gloria Caselli, la amante de su padre, la deseada reacción.

La novela termina después del portazo de Gloria que da el sentido a la historia: la acción, el fuego, es la única solución para purificar una clase social en estado de descomposición.

2.- Estructura y composición: Espacio, tiempo, puntos de vista y personajes.

"Las 'escenas' de apertura (del relato, del estado, del héroe) y de desenlace son las mismas, narran el mismo estado; en el centro se encuentra la esperanza de rescate y de salvación pero fracasa, es negada; la apertura y el desenlace enmarcan pues, equilibrándose, la salida imposible que permanece en el centro, como materia de lo narrado". (11)

La opinión de Josefina Ludmer queda apoyada en esta novela porque la estructura de *Gracias por el fuego* es circular.

De los quince capítulos que componen la totalidad de la novela, el I establece el tono y sirve de introducción a la novela; doce se centran en el protagonista -Ramón- y dos (el VII y XV) en Edmundo Budiño, su padre.

Esquemáticamente la estructura se presenta así:

- Capítulo I: SÍNTESIS:
 - Se presenta una clase social tensa con su país.
 - Inundaciones: Los personajes se convierten en seres vulnerables.
- Capítulos II al XIII: NÚCLEO:
 - Se presenta la tensión entre Ramón y su padre.
 - Suicidio de Ramón.
- Capítulos XIV y XV: EPÍLOGO:
 - Edmundo Budiño se convierte en un ser vulnerable y Gloria Caselli se rebela contra su amante.

El elemento estructural es la presencia de Ramón Budiño, el personaje principal, que divide la novela en tres partes:

La primera parte comprende sólo el capítulo I en el que Ramón ofrece un segundo plano.

La segunda parte comprende del capítulo II al XIII y en ella Ramón Budifío es el narrador en primera persona gramatical.

La tercera parte incluye los capítulos XIV y XV que funcionan como sumario, y en los que Ramón ofrece un segundo plano, aunque su muerte mueve la actuación de los otros personajes.

La acción principal se inicia en el despacho de Edmundo Budifío (capítulo II) cuando Ramón mira por la ventana del noveno piso, y termina en ese mismo despacho, lanzándose el protagonista por la ventana en vez de realizar el planeado parricidio (capítulo XIII).

La división en capítulos muestra la relación del narrador principal con su mundo y con el resto de los personajes que participan en la novela. Cada capítulo se subdivide por medio de blancos tipográficos para indicar al lector que el personaje ha cambiado de espacio.

El propio autor ha comentado cómo ve la estructura de su novela señalando que lo principal es el contrapunto violento entre el padre y su hijo. Benedetti indica que en su aspecto exterior la novela desarrolla un proceso de relaciones y una evolución del amor al odio. Sin embargo, en su sentido más hondo, quiere desarrollar un conflicto generacional (12).

Gracias por el fuego presenta una gran multiplicidad de puntos de vista narrativos, aunque sobre todos predomina la narración en primera persona gramatical lo que da a la obra un tono confesional.

Resumidamente la novela se presenta así:

Capítulos.	Nº de páginas. (13).	Narración.	Espacio.
I.	33.	3ª persona. Escena de diálogo.	Restaurante de Broadway en Nueva York.
II.	14.	1ª persona (Ramón) que emplea monólogos interiores directos con narraciones retrospectivas y corrientes de conciencia.	-Despacho del Viejo. -Despacho de Ramón. -Rambla. -Coche de Ramón.
III.	10.	a) 1ª persona (monólogos interiores con narraciones retrospectivas y corrientes de conciencia. b) Puro diálogo (inglés-español).	-Carnaval. -Despacho de Ramón. -Casa de Ramón.
		a) 1ª persona (corriente de conciencia). b) Diálogo (la cinta	-Casa de Ramón. -Despacho del Viejo. -Calles. -Casa de tía

IV.	31.	magnetofónica con la conversación entre el Viajo y Villalba).	Olga. -Taxi. -Casa de Ramón.
V.	6.	a) 1ª persona (monólogo interior directo, narraciones retrospectivas y corrientes de conciencia) b) Diálogo con comentarios de Ramón.	-Agencia de Ramón. -Despacho de Ramón. -Casa de Ramón.
VI.	6.	a) Diálogo entre Gustavo y el Viejo presenciado por Ramón. b) 1ª persona (monólogo interior directo con corriente de conciencia). c) Diálogo Susana-Ramón. Narrador impersonal.	-Casa de Ramón.
VII.	17.	Ojo de cámara: 3ª persona. Monólogo interior indirecto de Gloria Caselli.	-Casa de Gloria Caselli.

VIII.	7.	Diálogo entre Ramón y su hijo Gustavo.	-Coche de Ramón.
IX.	39.	a) 1ª persona (monólogos interiores directos, algunos con narraciones retrospectivas y corriente de conciencia, sueño). b) Diálogos. Narración impersonal.	-Un café. -La Agencia. -El despacho del Viejo. -El coche de Ramón. -Casa de Ramón.
X.	43.	a) Monólogo, 1ª persona y diálogo. b) 1ª persona (monólogo interior directo y comentario). c) Diálogos y narración impersonal.	-Casa de Ramón. -Coche de Ramón. -Agencia. -Calle. -Un café. -La Rambla. -Casa de Ramón.
XI.	10.	a) 1ª persona (monólogo interior directo con narración retrospectiva). b) Diálogo directo e in-	-El apartamento.

		directo. Narración impersonal.	
XII.	9.	3ª persona. (Escena y diálogo).	-La casa del señor Ríce.
XIII.	35.	a) 1ª persona (monólogos interiores directos). b) Diálogos. Narración impersonal. c) Diálogo. Narración impersonal, 1ª persona, (monólogo interior directo con narraciones retrospectivas y corriente de conciencia).	-Casa de Ramón. -Casa de Dolly. -La Agencia. -La calle. -El apartamento. -Despacho del Viejo.
XIV.	6.	1ª persona (Dolly). Monólogo interior directo.	-Casa de Dolly.
XV.	12.	3ª persona (observador con alto grado de conocimiento). Escena con diálogo.	-Casa de Gloria Caselli.

2.1.- Estructura espacio-temporal.

El espacio novelístico de *Gracias por el fuego* está situado mayoritariamente en Uruguay. Sin embargo, en cada uno de los capítulos ese espacio se concreta en un escenario determinado. Sólo un capítulo -el I- se localiza en Nueva York.

Como acabo de decir, el capítulo I nos introduce en un ambiente hispanohablante de Nueva York, en Broadway:

"En Broadway, a la altura de la calle 113, no sólo se habla en un español nasal y contaminado; también podría decirse que se piensa, se camina y se come en español. Letreros y avisos, que algunas cuerdas antes todavía anunciaban Grocerias & Delicatessen, se han transformado aquí en Grocerias y Delicadezas. Los cines no anuncian, como los de la calle 42, películas de Marlon Brando, Kim Novak y Paul Newman, sino que muestran grandes cartelones con las figuras de Pedro Armendáriz, María Félix, Cantinflas o Carmen Sevilla". (14)

Valiéndose de la técnica cinematográfica Benedetti nos ofrece, al principio, un enfoque general -el aspecto del barrio, el vecindario, el restaurante por fuera:

"La esquina es pobre. La gente es pobre. Las casas tienen los frentes descascarados. Junto a un sonriente rostro de Coca Cola, alguien escribió con tiza: Viva Albizu Campos. Un ciego avanza con rostro impasible, mientras hace sonar las monedas dentro de un envase de lata. La esquina es pobre. De manera que el gran letrero luminoso que anuncia TEQ LA RESTAURANT (porque la U y la I de TEQUILA se han apagado) desentona con su alrededor. No es exactamente un restorán de lujo, pero un examen superficial de la lista de precios, que figura con un marquito negro junto a la puerta, permite asegurar que ningún integrante del Spanish Harlem ha de pertenecer a su clientela". (15)

Lentamente va situándose en el interior del restaurante Tequila, en la escena central -la mesa, la tertulia, la con-

ducta de los reunidos.

Este capítulo sirve como presentación del personaje de Ramón, así como para mostrar su situación anormal: Ramón es hijo del poderoso Edmundo Budiffo, y ante las noticias de las inundaciones de Uruguay únicamente recuerda a su hijo y a su cuñada. Gracias a este capítulo vamos a intuir lo que será el núcleo de la novela: la búsqueda de la identidad de Ramón y el odio hacia su padre.

Asimismo, a través de las conversaciones de los uruguayos que participan en la cena vamos a conocer una clase social caracterizada por la superficialidad patriótica y moral:

"-¿Y está contento? Quiero decir contento consigo mismo.
-Bah, tanto como contento. Llega un momento en que hay que decidirse: o se sigue fiel a los principios o se gana plata". (16)

"... A mí lo que me importa es el negocio". (17)

Estas palabras coinciden con las que Edmundo Budiffo pronuncia en los capítulos IV y VI:

"-Todavía no te enteraste de que yo no tengo nada en común con este país? (...)
-Si hice plata es porque pienso en grande, porque hago en grande, porque además le muestro a este podrido país mi cara respetable y pundonorosa, que es la única cara que le gusta mirar". (Pág. 79).

"-En la democracia me hago caca, pero me sirve para ganar plata y entonces soy Demócrata con todas las mayúsculas que quieras". (Pág. 110).

Las inundaciones del capítulo I, así como el suicidio de Ramón en el capítulo XIII son los elementos que desarmar a estos personajes consiguiendo que muestren su miedo a la acción.

La acción principal se inicia en el capítulo II en el que Ramón Budifio se encuentra esperando en el despacho de su padre. Hay que señalar el paralelismo de este capítulo con el XIII en el que también Ramón aparece esperando a su padre, al cual no llega a ver; en el capítulo II porque se va ("Este despacho del Viejo siempre me deprime. Además, son las once y veinte. El Viaje ya no viene. Mejor me voy". Pág. 51), y en el XIII porque se lanza por la ventana.

En ambos casos se asoma por la ventana y el paisaje que observa se identifica con su estado de ánimo; en el capítulo II el ambiente que observa es de tranquilidad:

"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 (...) estoy seguro, porque no estoy alegre ni desesperado. Estoy, como decirlo, simplemente tranquilo. No, ya me falseo. Estoy horriblemente tranquilo". (Pág. 46).

Sin embargo, en el capítulo XIII el ambiente ha cambiado:

"Allá abajo los plátanos. Hoy las hojas no están inmóviles. Algo nos agita, a ellas y a mí". (Pág. 268).

Estos dos ambientes muestran la evolución de la personalidad de Ramón. Su reflexión le ha llevado de ser un personaje paralizado espiritualmente a ser un individuo en busca de la acción. En el capítulo II daba por hecho que su padre era la persona más importante de la familia:

"En la familia no hubo, ni hay, ni habrá sitio para otra persona importante que no sea el Viejo". (Pág. 47).

Sin embargo, en el XIII Ramón ya sospecha que alcanzar su propia identidad es posible:

"Aquí mismo, hace unos cuantos meses, pensé: Yo nunca fui Ramón Budifío sino el hijo de Edmundo Budifío. ¿Podrá ser hoy Ramón Budifío? Por lo menos, haré el desesperado intento". (Pág. 268. El subrayado es nuestro).

Por ello, el núcleo de la acción narrativa tendrá, pues, su espacio: al despacho del Viejo, que aparecerá también en los capítulos IV y IX. En el IV Ramón se pregunta cuándo su padre dejó de ser 'Papá' para convertirse en el 'Viejo', y presencia la negociación de su padre con una banda fascista.

En el capítulo IX Ramón comunica a su padre que sabe que está metido en un negocio sucio con Molina.

Los capítulos II, III, V, IX, X y XIII aparezcan situados en la Agencia de Viajes de Ramón, donde el protagonista repasa su vida junto a Susana, su conflicto con el Viejo, tiene lugar la aventura amorosa con la señora Ransom, dialoga con el señor Ríos, enfermo de cáncer, y hace comentarios llenos de ironía sobre su "secretaria carnosa".

La casa de Ramón aparece como escenario de los capítulos III, IV, V, VI, IX, X y XIII. Allí Ramón es consciente de su rutinaria vida matrimonial, recuerda a la primera mujer que amó y escucha la cinta magnetofónica que Hugo consigue y en la que Villalba se enfrenta al Viejo.

Los capítulos II, VIII, IX y X se desarrollan en el coche de Ramón, en el tendrán lugar sus diálogos con Gustavo y Dolores a la que confiesa su amor.

Los demás espacios concretos serán: La Rambla (capítulos II y X) por la que camina y saluda a la gente; la calle (capítulos IV, X y XIII) donde se encontrará a un antiguo compañero de colegio y recordará el trompazo que le propinó el maestro Hauptmann; la casa de tía Olga (capítulo IV) a la que

Ramón acudirá obsesionado por su madre; un taxi (capítulo IV) en el que recordará pasajes tiernos de su infancia con su madre; el carnaval (capítulo III) donde Ramón hace de guía del matrimonio Ransom; un café (capítulos IX y X) en el que Ramón conversa con Walter sobre los negocios sucios del Viejo; el apartamento prestado (capítulos XI y XIII) en el que tienen lugar sus encuentros amorosos con Dolly y Marcela Torres; la casa de Ríos (capítulo XII) donde el protagonista acude para dar el pesame; la casa de Dolly (capítulos XIII y XIV) que servirá de escenario al intento de Ramón por salvarse y donde Dolly se lamentará de no haber aceptado la proposición de Ramón para haber evitado su muerte; la casa de Gloria Caselli (capítulos VII y XV) que sirve de refugio a Edmundo Budiffo y será el escenario donde se producirá el desenlace de la novela.

En cuanto al tiempo, se puede enfocar desde diferentes ángulos. Teniendo en cuenta este esquema:



Podemos decir que en el caso de *Gracias por el fuego*, el tiempo espacial está situado, como nos indica el primer capítulo de la novela, en el año 1959:

"Ha entrado la noche de un viernes de abril de mil novecientos cincuenta y nueve,..." (Pág. 13).

En este año se produce el triunfo revolucionario en Cuba. Fidel Castro visita Montevideo y habla en la explanada

municipal; la Revolución supone una esperanza para el pueblo hispanoamericano:

"El movimiento estudiantil para la defensa de la libertad, en ocasión de una huelga pacífica universitaria, intenta ocupar a balazos el local central de la Universidad; en este intento fascistoide colabora la Jefatura de Policía de Montevideo; acción y acciones se producen en torno a la Revolución Cubana, fenómeno catalizador de la nueva izquierda uruguaya. (...) Ya en 1959 se inician una serie de importantes huelgas, primero de los obreros del ente oficial de la energía eléctrica, a la que se agregan funcionarios de Salud Pública, y más tarde otros trabajadores de los entes oficiales". (18)

En otro orden de cosas, en 1959 muere el líder conservador Alberto de Herrera. Se producen unas inundaciones en Montevideo, citándose este hecho en el capítulo I de nuestra novela.

"La actividad privada no dinamiza la producción ni las inversiones reproductivas. La inflación creciente que se ha desatado trastrueca la orientación de las inversiones, caen los ahorros y disminuyen los consumos. Estos inciden en la necesidad de menores producciones y los empresarios desocupan capitales, tierras y trabajadores, con lo que los ingresos descienden aún más". (19)

En esta situación real está basado el tiempo espacial de *Gracias por el fuego*, en una época en la que Benedetti abre sus ojos a los problemas nacionales y a través del conflicto Padre-Hijo nos presenta el panorama de la vida social y política del Uruguay de entonces. Así, tras la figura de Edmundo Budiño que, según se define en la novela, es una "institución nacional" (pág. 121), se refleja el estado de descomposición de la democracia:

"Para mí, en cambio, democracia es esto: escribir todos los días un editorial de ejemplar madurez y corrección política, y telefonarle en seguida al Jefe de Policía para que les dé garrote a mis obreritos en huelga". (20)

Según Joëlle Guyot, Edmundo Budiño "es muy probable que

esté a la cabeza de la facción mayoritaria del Partido Blanco, el Partido Nacional Unificado. Su retrato podía corresponder entonces al de Herrera o al de alguno de sus sucesores". (21)

El tiempo de la creación es el año 1963 en que Mario Benedetti escribe su novela; ésta no se publica hasta 1965 en Montevideo. La situación en que se encuentra Uruguay cuando Benedetti escribe *Gracias por el fuego*, la describe claramente Roque Faraone:

"El país está sumergido en el confort que estaba desapareciendo y anestesiado por la propaganda todopoderosa se aferraba a sus esquemas y valores tradicionales, sin atreverse a pensar que vivía una crisis muy distinta a la de 1929, fundada en su estructura económica anacrónica y en relación internacional de dependencia, en un mundo en revolución". (22)

El tiempo de la ficción abarca desde abril de 1959 hasta dos años después como nos informa Ramón en el capítulo XIII cuando se encuentra con Marcela Torres de Solís:

"En el cincuenta y nueve tenía veintitrés, así que ahora tendrá veinticinco. Pero no sólo no parece que hubieran pasado dos años sino que la encuentro más joven que entonces". (Pág. 261. El subrayado es nuestro).

Cada día se fracciona en momentos separados por un espacio tipográfico que aísla una conversación, un recuerdo, un monólogo. No hay enlace entre los momentos ya que el protagonista salta de un instante a otro.

Respecto al tiempo en las novelas de Benedetti, Josefina Ludmer señala:

"Hombre dividido, tiempo dividido: el modo de sentir y de narrar el tiempo se formaliza: diario y soliloquio se constituyen en cada día, en cada momento, como episodios cerrados y separados de los demás, casi como cuentos que contienen un sólo acontecimiento. Desde esta perspectiva las novelas de Benedetti se organizan como *suma de cuentos*, adi-

ción de episodios que van 'armando' una vida que es, por lo general un destino. La figura que traza el tiempo es la de una serie de átomos cerrados; el héroe elige, de la unidad día, un sector menor -el instante- que se inserta en el día, remite a él y lo significa (En *Gracias por el fuego* los instantes se sitúan en cada ámbito dentro del cual se mueve, a lo largo del día, el protagonista). Y así como el instante contiene el día, un conjunto de días que conforma otra unidad mayor contiene todos los instantes significativos de la vida del héroe. Instantes, días, años, vida: en ese mundo discontinuo el tiempo se escande en unidades de tamaños diferentes". (23)

En el capítulo I el narrador en tercera persona nos sitúa en un tiempo:

"Ha entrado la noche en un viernes de abril de mil novecientos cincuenta y nueve,..." (Pág. 13).

Líneas más abajo este tiempo se concreta aún más:

"Es la hora en que se vuelve al hogar,..." (Ibidem).

Ya en el capítulo II Ramón hace una alusión a la cena en el Restaurante Tequila, del primer capítulo, sin especificar el tiempo que ha pasado desde entonces:

"Desde aquella cena con uruguayos en el Tequila Restaurant, estoy por pensarlo todo de nuevo". (Pág. 47).

Continuamente el narrador hace referencias a la hora, por ejemplo:

"Además son las once y veinte". (Pág. 51).

"Son las tres y cinco". (Pág. 71).

"Las tres. El bigbén del comedor me resulta insoportable a la madrugada". (Pág. 105).

"Y media, dice el bigbén". (Pág. 108).

"Es temprano: las dos y veinte". (Pág. 139).

En el capítulo IX Ramón dice al señor Ríos:

"Entonces venga mañana por aquí, a las tres..." (Pág. 147).

La cita se produce en el capítulo X, lo que hace suponer que ha transcurrido un día. Benedetti utiliza la hora del reloj para llevar al lector al tiempo más inmediato de la narración.

También las referencias al desayuno, comida o cena nos indican en la parte del día que nos encontramos. El protagonista aparece desayunando en los capítulos IV, X y XIII; se dispone para cenar en los capítulos IX y X; y la hora de la comida nos la señala esta frase del X:

"-Voy a comer en el centro, señorita, así que estaré de vuelta a eso de las dos". (Pág. 193).

Respecto al tiempo comenta Iglíka Tzekova Veliova:

"Para Benedetti el tiempo existe. El tiempo es una sensación nítida y precisa, es la materia misma de sus personajes (...) cada momento, cada personaje está visto con una perspectiva de tiempo. Queda anotada tanto la hora como la edad, el momento preciso en que fue dicha la palabra y la palabra que viene a borrarla". (24)

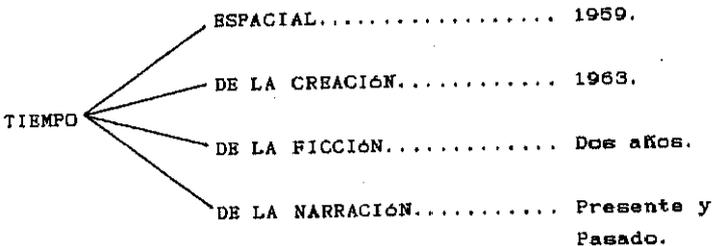
Por último, el tiempo de la narración se da en presente y en pasado. En las narraciones retrospectivas se entremezcla el tiempo presente y pasado. Empieza narrando en pasado como si fuera un aviso al lector para indicarle que está recordando y lentamente va imponiéndose el tiempo presente para actualizar el hecho. Esta técnica produce una sensación de inmediatez ya que la acción transporta al lector al espacio y al tiempo del narrador. Veamos un ejemplo:

"Debe hacer de esto por lo menos treinta y cinco, treinta y seis años. No: justo treinta y siete. Antes de eso, sólo instantáneas sueltas, algo así como fotografías de álbum, pero

no un episodio completo, redondeado. Todavía no era el Viejo. Sólo Papá. Papá dicho y pensado minuciosamente a mis seis años. Ahora no hay juguetes tan bien surtidos. Los juguetes parecían extenderse hasta el horizonte. Triciclos, pelotas, monopatines, diabólos, royal ludo, manomóviles, soldados de plomo. Elige el juguete que quieras, dijo Papá. Yo había estado mirándome el zapato de charol. Ajá lentamente los ojos. Lentamente, para que el festín visual fuera llegando de poco a poco. Había, hay un hombre detrás del mostrador. No puede aguantar la risa. Se va a empacar, dice. ¿Te decidías? Insiste Papá. A mí me gustaría llevarme el triciclo, más el monopatín, más la pelota, más los soldaditos. Pero hay que elegir. Papá me ha prometido: Si dejas que el doctor te dé la inyección y no llores, te llevo a lo de Oddone y te doy permiso para que elijas lo que más te guste". (Pág. 48).

En este pasaje se observa un experimento que efectúa frecuentemente en la novela. Los cambios de tiempo (del pasado al presente y viceversa) en los que toma un verbo ("Había, hay un hombre...") como bisagra de una rápida transición.

Esquemáticamente el tiempo de esta novela aparece de la siguiente manera:



2.2.- Puntos de vista.

Siguiendo a Anderson Imbert (25) para el que los puntos de vista de la narración pueden ser cuatro:

- 1.- El narrador omnisciente.
- 2.- El narrador observador.
- 3.- El narrador testigo.
- 4.- El narrador protagonista.

Se puede afirmar que en *Gracias por el fuego* se dan tres de estos tipos de puntos de vista: el narrador omnisciente, el narrador testigo y el narrador protagonista.

El narrador omnisciente se desarrolla en los capítulos I, VII, XII y XV. No es un personaje de la novela, sino un conocedor de la situación que la describe sin llegar a participar en la acción.

Utiliza la tercera persona gramatical combinada con diálogos y acciones. También la tercera persona se intercala con la primera cuando aparece un monólogo interior.

Como ejemplo es representativo el capítulo VII a través del cual nos acercamos al personaje de Gloria Caselli:

"Gloria cuarentona, todavía atractiva, todavía deseable, imagina por un instante cuál pudo haber sido su vida si aquel diez de septiembre, cuando él le dijo: '¿Quieres ser mi amante?', hubiera respondido sencillamente: 'No'. Un monosílabo, sólo eso. Quizá se habría casado, como Berta su hermana, y tendría dos botijas, y un marido como Fermín, que sólo sabe hablar de fútbol y quiniela, Fermín que conoce la alineación exacta que tuvo el equipo de Peñarol en los últimos quince años y que en el programa de Preguntas y Respuestas no ganó los diez mil pesos sencillamente porque lo estafaron, ya

que él había elegido el rubro: 'Fútbol profesional de primera división A, jugado en el Estadio Centenario desde el año 1940 a la fecha', y aquel malintencionado le preguntó cuál era el libro de cabecera de Juan Alberto Schiaffino. Quizá habría engordado como Berta, que ya no se pone la faja ni hace gimnasia y se ha resignado a las várices, y habría archivado definitivamente sus pretensiones de gran idilio, y derramaría una lagrimita en cada Día de la Madre, cuando el chiquilín le entregara la composición anual que le ordenan en el colegio en tan emotivo aniversario, y se abrazaría dos veces por semana con el corpachón sudoroso de Fermín o un sucadáneo no menos repulsivo, con la misma sensación de rutina con que un estibador se resigna a la estiba o un cura confesor se resigna al pecado. En ese caso, más le ha valido haber dicho sí, a su modo, claro, o sea: 'Soy tan feliz, profesor'". (Págs. 129-130).

En el capítulo VII apenas hay diálogo, sólo como hemos visto una breve primera persona entremezclada con un narrador omnisciente. La narración en tercera persona combinada con el diálogo aparece en los capítulos XII y XV:

"El no pregunta de qué. Simplemente apoya otra vez la cabeza en la almohada. Introduce una mano por entre la camisa desprendida y se rasca pausadamente una tetilla. Ella se acerca a la cómoda para aplastar el último resto de cigarrillo en el cenicero de Murano.

-¿Querés decir que te vas?

-Exactamente.

-¿Te parece bien hacerme esto, en este momento?

-No voy a entrar en este tembladeral de razonamientos. Me importa un comino que esté bien o esté mal. Me voy, simplemente.

-¿En el momento que más te necesito?

-Vos no necesitás a nadie. En todo caso, necesitás a Edmundo Budifío, y a ése lo tenés. Que te aproveche". (Pág. 288).

Sin embargo, hay más acción en el capítulo I porque el narrador no forma parte sino que se sitúa fuera del grupo de personajes y describe.

El narrador protagonista aparece en la mayoría de la novela. El narrador refiere sus sentimientos, sus miedos, sus pensamientos, alrededor de los cuales se entreteje la trama que da vida a los demás personajes. Todos los acontecimientos

llegan al lector a través del tamiz del protagonista, y no por ello se hace una interpretación subjetiva, sino todo lo contrario, se nos presenta al resto de los personajes en su estado natural, sin manipulaciones. Por ejemplo, a pesar del odio que siente Ramón por su padre, no nos oculta el cariño que sentía hacia él cuando era niño (capítulo II), ni oculta los trabajos sucios en que está metido el Viejo (capítulo IV).

Se utiliza la primera persona gramatical y las técnicas narrativas son el monólogo interior, las narraciones retrospectivas y las corrientes de conciencia, alternando con el diálogo.

Veamos cómo el monólogo interior se mezcla con una narración retrospectiva en el capítulo IV:

"Prefiero no oír. Acto socialista, tiros al aire, provocación evidente, represión justificada, hay que actuar con energía, dos profesores que joroban demasiado, a la cárcel con ellos. Prefiero no oír. ¿Cuándo le perdí el cariño? ¿Cuándo empezó el desencanto? Papá y Mamá detrás de la mampara. Me había ido a lo de Costa, a estudiar física tercero. Pero me olvidé la lapicera fuente y tuve que volver. Tenía puestos los zapatos de básquetbol y además no hice ruido porque creí que dormían. Pero no dormían. Dejate, dijo Papá. Habría tenido que irme, eso hubiera sido lo correcto. Pero quedé paralizado. Dejate. Mamá lloraba. Mamá llora. Lo hacés con todas, con todas, sólo soy una más, no puede ser, no puedo Edmundo. Y la voz inexorable: Dejate. ¿Y los hijos, y los hijos, ni siquiera pensás en los hijos cuando andás con esas locas? La voz de Mamá es como un hipo. Dejate. No puedo Edmundo, no puedo. Entonces suena el golpe de él y el grito de ella. Un golpe seco, humillante. Mamá querida. Mamá. En seguida el silencio. Paralizado. Quedé paralizado. Yo tenía que haber entrado, tenía que haberle dado con una silla en la cabeza. Ahora lo sé. Pero entonces estaba estupefacto". (Págs. 77-78).

Observamos, en cuanto a los tiempos verbales, cómo el texto se inicia con tiempos presentes; cuando el protagonista empieza a recordar comienza con tiempos verbales que indican pasado, pero cuando ya está centrado en el recuerdo acude a la

repetición de un verbo que en distinto tiempo actúa de bisagra ("Mamá lloraba. Mamá llora") para pasar al presente e intentar actualizar el hecho.

El monólogo, entremezclado con corriente de conciencia, aparece en el capítulo IX en el que Ramón, atrapado en una vía de tren muestra el caos de ideas que cruzan por su mente. Pero quizá el más importante sea el del capítulo XIII donde por medio de este recurso e incluso rechazando la utilización de los signos ortográficos de puntuación, se expresa toda la desesperación del protagonista:

"Y si me estrellara eesh qué macanudo desafío qué tentación y qué pasa después allá abajo a medio metro de los policías y si me estrellara y si me estrellara eh eh, nunca pensé que esto podía crecer en uno como un éxtasis como un espasmo como un goce desesperante eh Dolores nunca más porque te tengo y no nada eh y después que pasa después y Gustavo pobre hijo hijito si comprendiera si él pudiera romper con el pasado si él pudiera no ser derrotado si él pudiera apretar el gatillo todos los gatillos y si me estrellara

allá abajo eesh Dolores mi Dolores de otro si yo también pudiera clavar mis uñas en su mejilla pero no hay mejilla no hay nadie solo como nunca Dolores ya está de una vez por todas basta de lágrimas" (Págs. 273-274).

Sobre el monólogo interior y sus funciones en la novela comenta Boorman:

"La conexión de impresiones y pensamientos aparentemente irrelacionados es una de las funciones principales del monólogo interior. Durante toda la novela, el nivel mental, pensamientos y sentimientos diversos y ocasionalmente contradictorios están en yuxtaposición, mientras que al nivel externo el personaje se mueve, conversa y reacciona sin aparente conexión entre los dos planos". (26)

Los diálogos aparecen escritos en estilo directo y en ellos predomina el presente sin dejar de utilizar el pretérito indefinido:

"-¿Por qué tan callado?

-Pensaba.

-Si yo pienso mucho, me pongo triste, me desanimo, me siento repentinamente vieja.

-¿Sabés una cosa? Tuva una conversación muy seria con el Viejo.

-¿Otra más?

-Sí, otra más. Te lo digo sólo a vos. Se va a meter en negocios sucios. Se lo raprochá. Quisa evitarlo.

-Hace tiempo que lo sé. Hugo me lo contó. Tiene miedo.

-¿Miedo de qué?

-De que un día se le dé vuelta la suerte a tu padre y quede aniquilado.

-No, eso no. El Viejo es invencible.

-Nadie es invencible." (Pág. 185).

También aparece parte de un diálogo contestado por un monólogo en el capítulo XI, predominando el pretérito indefinido sobre el presente y el pretérito pluscuamperfecto de indicativo y subjuntivo:

"Sé que estás sufriendo, dijo. Tampoco contestó. Ramón, dijo. De pronto pensé que iba a acontecer algo inesperado, una de esas estupendas noticias que infructuosamente me anuncian desde hace años todos los horóscopos, y no pude evitar hacerme ilusiones. Ramón, repitió, voy a acostarme contigo. Aún antes de admitir que el cielo se estaba abriendo, le agradecí mentalmente que no hubiera dicho: Vamos a hacer el amor, sino: Voy a acostarme contigo. Tuva que aminorar la marcha del coche y, antes de Larrañaga, arrimé el auto al cordón. Las manos me temblaban. Noté que me había olvidado de cómo tragar saliva. Lo decidí esta mañana, siguió ella;" (Pág. 223).

El narrador testigo que participa en la acción pero no la protagoniza aparece únicamente en el capítulo XIV, donde Dolly, personaje de la novela, monologa sobre la muerte de Ramón. Veamos una muestra:

"Tonto, tontísimo. Me hubieras convencido, claro. Sólo una vez dijo Ramón adentro de tu boca, debajo de tu lengua. Ahogada, feliz. Tonto. Pobrecito. Ahí, en tí, estaba el niño, la criatura. Y tus ojos oscuros, qué susto, qué estupor. Con esta mano pasé por ellos, los carré cuando estaba segura de que era un juego, de que en seguida ibas a abrirlos. Después no. Alguien los habrá cerrado. Yo no te vi. Es decir, no vi. Eso que decían eras tú. Los ojos, Tus ojos. Es todo el recuerdo, o casi todo. Me mirabas ansioso. Fue así que empezaste a conven-

cerme. Ramón tonto. Viejito. Seguramente soy culpable. ¿Quién no lo es? Si hubiera dicho Sí. Pero no podía decirlo. Ahora sí puedo y para qué sirve. Ahora ya vi la odiosa cara de Hugo cuando me traía la noticia. Pero cuando me preguntaste, yo no la había visto, no sabía que existía. Hugo no es bueno, nunca lo fue. Pero yo no sabía. Ahora será imposible quererlo, y además será difícil tenerle piedad. Como ves, todo es una trampa, una cochinada. El Viejo ha vencido. Pero quién sabe. Tonto, tontísimo, ¿qué nos importa el Viejo? Ni siquiera tuve tiempo de contarte nada". (Pág. 275).

En cuanto a las formas verbales predominan el pretérito indefinido y el presente sobre el pretérito imperfecto, el futuro y el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo.

Para concluir, citaremos lo que Boorman señala respecto al uso de la primera y tercera personas gramaticales en la novela:

"Por medio de la continua yuxtaposición de los dos narradores principales, esto es, el agente dramatizado en primera persona (Ramón) y el observador no dramatizado en tercera persona, además del uso limitado del 'ojo de cámara' y de una narración impersonal, Benedetti ha logrado registrar una imagen clara de la vida de la clase media. Las vistas parciales proporcionadas por cada uno de los narradores se juntan para dar el cuadro total de cada uno de ellos individualmente, por virtud de sus limitaciones intrínsecas, era incapaz de dar. Y esto es básicamente la función de los narradores múltiples: retratar lo que no se pueda pintar con una sola voz." (27)

2.3. - Personajes.

Estamos ante una novela con una doble lectura. Por una parte, los personajes que presenta *Gracias por el fuego* son seres mediocres y burgueses con problemas existenciales. Es una novela que nos refleja detalladamente la trayectoria vital de Ramón Budiffo y por ello pueda considerarse una novela de personaje.

Y por otra parte, los personajes son las piezas que componen una metáfora política. Por ello, más que los caracteres de los personajes en sí importa el enfrentamiento entre dos estamentos:



Ahora vamos a analizar cada uno de los personajes de la novela que están tomados como símbolo para la explicación de una situación socio-política real de Uruguay.

Empezaremos con el personaje principal, Ramón Budiffo, que se presenta como un hombre de mediana edad, casado y con un hijo de 16 años, dueño de la agencia de viajes "Viajar con Alegria", financiada por su padre, y que vive con todas las comodidades de la burguesía pero con una gran sensación de vacío interno porque todos sus aciertos y errores están respaldados por su padre Edmundo Budiffo. Por ello, a lo largo de toda la novela Ramón intenta buscar su propia identidad y la causa del odio que siente hacia su padre, para lo que se remonta al pasado de su infancia donde cree haber perdido su

auténtica naturaleza y donde empezó su resentimiento hacia el Viejo. La causa está en haber sido testigo de la crueldad de su padre hacia su madre indefensa que le convierte en un "testigo implicado" (28) cobarde y paralizado para siempre:

"¿Cuándo empezó el desencanto? Papá y Mamá detrás de la mampara. (...) Paralizado. Quedé paralizado. Yo tenía que haber entrado, tenía que haberle dado con una silla en la cabeza. Ahora lo sé. Pero entonces estaba estupefacto. (...) Papá se había convertido en el Viejo". (Págs. 77-78. El subrayado es nuestro).

Esta resistencia pasiva de Ramón también se observa en su falta de reacción ante "el trompazo que le dio Herr Hauptmann", personaje que, como Edmundo Budiffo, representa la autoridad:

"Desde entonces no puedo sobreponerme a la sensación de distancia que experimento en los castigos, y una lástima inexplicable y tranquila hacia quien me castiga. Por eso mismo, el golpe no me convence de nada y en realidad siento alguna pena hacia el pobre Herr Hauptmann que, después de todo, ha quedado sudoroso y odiado". (Pág. 80).

Estos hechos le convierten en un hombre aislado que le causa la inautenticidad emocional manifestada en todos los niveles de su vida, desde la simpatía fingida que muestra ante la tragedia de tía Olga (capítulo IV) hasta la frivolidad que siente tras su aventura con la señora Ransom (capítulo III).

Cuando Ramón y su padre aparecen juntos sólo discuten, confirmando así la falta de comunicación entre ellos. Sin embargo, Edmundo lo aprecia y dice de él:

"Ramón, es muy distinto. Ve claramente las cosas, es inteligente, desde que era una botija tenía una mirada vivaz que todo lo captaba. Por eso me duele más, mucho más. Abandoné la carrera, pero eso qué me importa. Juega a ser izquierdista, él mismo está convencido de que lo es. Já. Le di la plata para que pusiera una agencia de viajes, con la secreta esperanza de que me dijera que no". (Pág. 127).

Esa falta de comunicación también se da entre Ramón y su hijo Gustavo:

"Este es mi hijo. Se me escapó de las manos. No sé lo que piensa. No sé quién es verdaderamente". (Pág. 247).

Sin embargo, Ramón pone en Gustavo todas sus esperanzas:

"Gustavo tal vez no me dejaría". (Pág. 163).

También se encuentra aislado de Susana, su esposa. Su vida matrimonial refleja el estado de rutina en que se encuentra:

"Pobre Susana. (...) porque es ella quien considera un deber levantarse temprano para desayunar conmigo antes de que yo salga para la Agencia, Pobre Susana. Sin sus cremas y además con cara de dormida. Dice ¿quieres más azúcar? como podría decir Feliz Año Nuevo". (Pág. 72).

La incomunicación de Ramón está apoyada en todo el libro por el uso del monólogo interior.

El único momento de comunicación lo alcanza el protagonista cuando está junto a su cuñada Dolly. Por ello, Dolly se convierte en la tabla de salvación de Ramón, y cuando le falla ésta él se hunde:

"Sólo ahora el Viejo está condenado. Pobrecita. Se le han llenado los ojos de lágrimas, pero no sabe que en este momento está decidiendo mi rescate, mi salvación, mi reencuentro conmigo mismo". (Pág. 250. El subrayado es nuestro).

Si Dolores hubiera aceptado sus proposiciones, Ramón hubiera sido comprado del mismo modo que cuando aceptó el dinero de su padre para la Agencia. Matar al Viejo es la única forma de salvarse, de ser digno. Además, ve en este acto un deber con el mundo:

"Creo que si él muriera, también se acabaría lo peor de mí mismo, quizá lo peor de este país. (...) ¿tengo derecho a frenar este acto de justicia, nada más que porque sea mi padre?" (Pág. 186).

"Quisiera que mi crimen se convirtiera en un acto de amor". (Pág. 255).

Pero Ramón es un especulador, su carácter le impide llegar a la práctica. Su inacción no le deja cumplir este acto y sólo le queda una salida: el suicidio. Una salida que define la condición psíquica de Ramón y que está respaldada en la cita de Cesare Pavese que preside el capítulo XIV:

"I suicidi sono omicidi timidi". (29)

El enfoque principal de *Gracias por el fuego* está hecho sobre Ramón Budiño, pero su padre, Edmundo Budiño, también se puede considerar un personaje principal por ser el eje alrededor del cual gira la existencia del protagonista y de la vida uruguaya en general.

El Viejo es el director de una fábrica y de un periódico, viudo, con una amante, Gloria Caselli.

En la novela se define como "una institución nacional" (pág. 121) y "uno de los hombres más influyentes de la política nacional, el hombre más poderoso en varios órdenes" (pág. 122). Maneja el país tratando de no ensuciarse las manos y escapando al escándalo gracias a su astucia. Su hijo dice de él:

"El Viejo es un crápula y sin embargo la justicia lo respeta, porque él hace todas sus trampas dentro de la ley. Pervierte, compra y vende conductas, corrompe. Pero la justicia quiere documentos. Mientras los estafadores sean tan reacios como ahora a colaborar con la justicia, es decir, mientras no presenten un completo administrativo junto con el testimonio del calote, esa justicia, como no puede condenarlos, los admira, los elogia, los defiende, pone a su servicio el

complicado mecanismo. Hay una segunda justicia, la que administra Dios. Pero yo no creo en ella y presumo que el Viejo tampoco cree. Descartada, pues. Pero hay una tercera: la que administro yo. Sé positivamente que el Viejo es un mal tipo, un delincuente de alto y bajo vuelo, un personaje funesto". (Pág. 251).

Ramón hace responsable a su padre de la degradación del país y de la corrupción de la justicia. Su frivolidad moral ante su país el mismo Edmundo Budifio la compara con el comportamiento de los Estados Unidos:

"En la democracia me hago caca, pero me sirve para ganar plata y entonces soy Demócrata con todas las mayúsculas que quieras. Esa es la gran afinidad, que vos nunca podrás comprender, entre los Estados Unidos y este servidor. A ellos tampoco les importa la democracia, a ellos también les interesa el negocio. Democracia les significa buena propaganda y hacen tanto ruido con ella, incluso frente a Cuba, que nadie se acuerda de cómo alimentan a Stroessner y a Somoza, dos de los míos". (Pág. 110).

Su única ambición es ganar dinero porque el poder ya lo posee y lo ejerce sobre todos. Si su hijo Ramón sólo fue capaz de manejar soldados de plomo, el Viejo maneja a las personas a su antojo como si fueran figuras de plomo. Todos los personajes de la novela están dirigidos por él; los únicos que se le enfrentan son Villalba y el padre de Walter, obrero especializado de su fábrica.

Es un hombre que se entrega sin escrúpulos a la bandera del partido que está en el poder y desprecia al pueblo uruguayo demasiado para ser antiimperialista:

"Tu bisabuelo hablaba de Patria, tu papito habla de Nacionalismo, vos hablás de Revolución. Yo te hablo de mí, botija. Pero te aseguro que conozco bastante más de mi tema que ustedes del suyo. ¿Qué somos una colonia? Claro que sí. Afortunadamente". (Pág. 111).

Sin embargo, el Viejo es consciente de su naturaleza corrompida y preferiría que Ramón tuviera el suficiente coraje para enfrentarse con él y destruirle. Edmundo le provoca únicamente para que sea feliz y encuentre su propia identidad:

"Todas mis arremetidas contra él eran provocaciones para ver si se decidía a ser él mismo". (Pág. 287).

Esto demuestra que todo en Edmundo es apariencia como en los personajes uruguayos del capítulo I. Por ejemplo, muestra un carácter falso, "más cínico, más oscuro, más agresivo, más cruel de lo que él en realidad es" (Pág. 122).

También, su impotencia sexual está en contraste con su imagen de persona poderosa.

A través de los monólogos de Gloria Caselli y Ramón podemos conocer detalladamente el aspecto físico del Viejo.

Es un hombre perfectamente seguro de sí mismo y con una elegancia impecable. Al respecto dice Ramón:

"Allí está él. Hasta en mangas de camisa es un tipo elegante. Las canas le quedan bien. El caos de papeles le queda bien. Yo mismo le quedo bien". (Pág. 74).

Esta no es la primera vez que Ramón admira la compostura de su padre, ya en un recuerdo de niñez comenta:

"Miro hacia el costado y recorro las polainas, el pantalón, el cinto de hebilla dorada, la corbata azul con el alfiler, el cuello duro, el rancho de paja con la sedosa cinta negra. Es lindo ir caminando con Papá. (...) Era estupendo saberse hijo de ese tipo impecable, elegante, siempre afeitado, seguro de sí mismo, que todo lo miraba con calma, que todo lo entendía sin vacilaciones". (Pág. 50).

Ramón permanecerá mucho tiempo bajo los efectos del encanto de "esos ojos azules y sin embargo cálidos" (pág. 49).

como Gloria Caselli que dice de él:

"Ella pensó inmediatamente que su estatura era la ideal, la más apropiada para que a él se le ocurriera inventar, crear hacia el futuro, esa posición que incluía familiaridad, confianza, comunicación, simpatía. (...) Pero se dio vuelta y nunca le pareció él tan estupendo, tan irresistible, tan masculinamente hermoso. Porque la hermosura masculina tiene inevitablemente que incluir algo de fealdad, de asimetría, de falsa escuadra, y a Edmundo Budiño ni siquiera le faltaban esos toques casi imperceptibles, que a los ojos de una mujer son precisamente decisivos". (Pág. 117).

Sin embargo, este porte altanero es sólo aparente. Cuando viola a Inés, su mujer, o después de la muerte de Ramón, vemos cómo ese aspecto agradable e irreprochable es una máscara:

"El pantalón a medio abrochar, la camisa suelta en un costado, sobre la colcha un pie con su chinela, y el otro, dentro de su calcetín negro, colgado fuera de la cama, (...) el rostro del hombre, por primera vez inseguro, agobiado, descompuesto. (...) Así, despeinado, sin corbata, con el cuello abierto que deja ver la piel arrugada y añosa, con los ojos más chicos que de costumbre y los pómulos grises, Budiño le parece por primera vez a Gloria el Viejo que efectivamente es". (Pág. 281).

Pero Edmundo Budiño no muere literariamente en esta novela ya que lo volvemos a descubrir en 1968 en el libro de cuentos *La muerte y otras sorpresas* encarnando el mismo símbolo del poder corrupto. Paradójicamente en "Todos los días son domingo" Edmundo Budiño tiene un matiz positivo al provocar en su empleado, Antonio Suárez, el deseo de vivir a través del odio que experimenta por su jefe.

Gustavo es el hijo de Ramón Budiño y por lo tanto nieto de Edmundo.

La primera referencia hacia él la hace su padre en el capítulo II:

"Mi hijo nunca será Gustavo Budiño sino el nieto de Edmundo Budiño". (Pág. 47).

Es un joven de diecisiete años que aspira a transformar la sociedad desde su base. Gustavo representa la nueva generación calada de idealismo y esperanza frente a la generación de Ramón que "aparentemente ven claro, pero en el fondo son destructivos. Sólo sirven para inventariar los defectos, las carencias". (Pág. 136).

La relación de Gustavo con su padre se resume en este monólogo de Ramón:

"Este es mi hijo. Se me escapó de las manos. No sé lo que piensa. No sé quién es verdaderamente. A veces me mira con cariño, a veces con sorpresa, a veces con desaliento, a veces con rabia. Empezó a ser otro, es decir, a mirarme con cierta perplejidad, después de la primera vez que le pegué. Yo dormía la siesta y Susana le ordenó que me despertara. El, que tenía seis años, lo hizo dándome un golpe en la nariz. Abrí los ojos y lo vi sonriente, creo que su expresión era increíblemente de inocencia, de juego, pero así y todo no pude dominarme y, contra mi costumbre, contra mis principios, le propiné una soberana paliza. El no lloró, pero a partir de ese momento su mirada fue otra. Días después lo llamé, le expliqué cómo ahora había advertido que él había querido hacerme una broma, y que yo, al despertar tan bruscamente, no me había dado cuenta de la intención. Está bien, dijo él, pero creo que nunca me lo perdonó". (Pág. 247).

Es una relación superficial y deteriorada aunque en el fondo los dos personajes se aprecian mutuamente. El protagonista a punto de suicidarse tiene puestas sus esperanzas en su hijo:

"Gustavo pobre hijo hijito si comprendiera si él pudiera romper con el pasado si él pudiera no ser derrotado si él pudiera apretar el gatillo todos los gatillos". (Pág. 274).

Gustavo simboliza la esperanza revolucionaria. El Viejo, reflejo del poder, aplasta y ridiculiza a Gustavo siempre que puede. Lo desprecia y lo considera un "izquierdista de café"

(pág. 111), un idealista, sin tener en cuenta que el idealismo es la base de las revoluciones. Por ello, este personaje tendrá su resurrección en el protagonista de *El cumpleaños de Juan Ángel*.

Hugo es el hermano de Ramón Budifio. Su aparición en la novela es muy fugaz. Sólo aparece al final del capítulo IV en el que mantiene una conversación con Ramón. Lo que sabemos de él es a través del Viejo, de Ramón, de la tía Olga y de Dolly, su mujer.

Su propio padre dice de él:

"Hugo es un frívolo, un guarango". (Pág. 79).

"Me da fiebre. El estúpido me quiere imitar". (Pág. 127).

Parece ser que este propósito de imitar a su padre tiene sus resultados ya que Ramón comenta al respecto:

"Tiene todo lo malo del Viejo, sin su energía, sin su voluntad de dominio, sin su penetración para calar a la gente. Es un pobre tipo". (Pág. 179).

La tía Olga coincide con el resto de los personajes al describir a Hugo:

"Hugo está cada día más guarango, a los treinta y pico de años, con siete de casado y el título de contador público, ya no se puede esperar que cambie". (Pág. 90).

A pesar de la escasa relevancia en la novela, en este personaje se opera un cambio. El amor que siente Dolores por su marido en el capítulo X cambia a desprecio en el capítulo XIV. Como para el Viejo y Gloria Caselli el suicidio de Ramón supone para Dolly un cambio, y en este caso un cambio de sentimientos y actitud hacia Hugo:

"Ahora ya vi la odiosa cara de Hugo cuando me trajo la noticia. Pero cuando me preguntaste, yo no la había visto, no sabía que existía. Hugo no es bueno, nunca lo fue. Pero yo no sabía. Ahora será imposible quererlo, y además será difícil tenerle piedad". (Pág. 275).

Los componentes femeninos de la familia Budiffo también cumplen un papel importante en la vida del protagonista y por lo tanto es justo estudiar profundamente los personajes de Dolly, Susana y Gloria Caselli.

Así, empezamos analizando la naturaleza afín a Ramón:
Dolly.

Estos dos personajes se unen basándose en el desprecio común por el poder destructivo del Viejo. El protagonista habla solo hasta que aparece Dolores, y entonces, se esboza la posibilidad de diálogo. Pero la comunicación dura poco porque Dolly está enamorada de Hugo y por ello su entrega a Ramón la hace como una obra de caridad:

"me resulta insoportable que hayas perdido a tu madre, que odies a tu padre, que te sientas lejos de Gustavo, que no puedas comunicarte con Susana y que de vez en cuando sueñas conmigo; creo que tenés derecho a sentirte, una vez por lo menos, al día con tus emociones, con tu vida;" (Pág. 224).

Dolly surge como salvadora del personaje central para regular todas sus emociones e ideas. Si ella acepta a Ramón, éste nada hará. Dolores lo rechaza y Ramón pierde su única posibilidad, por ello, decide matar a su padre.

El diálogo con Ramón en el capítulo X nos hace descubrir que es un personaje obsesionado por ser madre, sensible y "honda, cuando quiere. Su simpatía se basa particularmente en lo que no dice: silencios, gestos, miradas, etcétera". (Pág. 179).

A través del monólogo de Dolores en el capítulo XIV nos damos cuenta que es una mujer inteligente que descubre que ha perdido la oportunidad de ser plenamente feliz porque Ramón era también el hijo que deseaba:

"Ahi, en tí, estaba el niño, la criatura". (Pág. 275).

Es un personaje claramente existencialista que quiera vivir en el presente y nos recuerda en su teoría de la vida a Martín Santomé, el protagonista de *La tregua*:

"Porque gracias al escrúpulo, vacilamos, y se nos pasa el tiempo de gozar, de gozar ese minuto feliz que, como gracia especial, fue incluido en nuestro programa; nos pasamos toda la vida soñando con deseos incumplidos, recordando cicatrices, construyendo artificial y mentirosamente lo que pudimos haber sido; constantemente nos estamos frenando, conteniendo, constantemente estamos engañando y engañándonos; cada vez somos menos verdaderos, más hipócritas; cada vez tenemos más vergüenza de nuestra verdad; por qué entonces no puedo hacer posible tu minuto feliz". (Pág. 224).

"Soy un ser normal que quiere asirse a algo. No me importa que después venga el desencanto y la muerte, sólo pretendo un consuelo temporario, un consuelo de la piel". (Pág. 278).

La muerte de Ramón provoca en Dolores un cambio porque descubre que ha despertado a la comprensión de las cosas que antes pasaban desapercibidas para ella, como la verdadera cara de su marido y la conciencia de soledad en que se encuentra. Ha quedado hundida en el dolor por no haber sabido reaccionar a tiempo, por no haberse curado antes de la parálisis espiritual que como a Ramón, también la afectaba a ella.

Susana es la esposa de Ramón Budiffo. Representa a la burguesa despreocupada que intenta únicamente vivir en paz.

Es incapaz de comprender los problemas de su marido, mostrando así la falta de comunicación entre los dos:

"-Es fácil de entender. Por ejemplo: que cerrara la Agencia, y que le devolviera al Viejo todo lo que me prestó y algo más, que empezara absolutamente de nuevo y desde abajo, sin ayuda, claro.

-Mirá, Ramón, disculpame. Hoy no tengo el ánimo para chistes. Hace dos días que estoy sin muchacha y toda la tarea recae sobre mí. Te confieso que ando bastante cansada. Disculpame que no festeje la broma.

-No es broma.

-No digo que estoy fatigada, Ramón. Hasta me duele un poco la cabeza". (Pág. 172).

Creo que es significativo este fragmento para demostrar que Susana no quiere ni puede entender los problemas que entre líneas le expone su marido. Su incapacidad es tal que la solución la encuentra en la consulta de un médico (capítulo VI), sin saber que el protagonista sólo necesita apoyo humano.

Ella se considera una buena esposa por el hecho de acompañar a Ramón a desayunar (capítulo IV). Sus relaciones reflejan la rutina a la que ha llegado el matrimonio. Es interesante la escena final del capítulo VI donde los dos personajes muestran la falta de entusiasmo del uno por el otro:

"-Ramón, ¿quierés que me acueste?

-Dijiste que hoy no podías.

-Mirá, la verdad es que no estoy segura. Y vos tampoco insististe.

-Ah, debía haber insistido.

-Y además tendría que sacarme las cremas.

-Sacátelas.

-Entonces ¿voy?

-Bueno, veni". (Pág. 114).

Un personaje que se puede incluir en la familia Budiffo aunque en realidad no pertenece a ella es Gloria Caselli, la amante de Edmundo Budiffo.

Era una de las antiguas alumnas del Viejo a quien conoció cuando era profesor de Derecho en la Universidad.

Es otro de los personajes que el Doctor Budiffo ha manejado a su antojo, sin ella resistirse como todos los demás componentes de la novela. Gloria, al igual que Ramón, está aquejada de esa parálisis espiritual que la ha convertido en un objeto:

"Deslumbrada como estaba, había alcanzado a captar, sin embargo, que ella era una suerte de instrumento, insignificante instrumento de aquel hombre difícil, impenetrable, duro. Había alcanzado a captar que era gozada, pero no querida; deseada, pero no necesitada. Ella era el instrumento del goce del hombre, y tenía validez mientras él la precisaba como provocación de sus sentidos. Después, cuando él lanzaba su último ronquido de placar, y se aflojaba sobre ella como una masa rebosante que casi la asfixiaba, Gloria sabía lo que venía; el abandono liso y llano, la mirada de él fija en el cielo raso, la sensación de que en ese momento ella era para el hombre algo menos importante que la cómoda o el rupero o las sillas". (Pág. 130).

Es testigo de las confidencias de Edmundo Budiffo durante veintidós años y por lo tanto es una de las personas que mejor conoce al Viejo. Pero, como a Dolores con Hugo, la muerte de Ramón ha hecho despertar a Gloria para que vea el verdadero rostro de su amante porque "también dentro de ella algo se ha quebrado" (pág. 282). El suicidio de Ramón ha hecho que se dé cuenta que la mudanza del amor a la indiferencia comenzó años atrás. El Viejo siempre exigía, nunca daba nada a cambio. Cuando ella era joven se sentía orgullosa de ser la amante del hombre más poderoso del país, pero Gloria descubre que Edmundo es un viejo acabado. Ella sabe que todavía su vida merece la pena y trata de salvarse:

"Después de todo, es la primera vez que ve a un Edmundo Budiffo inerte, débil, perplejo; (...) Tiene una loca urgencia por dejarlo, por obligarlo a que se arregle solo, por salvarse ella misma, si es que todavía está a tiempo". (Pág. 283).

"El hijo se tiró de un noveno piso, pero ella, Gloria, vive. Es decir, quiere vivir". (Pág. 285).

Ya no es una estudiante joven cautivada por la figura dominante que era Edmundo Budiño. Quizá todavía él puede ponerse la máscara para los demás, como lo hizo durante el entierro de Ramón, pero ya no puede engañarla a ella porque es testigo de su decadencia, de su destrucción.

El portazo de Gloria al final de la novela significa la liberación de este personaje. Este hecho deja una puerta abierta a la esperanza porque tal vez la muerte de Ramón sirva para algo, como acto purificador de una clase social y como impulsadora de la acción. Gloria Caselli es la encargada de encender la mecha para rebelarse contra el tirano.

Casi todos los personajes secundarios tienen una función en la novela en relación con Edmundo Budiño. Son elementos disponibles que se mueven a su capricho. Las mujeres son capitales a explotar o instrumentos de placer, Inés, su mujer, Olga, su cuñada o Gloria, su amante.

Un personaje interesante es la tía Olga, figura que está engañada por la apariencia fuerte y honrada del Viejo:

"Pero con la misma franqueza te digo que tu padre es otra cosa. Un hombre con mayúscula, (...) Es que hombres así ya no vienen más. Tan seguros, tan elegantes, tan simpáticos, tan fuertes, tan vitales". (Pág. 90).

Si Gloria Caselli ha aprovechado la oportunidad al descubrir la verdadera personalidad del Viejo, tía Olga no quiere encontrar la verdad, está demasiado cómoda en su mundo de recuerdos falsos.

Todos los personajes que trabajan a las órdenes del Viejo son esclavos que utiliza a placer.

Javier es "el adúlón lamentable" (pág. 75), un personaje

incondicionalmente fiel que nos hace recordar a un perro al que los golpes de su amo hacen que le estime mucho más. Esta fidelidad ciega llega al límite de carecer de escrúpulos, y así no tiene inconveniente de llevar en orden "el Registro de Culpas No Famosas de personas Famosas" que le sirve al Viejo para hundir a los individuos que le molestan.

Es muy precisa la descripción que hace Ramón de este personaje en uno de sus monólogos:

"Javier encorvado y aquiescente que ordena los chismes, introduce los palmas, festeja las bromas, dice oh, se indigna cuando hay que indignarse, se achica cuando hay que achicarse, desaparece como persona, se vuelve eco, enano, huella, molde, nigaja, cuzco, piltrafa. Tiene razón en lo que tiene a la vista porque no quiere ver el resto". (Pág. 79).

Algunos de los "peones" del Viejo se le enfrentan como Villalba, Larralde o el padre de Walter, pero esto les cuesta caro.

Villalba, un funcionario administrativo de la empresa de Edmundo Budifío, representa la figura de integridad y vigor capaz de rebelarse ante el Viejo, en contraste con Ramón. Ante esto el protagonista muestra la admiración por este hombre:

"-¿Querés que te diga mi impresión? No creo que sea un podrido. Más bien creo que sea un tipo con cojones". (Pág. 99).

También es importante la figura de Ríos en el sentido que parece conocer la verdadera personalidad del Viejo.

Ríos le sirve como estímulo a Ramón Budifío para seguir viviendo. Es el turista condenado a morir de cáncer que no pierde el humor y no desea incomodar a nadie. Por eso decide viajar con su ser más querido: su nieta. Ante esta actitud Ramón monologa edificado por la valentía demostrada por el se-

por Ríos ante lo irremediable:

"Este hombre. Y aparentemente tan tranquilo. Me impresionó más que cuando vi aquel muerto en la Rambla. Es peor que ver un muerto. Mucho peor. Porque Ríos está decretadamente muerto, pero a la vez lo suficientemente vivo como para darse cuenta de que está condenado. No entiendo cómo puede mirar su futuro, su escasísimo futuro, con tanta tranquilidad". (Págs. 147-148).

A pesar de estar cercano a la muerte y de tener una relación pasajera con Ramón, es capaz de conocerle profundamente y de impulsarle para seguir viviendo:

"¿Sabés lo que me dijo la noche antes de morir? Estábamos solos, abrió los ojos y me recalcó, bien consciente: Dígale a Budiño que se portó muy bien, dígale que me gusta mucho más que su padre". (Pág. 236).

En definitiva, Ríos representa el padre que hubiera querido tener Ramón:

"Si el Viejo hubiera sido como Ríos. Pero ¿a quién quiso, a quién quiere, a quién querrá?" (Pág. 236).

Todos estos personajes íntegros constituyen el país verdadero; el del Viejo, el país de "la cola de paja" es sólo una apariencia:

"Este es el país verdadero. El otro, ése que al Viejo le queda espantosamente chico, es sólo un simulacro". (Pág. 80).

Ese "simulacro" no sólo lo apoya Edmundo Budiño sino toda una clase social representada en el grupo de uruguayos del capítulo I. En sus conversaciones se observan las críticas que hacen de su propio país frente a los Estados Unidos. Todas las ideas de esta clase están justificadas por el dinero. Esta moral es un anticipo de la de Edmundo Budiño.

Los comentarios de algunas de las mujeres asistentes a

la cena en nada se diferencian del cinismo masculino:

"¿Cómo no van a ser dueños del mundo, si tienen unos billetes tan lindos? ¿Quién puede resistirse? Si a usted lo quisieran comprar, Ocampo, ¿podría resistirse? Pues yo no. A mí me muestran un dólar y todas mis defensas se derrumban". (Pág. 27).

"Te juro que acá a mí me da vergüenza ser uruguayo". (Págs. 35-36).

El narrador deja que los personajes hablen libremente para confirmar la falta de autenticidad de toda una clase social. Los quince uruguayos de este primer capítulo son elementos que están utilizados para cumplir esta función. Esto lo demuestra el hecho de que no vuelven a aparecer en la novela exceptuando dos personajes: Larralde (capítulos IX, X y XIII) y Marcela Torres de Solís (capítulo XIII).

La falta de comunicación entre padre e hijo toma un significado metafórico en el campo del tema político: representa el enajenamiento del País (Padre) y los Ciudadanos (Hijo), o la traición del gobierno hacia el pueblo.

La evolución para Ramón de "Papá" al "Viejo" es un símbolo de la corrupción y el desgaste moral que se producen en los gobiernos con el paso del tiempo. "Papá" representa al gobernante ilusionado ante la esperanza de un país, y "El Viejo" simboliza el poder desgastado y exento de expectativas.

La violación de la madre representa el abuso del capitalista sin escrúpulos que se enriquece explotando a los débiles.

En el entorno social ya se notan factores de cambio: Gustavo es el joven que aspira a la transformación de la sociedad desde abajo; Larralde y Villalba son los hombres

inmunes al soborno. Estos personajes representan el País Nuevo. El del Viejo es un país caduco, es el representante de una clase que va a desaparecer y que está simbolizada en su repentina impotencia sexual.

Ramón observa que la justicia también está corrupta y por lo tanto decide tomarse la justicia por su mano. El asesinato sería la salvación de Ramón y de su hijo Gustavo, apareciendo así el tema político de la sublevación del pueblo frente al gobierno traidor. El asesinato crearía de nuevo la comunicación; El Viejo se convertiría en Papá, ya que las ilusiones renacerían otra vez y Gustavo representaría las nuevas generaciones esperanzadas en crear un país ideal.

Pero Ramón es un representante del "país de la cola de paja", es incapaz de comprometerse con la lucha ya que aspira únicamente a la tranquilidad de su conciencia. Esto explica que entienda la muerte del Viejo como un hecho purificador capaz de devolverle a él la imagen de su padre y a la nación la de sí misma. Budiño cree que se sacrifica por su país, pero pronto se demuestra que antepone sus propios intereses:

"Los hombres de mi clase, de mi generación, de mi país, no matan a sus padres". (Pág. 271).

Ante estas ideas a Ramón sólo le queda una salida: el suicidio. Su muerte tiene un efecto de asesinato contra el Viejo porque le destruye y ante la debilidad, el pueblo que había estado pasivo hasta ahora (Gloria) se subleva.

Respecto a este significado político de *Gracias por el fuego*, Emir Rodríguez Monegal comenta:

"El Uruguay que ahora todos estamos rechazando es el Uruguay fundado por los padres, o por un Padre, al menos: el Uruguay batllista que tenía tan honda la convicción de su mesianismo paternalista que resolvió problemas que no existían, aseguró

un futuro jubilatorio hasta para los ociosos, y logró imponer el quietismo (No hagan olas) como lema más verdadero que los tan publicitados de Artigas. Ese Uruguay que perdura monstruosamente desde principios de este siglo hasta el brusco despertar de 1958 es el Uruguay que le duele a los personajes de Benedetti. Pero no les duele como a padres que quisieran volver a fundar la patria sino como a hijos. Les duele el padre. Pero no se animan al parricidio. Por eso, se debaten en la frustración y en la impotencia, por eso maldicen a las viejas estructuras mientras siguen conservándolas, por eso recuentan sus agravios, lamen y vuelven a lamer sus heridas, sin encontrar otra solución que la denuncia, o el suicidio. Es sintomático que la generación más joven que presenta este novelista (Gustavo Budiffo, en *Gracias por el fuego*) carezca de relieve, sea fantasmal e inconvincente. Para esta visión no hay salida". (30)

En definitiva, en esta novela se reflejan la tipicidad del país del momento y sobre todo una mentalidad clase media en sus frustrados protagonistas.

NOTAS.

- 1.- Ambrosio Fornet, *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 12.
- 2.- Francisco Garzón Céspedes, "Otras opiniones", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 257.
- 3.- Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1979 (11ª Ed. ampliada y actualizada), pág. 48.
- 4.- Mario Benedetti, *Gracias por el fuego*, Madrid, Ediciones Alfaguara, S.A., 1983, (capítulo VII), págs. 120-121.
- 5.- Idem, (capítulo XV), pág. 290.
- 6.- Idem, (capítulo VII), pág. 129.
- 7.- Mario Benedetti, *El país de la cola de paja*, Montevideo, Arca, 1970.
- 8.- Mario Benedetti, *Gracias por el fuego*, (capítulo VIII), pág. 138.
- 9.- Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*, pág. 50.
- 10.- Freda Pérez Beberfall, "Simbolismo e ideología en *El cumpleaños de Juan Ángel*", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 175.
- 11.- Josefina Ludmer, "Los nombres femeninos: asiento del trabajo ideológico", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 168.
- 12.- Roberto Fernández Retamar, "La obra novelística de Mario Benedetti", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 109.
- 13.- Se sigue la numeración de las páginas de la edición de 1983 de *Gracias por el fuego* en la Editorial Alfaguara, S.A..
- 14.- Mario Benedetti, *Gracias por el fuego*, (capítulo I), pág. 13.
- 15.- Idem, pág. 14.
- 16.- Idem, pág. 25.
- 17.- Ibidem.
- 18.- Carlos Rama, *Uruguay 1958-1961, Cuadernos Americanos*, Nº 1, 1962, pág. 266.
- 19.- Luis A. Faroppa, *El desarrollo económico del Uruguay*, Montevideo, 1964, págs. 30-31.
- 20.- Mario Benedetti, *Gracias por el fuego*, págs. 110-111.
- 21.- Joëlle Guyot, "Retrato de un 'caudillo' en *Gracias por el fuego*", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 145.
- 22.- Roque Faraone, *El Uruguay en que vivimos*, Montevideo, Edit. Arca, 1965.
- 23.- Josefina Ludmer, "Los nombres femeninos: asiento del trabajo ideológico", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 167.

- 24.- Igljka Tzekova Veliova, "Otras opiniones", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 252.
- 25.- E. Anderson Imbert, "Formas de la novela contemporánea", en *Teoría de la novela*, por Agnes y Germán Guillón, Madrid, Edics. Taurus, 1974, págs. 145-148.
- 26.- Jean Rea Boorman, *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Hispanova Ediciones, 1976, pág. 87.
- 27.- Idem, pág. 99. El subrayado es nuestro.
- 28.- Esta definición está tomada de la novela de Mario Benedetti *Quién de nosotros* donde Alicia, en la segunda parte de la obra, define a Miguel, su marido, como "testigo implicado". Según Emir Rodríguez Monegal en *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Alfa, 1966, pág. 312, "La definición cuadra también para el atarido protagonista de *La tregua* y para el exasperado suicida de *Gracias por el fuego*; cuadra, sobre todo, para Mario Benedetti, como escritor".
- 29.- Traducción: "Los suicidas son homicidas tímidos".
- 30.- Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Edit. Alfa, 1966, pág. 311.

CAPÍTULO VII:

EL CUMPLIMIENTO DE JUAN ANGEL.

La primera edición de este libro se produce en Uruguay en 1971 y se considera como la novela más experimental que ha escrito Mario Benedetti.

En ella se destaca la originalidad de su estructura y su lenguaje. *El cumpleaños de Juan Angel* es una novela en verso porque la idea central del libro es una idea poética. En una misma jornada el protagonista cumple distintas edades y esto produce la rotura de los moldes formales del narrador.

A la pregunta al autor de ¿por qué una novela en verso?, responde lo siguiente:

"Yo empecé a escribir la novela en prosa, escribí como cincuenta páginas en prosa y no funcionaba. (...) Después, hubo un momento que pensé que más que una novela fantástica, la idea principal era una idea poética y pensé: ¿Por qué no la escribo en verso? (...) Yo creo que es el libro en el que he disfrutado más mientras lo escribía porque era todo un desafío; por un lado había que cumplir las leyes de la novela y por otro, las normas de la poesía." (1)

En esta novela Benedetti como Vallejo, su gran maestro, inventa palabras, escribe sin puntuación, sin mayúsculas, abole los principios de la poesía (carece de metro y rima) y, sin embargo, a pesar de estos recursos que pudieron crear una obra hermética, ha calado profundamente en el lector que se adentra en la novela y la descifra, alcanzando veintinueve ediciones y habiendo sido traducida al inglés.

Por otro lado, *El cumpleaños de Juan Angel* marca el paso de la novela testimonio -representada por *Quién de nosotros*, *La tregua* y *Gracias por el fuego*- a la novela en la que la rebeldía política será la protagonista.

Esta obra noveliza un hecho político de los años seten-

ta: la guerrilla urbana. El título se refiere a una sola jornada, en la que a medida que van pasando las horas, el protagonista va convirtiéndose en adulto. Al iniciarse la novela cumple ocho años y al concluir está cumpliendo treinta y cinco. No son recuerdos de varios cumpleaños sino de una sola jornada-resumen: un solo cumpleaños en el que se acumulan sucesivas edades. Todo ello simboliza el Uruguay de los años setenta en el que todo ocurría a un ritmo vertiginoso como si se estuviera viviendo varios años en uno.

El protagonista, Osvaldo Puente, se transforma en Juan Angel como reflejo de un Uruguay que deja de ser burocrático y gris y se convierte en un país comprometido con la libertad.

En la narrativa de Benedetti hay que señalar la relación entre lo que escribe y el acontecer histórico que le rodea. Siguiendo esta idea, se puede decir que su obra es un reflejo fiel de la realidad porque como el autor dice:

"Las influencias que los escritores latinoamericanos han recibido en estos últimos veinte años, más que de otros escritores, ha sido de la realidad." (2)

Del año 71 al 73 Benedetti es dirigente del "Movimiento 26 de marzo" representando la mesa ejecutiva del Frente Amplio, por lo que no hay que extrañarse de que a partir de entonces las creaciones de nuestro autor tengan un tono marcadamente político.

Además, la relación entre su obra y el acontecer real es tan profunda que, en algunas ocasiones, se adelanta a los hechos históricos ocurridos en Uruguay. Es interesante y curiosa la circunstancia que se expone en *El cumpleaños de Juan Angel*, que concluye con la huida de los combatientes por las cloacas. Pocos meses después ocurrió en su país una huida similar por las cloacas de Montevideo, como demostración que

el arte, a veces, es imitado por la vida. Sobre esto comenta Benadetti:

"... en más de una ocasión, he tratado de inventar verdades y una de las cosas más asombrosas y conmovedoras que me han ocurrido en este oficio, es que algunas de aquellas verdades inventadas hayan pasado con el tiempo a ser verdades reales, tangibles, factuales." (3)

La novela está dedicada a Raúl Sendic, miembro y principal fundador del "Movimiento Nacional de Liberación", organización guerrillera urbana de Uruguay fundada en 1963. El grupo fue llamado "Tupac Amaru", nombre del líder de una revolución en el siglo XVIII contra los españoles en Perú.

Los primeros "tupamaros" eran una mezcla de idealismo, relaciones públicas y ladrones -robos a bancos y negocios- y después, al modo de Robin Hood, distribuían comida y bienes a los pobres.

Alrededor de 1968 los tupamaros empezaron a minar el orden establecido con más fuerza, bombardeando arsenales, incendiando y montando una ola de violencia, principalmente a través de secuestros y asesinatos políticos a policías y oficiales. Su éxito, sin embargo, fue breve, ya que por el año 1973 alcanzaron el zenit de su poder. Más tarde, el gobierno militar, que subió al poder mediante el golpe de estado de 1973, mató a unos 300 tupamaros y encarceló a unos 3.000.

Cuando la democracia volvió a Uruguay en 1985, la mayoría de estos encarcelados, incluido Sendic, fueron liberados. Actualmente el número de miembros de este movimiento ha bajado a unos 1.000.

1.- Contenidos temáticos.

En *El cumpleaños de Juan Ángel* el asunto responde al problema de la alienación del hombre. Osvaldo Fuente, ante la situación de su país, decide comprometerse con la lucha por un futuro mejor. La novela traza la evolución de un hombre a medida que cambia su visión de la realidad. Al principio, el personaje enfoca su vida desde el punto de vista individual y según se desarrolla la novela, avanza a una percepción solidaria de la realidad.

Esta anécdota refleja la situación por la que pasa Uruguay en el año de la publicación del libro. Los continuos atentados y secuestros llevados a cabo por los tupamaros, convulsionan todas las bases institucionales internamente desgastadas por la corrupción del gobierno.

Entonces, la llamada a la acción que se da al final de *Gracias por el fuego*, es hecha realidad en esta novela, en la que el protagonista se transforma gradualmente en un guerrillero urbano.

La búsqueda de la identidad de un hombre que representa al pueblo uruguayo configura el tema de la novela. Osvaldo es un burgués con una existencia frustrada que encuentra la salida en la lucha revolucionaria. Rompe con su pasado, que está simbolizado en su nombre: Osvaldo Fuente, y se le presenta un futuro nuevo y esperanzado a través de su nuevo apelativo: Juan Ángel:

"pero lo mejor del nuevo nombre es la falta de apellido que en el fondo significa borrón y cuenta nueva significa la herencia al pozo el legado al pozo el patrimonio al pozo

significa señores líquido apellidos por conclusión de negocio significa declaro inaugurada una modesta estirpe significa soy otro aléluya soy otro" (4)

Siente ya lejos a su familia (pág. 145) porque el compromiso le exige entrar en contacto con su nuevo entorno de compañeros revolucionarios. Esta ruptura con todo lo establecido viene reflejada en la ruptura formal del autor con las reglas de puntuación y métrica.

El motivo que impulsó a Benedetti a crear esta novela es la necesidad de hacer una llamada al compromiso a toda una clase media que durante años ha vivido con un deseo de tranquilidad, dejando que en su país se asentara la rémora de la corrupción a través de las instituciones políticas.

Frente a esta situación, Mario Benedetti desea que estos sectores sociales resuciten, demuestren que todavía están vivos a través de la revolución. La novela es, por lo tanto, un canto a la verdadera vida porque "la revolución es la vida más que ninguna otra cosa" (5).

Entonces, en contraste con las figuras impotentes de sus novelas anteriores, Juan Ángel es capaz de transformar su vida a través de la ayuda de los hombres que piensan como él. Sabe que podrá salir de su frustración por medio de la solidaridad. Con esta idea, el autor proyecta su esperanza en un futuro liberado de la opresión donde todos se sobrepongan a las lacras de la burguesía.

La idea central de la obra está resumida en estos versos:

"si podemos convertir una cloaca en la ruta
de acceso al albedrío
cómo no vamos a poder transformar esta ollí-

ta de frustración en un país de veras" (6)

El objetivo de la novela será, entonces, la transformación de un país, en el que la frustración y corrupción son palpables, en un lugar donde cada persona muestre su entusiasmo y olvide su apatía para conquistar, poco a poco, la libertad.

El argumento sigue varios momentos de la vida de Osvaldo Puente observando su desarrollo psicológico desde los ocho años a los treinta y cinco.

Al principio, el compromiso político, representado simbólicamente por la ciudad del sol (pág. 76), no existe por la ausencia de acción en los hombres de su país. En su vigésimo cumpleaños Osvaldo se suma a una manifestación callejera y se siente en la obligación de despertar las conciencias:

"la ciudad del sol está vacía
y no me lo perdono
porque soy yo quien debo llenarla de pre-
sencias
yo quien debo dismantelar soledad tras so-
ledad
convertir lo remoto en parentorio
lo poco en mucho
lo desgarrado en continuo
está vacía porque yo estoy vacío
pálido cenizo resurrecto para qué
porque yo estoy vacío
porque desvanezco las turbias presencias con
la sola excusa de su turbiedad
y no me lo perdono" (7)

Y así vemos como la gente empieza a reaccionar solidariamente (pág. 80). Sin embargo, esta unidad dura poco, se rompe por la falta de ideales comunes:

"cerramos los puños y entonces notamos que
no empujamos nada y esa ausencia nos
produce un relativo vértigo" (8)

Frente a esto, Juan Ángel llega a la conclusión de que "es lícito rasgarse las viejas vestiduras aun ignorando si llegaron las nuevas" (9); su vida carece de sentido sin la lucha política y, por ello, se convierte en otro hombre (representado simbólicamente por el cambio de nombre), abandonando la clase burguesa a la que pertenece y haciéndose guerrillero urbano en contra del sistema institucional. La novela se cierra con la huida de estos militantes tupamaros por las cloacas de Montevideo al ser descubiertos por la policía militar.

2.- Estructura y composición: Espacio, tiempo, puntos de vista y personales.

"La última novela de Benedetti está en verso, una aventura que no se intenta desde Byron y Pushkin, aunque habría que ver si los más famosos poemas rioplatenses, el *Martín Fierro* y el *Tabaré* no son, precisamente, novelas en verso. Al Uruguay estable (pero ya con la música por dentro) de 1950 correspondía una forma fija: la novela-diario; al país convulso de ahora corresponde una forma abierta, un verso a mitad de camino de la prosa (...). *El cumpleaños de Juan Ángel* queda (...) como un intento noble y desmesurado de unir vanguardia estética y vanguardia política." (10)

El cumpleaños de Juan Ángel fue escrito en verso porque el autor quería producir un impacto sensitivo más que racional. Según Freda Pérez Beberfall "*El cumpleaños de Juan Ángel* equivale a un moderno Pilgrim's Progress o auto sacramental del Tercer Mundo revolucionario" (11).

No es tan importante la exposición de la trayectoria vital del protagonista, sino el mensaje político que a través de sus líneas quiere proyectar el autor. La alternativa de la acción va imponiéndose en la vida de Osvaldo Puente cuando advierte que es posible el cambio social.

Entonces, esta novela, por el tema que trata, si hubiera sido escrita en prosa, podía haberse convertido en un panfleto político y así, Benedetti sabiamente descubre que la poesía es el recurso más adecuado para expresar sus ideas con un lenguaje sereno y sin crispaciones.

La métrica en sus versos no existe, no hay rima ni medida aunque en algunos fragmentos juega con el ritmo de los poemas de Bécquer,



"volverán las locuras vespertinas
pero aquellos pocos que vaticinaron
ésos
no volverán" (Pág. 74).

o de las canciones populares infantiles:

"pero no te preocupes
cada cual
cada cual
que atiende a su juego
vos a la tabla del nueve
yo a la regla de tres
y el que no lo atiende
y el que no lo atiende
se volverá un mambrú
se irá a la guerra" (Pág. 38).

Como en el lenguaje poético, utiliza recursos retóricos como metáforas,

"y ahora vendrá la madre o sea mamá
con su sonrisa quieta
sus delgados brazos color flamenco
a decir
a volar
a romper el champán
sobre el barco del año" (Pág. 14).

Algunas metáforas se usan para deshumanizar a los seres humanos y así, el protagonista llama a su familia con los siguientes apelativos: la mamá flamenco, el papá búho, el abuelo león y la abuela hiena.

También podemos encontrar antítesis:

"y cuando en silencio declaro mi guerra
extrañamente me siento por fin en paz" (Pág. 106).

Comparaciones:

"pedro miguel saca los fierros y nos los vamos pasando como en un ritual o como los obreros de la construcción se pasan

los ladrillos" (Págs. 147-148).

Silabizaciones de palabras para producir un ritmo pausado:

"sim-bó-li-ca-men-te ..." (Pág. 26).

O alargamientos de sílabas que se asemejan a un grito:

"hurraaaaaa" (Pág. 26).

"osvaaaaaaaaaldo ..." (Pág. 43).

La novela se estructura en estrofas episódicas diferenciadas por blancos tipográficos. Al respecto, podemos observar como el narrador trata de establecer un juego directo con el lector. El narrador no está seguro de que todos los lectores de la novela sean cómplices de su ideología y así, cuando se establece un diálogo entre los miembros de la guerrilla en el que se habla de futuros planes revolucionarios, el narrador introduce un blanco tipográfico más largo del que tiene conciencia:

"aquí viene un amplio espacio en blanco por motivos que no vale la pena mencionar" (Pág. 120).

Después de este espacio vacío sabemos que ha habido un diálogo secreto por las palabras del protagonista:

"y cuando me hubieron explicado todo y cuando todo lo memoricé y cuando estuve seguro de la calle que anoté en la vesícula y del nombre que consigné en el páncreas y de la contraseña que escribí en el esternón y del mensaje que registré en el bazo y de la noticia que apunté en la tiroides recién entonces me senté en el suelo y aflojé la corbata ..." (Pág. 121).

En esta novela en verso predomina la primera persona

gramatical produciendo una visión más subjetiva, más personal, de la realidad. Este "yo" al principio de la obra es Osvaldo Puente y se transforma, al cambiar de nombre, en el "yo" de Juan Ángel:

"yo osvaldo puente empiezo por ser un niño" (Pág. 13).

"yo juan ángel compatriota de treinta y cuatro temporadas ..." (Pág. 142).

El mensaje va dirigido a varios receptores:

- A un "señores" (pág. 20).
- Al "vos" de la hermana de Osvaldo (págs. 34, 35, 37, 62, 64, 68, 71, 112 y 115).
- A "cualquier vos" (pág. 77).
- A un "tú" de los "harpagones" (pág. 73).

Con estos puntos de vista alternan los diálogos de Osvaldo y Baldomero (pág. 49) o el monólogo de Marcos (págs. 122-128) en el que, entonces, la primera persona pertenece a este personaje.

La experimentación técnica -en la puntuación y creación de palabras nuevas- contribuyen a crear un texto de gran originalidad. En El cumpleaños de Juan Ángel no rigen las reglas ortográficas en lo referente al uso de las mayúsculas. Los nombres propios así como las palabras a principio de escrito aparecen en minúscula. La no existencia de puntos y comas podía haber creado un texto apresurado, pero esta ausencia se ve sustituida por los descansos episódicos a través de los blancos tipográficos. Entonces, mediante este recurso, la lectura se convierte en serena y relajada:

"hugo lo abraza casi paternalmente
pero su voz despreocupada no me gusta
será que estamos condenados al recelo

ojalá vivas marcos
y se pierda en el pozo" (Pág. 163).

La soltura expresiva de Benedetti es tal que cuando no encuentra la palabra adecuada para expresar su idea, simplemente y sin problemas, la inventa. Este texto está colmado de neologismos de gran ingenio. Por ejemplo, y reseñando sólo algunos, podemos encontrar: "naipesueño" (pág. 16), "útercalerta", "úteroalsluya" (pág. 26), "ovarirrie", "testitequero" (pág. 59).

Estructuralmente los cumpleaños dividen la novela. Hasta los veinte años Osvaldo Puenta es "un inmaduro voluntario" (pág. 70) encerrado en la clase burguesa a la que pertenece. Entonces descubre, todavía débilmente, la ciudad del sol que representa el compromiso con el entorno. Crea a los veintiseis años alrededor de él un mundo frágil representado por su mujer y sus hijos que serían una prueba de su asentamiento en la mentalidad burguesa. A los veintiocho años ya no se conforma con lo que tiene y piensa en transformar a los que le rodean (cambia el nombre de Luisa, su mujer, pág. 93). Su compromiso auténtico con los revolucionarios tendrá lugar a los treinta y un años cuando ya se convierte en otro hombre: Juan Ángel. A partir de entonces su compromiso irá creciendo llegando a ser un guerrillero tupamaro a los treinta y cinco años. Por ello, la obra se puede estructurar en dos partes:

- Antes de despertar al compromiso político (de los ocho a los dieciocho años): burgués Osvaldo Puenta.
- Comprometido con la revolución (de los veinte a los treinta y cinco años): guerrillero Juan Ángel.

El desarrollo del protagonista llega, al final, al objetivo deseado, pero la historia queda abierta como la historia de un país que nunca termina y que se va haciendo día

a día.

Veamos entonces la estructura de la novela que, en resumen, se presenta así:

EDADES.	NARRACIÓN.	TIEMPO.	ESPACIO.	CONTENIDO.	
8.	1ª persona. Breve diálogo con su madre.	7'50 h.	Casa familiar y azotea.		
11.	1ª persona. Monólogo. Breve diálogo con su padre. Corrienta de conciencia (pág. 26).	9'20 h.			
		10 h.			
		10'45 h.			
15.	1ª persona. Monólogo. Diálogo con Baldomero.	11'05 h.			
16.	1ª persona. Monólogo.	11'40 h.			
		12'25 h.			
18.	1ª persona. Monólogo.	1'30 h.			
20.	1ª persona. Monólogo.	2'50 h.		Despertar al compromiso político.	
		2'55 h.			

24.	1ª persona. Monólogo.	3'15 h.		
26.	1ª persona. Monólogo.	3'35 h.		
28.	1ª persona. Monólogo.	5'15 h.	Calle.	
29.	1ª persona. Monólogo.	5'30 h. 6'20 h.		
30.	1ª persona. Monólogo.	6'15 h. 6'30 h.		
31.	1ª persona. Monólogo. Diálogo indirecto con Antonio. Retrospección (niñez). Diálogo con Estela.	7'20 h. → 7'30 h. 7'45 h. 8'05 h. → 8'40 h. →	Café (Primer contacto con un revolucionario). Taxi. Casa Nº 2134.	Toma conciencia con la causa revolucionaria de su país.
33.	1ª persona. Monólogo. Diálogo con los compañeros. Monólogo de Marcos.	10'25 h.	y	Cambio de nombre.

34.	1ª persona. Monólogo. Diálogo con Estela y compañeros. Retrospección (Baldomero). Narración (apertura cloaca).	.	10'55 h.	Cloacas.	
35.	1ª persona. Monólogo. Diálogo entre los compañeros.	0 + 0 0 60 5	12 h.		

2.1.- Estructura espacio-temporal.

Montevideo vuelve a ser en *El cumpleaños de Juan Ángel* el escenario novelístico.

La capital de Uruguay no sólo es un espacio físico sino también un espacio psicológico en cuanto que el protagonista de la obra representa la evolución del propio país.

Solamente aparece una vez el nombre de la ciudad en todo el libro cuando Juan Ángel habla a su hermana, que se encuentra en la lejanía de Iowa City:

"hoy no revises nuestro montevideo" (Pág. 115).

Además, la alusión a insignes héroes históricos uruguayos borran todas las dudas para localizar la obra en este país sudamericano:

"es necesario que primero empiecen a moverse las articulaciones de artigas de varela de saravia de batlle de barrett" (Pág. 129).

Tres son los espacios concretos dentro de Montevideo en los que se desarrolla la novela:

- La casa familiar: la azotea.
- La calle: un café y un taxi.
- La casa Nº 2134: la cloaca.

Estos tres lugares muestran la evolución personal del propio protagonista. En la casa familiar se desarrolla la niñez de Osvaldo Puente hasta los dieciocho años. Allí está rodeado de sus padres, abuelos y hermana que le sobreprotegen,

y donde casi siempre aparece despertando de un sueño (pág. 24).

Las únicas huidas de este entorno familiar se dan a través de la azotea de la casa donde se encuentra rodeado de un mundo imaginario y entra en contacto consigo mismo:

"la solución es irse a la azotea
con los pocos amigos verdaderamente fieles
me refiero como es obvio a mi sandokan a
mi david copperfield a mi porthos a mi
buffalo bill a mi tarzán a mi pequeño es-
cribiente florentino
primeros habitantes de un club muy exclu-
sivo donde a su turno ingresarán las me-
morias de una princesa rusa y el infaltable
leopoldo bloom
mas por ahora el tiempo es de capa y espada
y cimitarra y lianas y tomahawks y pobres
niños" (Pág. 41).

La aparente felicidad matrimonial de sus padres no es tal. Estos se odian y viven en un mundo de apariencias inauténtico:

"por ejemplo el búho odia cautamente al fla-
menco
con temor de decírselo a sí mismo
pero lo odia con acumulada vergonzante fir-
meza
quizá sin haberse preguntado el porqué
ni el paraqué ni el desdiciendo ni el hasta-
dónde
odia al flamenco
la odia (...)
por su parte el flamenco odia al búho
y esto es lo insólito lo odia
creyendo sinceramente que lo ama" (Págs. 28-29).

Por ello, la azotea representa el mundo de la realidad porque frente a sus padres, "las azoteas dicen siempre la verdad" (pág. 41).

La otra forma de entrar en contacto con la autenticidad de la vida son sus conversaciones con el zapatero Baldomero, que le despiertan su conciencia política (pág. 49).

La calle será el lugar en el que toma contacto con la realidad de su país. Al descubrir la ciudad del sol (pág. 87) llega a la conclusión que sólo mediante la revolución se puede cambiar la falsedad en la que se encuentra sumergida la democracia uruguaya.

Un café configura el escenario del encuentro entre el protagonista y un revolucionario (pág. 103). Al salir de este lugar, tomará un taxi, "un mercedes benz negro y algo calandrajoso" (pág. 111), que será el medio de transporte que Osvaldo utilice para pasar de su rutinaria vida a una existencia comprometida con la causa revolucionaria. Durante este viaje ve lejanos ya a sus padres y hermana e, incluso, no recuerda cuándo murieron sus abuelos (pág. 112). El viaje que le conduce a la casa donde se reúnen los guerrilleros nos recuerda al que hacían los muertos hacia el más allá por la laguna Estigia. Todo ello simboliza la muerte de la mentalidad burguesa del protagonista, que estaba representada en su familia. A partir de ahora Osvaldo cambia de nombre porque realmente es un nuevo hombre que ha nacido de nuevo a la vida, una vida gestada por la revolución.

En la casa nº 2134 conoce a los guerrilleros tupamaros. Allí Estela cambia su nombre por el de Juan Angel. Las cloacas son el lugar por el que tienen que huir de la policía al haber sido descubiertos.

Es curioso cómo al principio de la novela el protagonista, para huir del entorno familiar, se esconde en la azotea, un lugar en lo alto de la casa, simbolizando la lejanía en la que se encontraba Osvaldo con respecto a la

realidad de su país, mientras que al final del libro, Juan Ángel huye por las cloacas, un lugar más cercano a la tierra.

La azotea y la cloaca aparecen humanizadas en la novela:

"las azoteas dicen trastos viejos escupideras
oxidadas cacerolas sin asas
colocan irreparables calzoncillos al viento
ponen a cantar gallos desplumados y sin per-
digres
promueven sin pudor gatos linyeras que ha-
cen el amor sarna con sarna" (Pág. 42).

"ah pero las cloacas
decididamente no puedo imaginarlas
quizá sea ésta la verdadera integración a es-
cala nacional
blancos y colorados
bolsilludos y manyas
manirrotos y austeros
amanuenses y jefes
todos confluyen en el inmundo y ecuménico
canal" (Pág. 157).

Esto contrasta con la animalización que se hace de algunos personajes como los padres y los abuelos de Osvaldo.

La finalidad de *El cumpleaños de Juan Ángel* es que el protagonista o lo que es lo mismo, Uruguay, deben "comprender a pie firme y sin rendirse que (...) la gran e inexpugnable democracia fue (...) un largo fingimiento" (pág. 130) y, por lo tanto, entender que la única salida posible es la acción.

El tema del tiempo asume especial relevancia en *El cumpleaños de Juan Ángel*. El carácter experimental de la novela presenta el tiempo desde otra dimensión distinta a la tradicional.

Por un lado, la novela comienza a las 7'50 horas de la mañana y termina a las 12 de la noche de un viernes y, por otro lado, en ese mismo día el protagonista cumple ocho años

al principio de la novela y termina cuando está cumpliendo treinta y cinco, es decir, narra la vida de un hombre durante veintisiete años.

Como vemos, el concepto de año y día que conocemos cambia en esta obra de significado combinándose en otra medida temporal. Este interés de sintetizar en una sola jornada distintos cumpleaños se entiende como un reconocimiento de que el país estaba cumpliendo, en poco tiempo, distintas edades. Si esta situación histórica que se apunta responde al Uruguay de 1970 se puede afirmar que la novela se inicia en el año 1943 en el que el protagonista tiene ocho años. Es decir, al tiempo espacial al comenzar la novela está situado en un viernes 26 de agosto de 1943 y finaliza en el año 1970 en el que el protagonista habrá cumplido treinta y cinco años, habiendo transcurrido entre estos veintisiete años solamente una jornada de dieciséis horas y diez minutos.

Este rápido devenir temporal refleja la situación de la democracia uruguaya. El desgaste y la corrupción en la que las instituciones se van asentando a través de los años, conducirá inevitablemente al golpe de estado del 27 de junio de 1973.

El tiempo de la creación de esta novela en verso tuvo lugar en La Habana entre los meses de marzo a noviembre del año 1970. La publicación sucederá un año después en Uruguay.

En *El cumpleaños de Juan Angel* el tiempo de la ficción, como ya se ha dicho, se desarrolla un viernes 26 de agosto (pág. 13) y abarca desde las 7'50 en que "yo osvaldo puente empiezo por ser un niño" (pág. 13) concretamente de ocho años (pág. 15), hasta "casi las doce" (pág. 165) en que Juan Angel confiesa cumplir treinta y cinco años. Entonces, la novela narra veintisiete años que solamente ocupan dieciséis horas y diez minutos.

Continuamente, el yo narrador hace alusiones al paso del tiempo. Cada cumpleaños del protagonista está unido a una determinada hora del día. Así, por ejemplo:

"a las nueve y veinte papá búho me dice
once años qué bueno ..." (Pág. 24).

"a mis quince años de las once y cinco" (Pág. 47).

"si a las doce menos veinte voy a amar
con mis dieciséis años de uñas rotas" (Pág. 56).

Debido a este enfoque experimental del tiempo encontramos expresiones marcadamente surrealistas como las siguientes:

"seguiré algunas horas siendo niño" (Pág. 13).

"hoy cumplo once años pero ayer
cuando apenas tenía diez y trescientos sesenta
y cuatro días" (Pág. 39).

"cada veinte minutos es más viejo" (Pág. 66).

"la tarde se prolongará por cuarenta y cinco
minutos más de lo acostumbrado" (Pág. 88).

"hace un rato o sea un lustro" (Pág. 100).

Como vemos, todos los sustantivos que suponen medida temporal entremezclan su significado, produciendo en la obra unas claves que el lector tiene que saber descifrar para llegar al mensaje de la novela.

Asimismo, observamos como el narrador trata el tiempo con gran ironía al presentar la evolución de los personajes. Así dice de la hermanita de Osvaldo:

"ya tenés ocho años cómo pasa el tiempo
toda una mujercita un croquis de mujer
pensar que a las siete y cincuenta todavía te
meabas" (Pág. 33).

Pues bien, la hermana a las ocho y cinco de la tarde ya aparece casada:

"hermanita a esta hora estarás en iowa city estado de iowa con sam tu flamante marido profesor de creative writing" (Pág. 113).

Lo mismo ocurre con Osvaldo que a las cuatro menos veinticinco está casado y con dos hijos:

"andresito de seis años (...) jorge de quince meses..." (Pág. 86).

En algunos cumpleaños la palabra "año" se ve sustituida por otras intimamente relacionadas con ella que podían entenderse como sinónimas. Así, podemos encontrar:

"ocho agostos" (Pág. 14).

"veintiséis transcurso" (Pág. 80).

"veintiocho vagones" (Pág. 87).

"treinta y un atardeceres" (Pág. 103).

"treinta y cuatro temporadas" (Pág. 142).

Aparte de estas alusiones directamente relacionadas con el tiempo, aparecen en la obra algunos objetos que también remiten a la medida temporal. Dice el protagonista que en su undécimo cumpleaños "el búho me regaló un reloj con esfera luminosa (...) vos el almanaque" (pág. 34).

El tiempo de la narración que predomina es el presente que alterna con el pretérito, cuando rememora el pasado, y con un futuro que marca el carácter de premonición de la situación uruguaya expresada en la obra.

Observemos como se entremezcla el presente y el futuro en el siguiente fragmento:

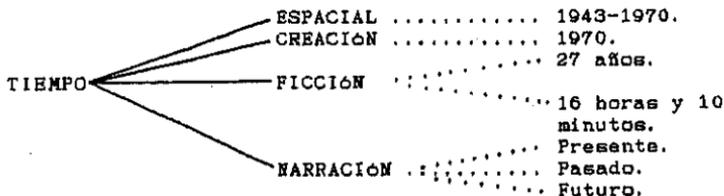
"~~era~~ que hoy voy a querer a la gente a las cosas
no sólo al flamenco y a papá búho
y al abuelo León y a la hermanita meona
sino también el techo los canteros
y el azulejo roto y el cepillo de dientes
y hasta el jabón señores

seguro que hoy no voy a temblar
aunque sé que el temblor tiene su encanto
sobre todo cuando tiritó bajo el sol
y mis húmedos estremecimientos
hacen que las gotitas de sudor resbalen
desde el oscuro rombo de mi ombligo hasta
la arena pálida y quemante" (Págs. 19-20).

O como el pasado predomina en el siguiente texto donde el protagonista recuerda su infancia y los juegos con su hermana:

"vos sabés cómo me gustó siempre estar jugar
hablar contigo
gracias a vos me reconciliaba conmigo mismo
después de alguna jornada de especial frus-
tración y desaliento
gracias a vos no escupía sobre la ley y las bal-
dosas porque entonces me inspirabas y me
inspirás todavía un extraño y confianzudo
respeto" (Pág. 115).

Para concluir, y debido a la complicación temporal de la obra, veamos en un esquema cómo se presenta el tiempo en *El cumpleaños de Juan Ángel*:



2.2.- Puntos de vista.

En *El cumpleaños de Juan Angel* predomina como punto de vista la primera persona gramatical. En la mayoría de la novela aparece el yo del personaje principal -Osvaldo Puente o Juan Angel- que configura el narrador protagonista. También podemos observar el yo de dos personajes secundarios -Baldomero y Marcos- que constituyen el narrador testigo.

El narrador protagonista, en este caso como acabamos de señalar, es Osvaldo Puente que evoluciona psicológicamente hasta convertirse en Juan Angel. El personaje expone, desde niño, sus miedos, sus preferencias familiares, sus deseos para el futuro, trazando así una visión del entorno que le rodea. El narrador tiene presente al receptor y, en algunas ocasiones, se dirige directamente a él para llamar su atención utilizando para ello la función apelativa o conativa del lenguaje:

"ahora váyansa un momento
déjennos festejar mi cumpleaños
tengan en cuenta que sólo hay algo más sa-
broso que hacer el amor en una noche fres-
ca de verano
y es hacer el amor en una tarde calurosa del
invierno
(...)

señores
hay que convencerse de que la única paz de
veras suasoria es la paz erótica" (Págs. 93-94. El
subrayado es nuestro).

Se acuden a técnicas narrativas muy variadas para expresar la problemática interior del personaje. Podemos encontrar narraciones retrospectivas, corrientes de conciencia alternando con el monólogo y diálogos tanto directos como indirectos que completan una visión objetiva de la realidad.

Como ejemplo, este fragmento en el que la corriente de conciencia y el monólogo van parejos:

"estábamos en que no quiero salir de mi
caverna
sim-bó-li-ca-men-te por supuesto
porque en rigor asisto al aula cotidiana
con excepción de hoy que es mi cumpleaños
asisto y juego
aprendo lo aprendible
por favor una hache
aprehendo lo aprehensible
golpeo me caigo insulto río toso soy golpeado
a veces me levanto
siento un extraño cosquilleo en mi colon
transverso y en el alma" (Págs. 26-27).

También hallamos diálogos directos combinados con narraciones retrospectivas que provocan el uso de tiempos presentes y pretéritos:

"querás café pregunta estela
marcos se ha dormido sobre su propia man-
díbula
pero yo sí quiero café

estás nervioso pregunta estela
en realidad estoy mucho más que nervioso
estoy tranquilo

sabés manejar un arma pregunta estela
sé manejar un arma pero me da vergüenza
decir cuándo y por qué aprendí
fue hace mucho cuando el marido Ultra-
jado anduvo buscándome con intenciones
emasculatorias

mi única disculpa es que el tipo era casi un
oligarca y por añadidura alguien más bien
despreciable y su mujercita en cambio una
maravilla pero comprendo que es muy po-
bra disculpa" (Pág. 135).

Sin embargo, en los diálogos indirectos entremezclados con el monólogo, el tiempo predominante es el pasado:

"antonio pregunta si he decidido algo
y yo que si que decidi que voy
al decirlo con todas sus pocas letras tengo la
repentina sensación de que en mi mundo
otro tiempo se inaugura" (Pág. 105).

El narrador testigo lo observamos en dos ocasiones en la obra. Es un narrador que se expresa también en primera persona pero que no protagoniza la acción sino que participa como personaje secundario en ella.

El primer ejemplo lo encontramos en el monólogo de Baldomero del que extraemos, ahora, este fragmento:

"botija no sé, en realidad qué decirte
quince años es una edad linda para no
morirse
claro no me refiero a esa poca muerte que
reciana pésames y puteadas
más bien quiero decir que es una edad linda
para no morir de rutina de orden incurable e infeccioso
para no morir de certificados
de disculpas
de prudencia
de tendríamos que" (Págs. 49-50).

La forma verbal sobre la que se construye este texto es el presente por la proximidad que tiene la estructura de este monólogo a la del diálogo al ir dirigido directamente a un Osvaldo de quince años.

El segundo ejemplo está representado por el monólogo de Marcos, dirigido también al protagonista. En él predomina el tiempo presente como forma verbal, alternando con el pretérito cuando inicia un recuerdo de su vida pasada:

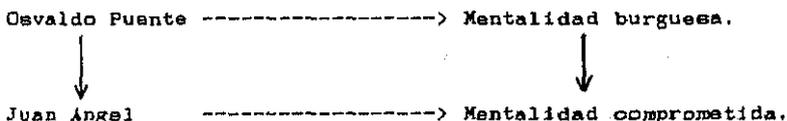
"yo tampoco
y no voy a decirte que me horrorizara la violencia
simplemente carecía del impulso
tuve que morir para poder matar

ahora te explico
ahora te explico
yo vi cuando nataron a simón
simón era yo mismo era mi hermano
teníamos una larga historia en común que
era casi sanguínea o sea que era mucho
mejor que sanguínea
con escalas en el liceo en el pingpong en el
fútbol en el quilombo inaugural en la fa-
cultad de química
sin embargo
cuando lo acribillaron yo estaba-allí sólo por
azar" (Pág. 122).

2.3.- Personajes.

"Esta novela (*El cumpleaños de Juan Ángel*) es uno de los más hermosos, honestos y tiernos documentos sobre la clase media, su miseria y su capacidad de generar heroísmo, sobre la realidad política de Latinoamérica y la respuesta de los sectores medios juveniles del Continente. Mario Benedetti brinda uno de los más importantes testimonios literarios del momento porque despliega y ama el momento de la resurrección de dichos sectores. No sé conforma, ni quiere mostrar la muerte y la putrefacción, quiere cantar a la vida y a su continuación, y su personaje lo dice cuando jubila a su 'narciso' o a su 'burgués', al que quiere reencontrar al volver a su casa 'y olfatear por primera vez el olor ácido de la muerte pero también el escandaloso aroma de la resurrección'". (12)

Los personajes de esta novela poco importan como individualidades ya que exigen la interpretación del símbolo que representan:



La evolución vital del protagonista significa al despertar al compromiso político y moral del pueblo uruguayo. Desde el momento en que Juan Ángel adopta la convicción de querer morir por la causa revolucionaria se desborda la postura de burgués y con ella, la situación en la que había vivido inmersa durante décadas toda la clase media uruguaya. El deseo de no compromiso con el entorno político y social, que hemos visto en las novelas anteriores, queda olvidado en *El cumpleaños de Juan Ángel* donde el protagonista encuentra la solución a su aislamiento en la acción revolucionaria.

Pero, analicemos cada uno de los personajes que intervienen en la novela para así mejor entender lo que estos representan.

El personaje principal, Oswaldo Puente, ha nacido "en plena clase media o sea en plena arena movediza" (pág. 34). Está rodeado de una familia aparentemente feliz (como la situación uruguaya de los años setenta) y poco a poco va descubriendo la realidad fuera de su mundo. Primero en la escuela, a través de su compañero de pupitre, Andrés Brito, sabe de dos temas que hasta ese momento significaban lo prohibido: el sexo y la política. Ante este hallazgo la reacción de un niño de diez años, que creía que el mundo terminaba en su entorno familiar, será la de sentirse indefenso:

"y yo que era el poder
el brazo ejecutor
y yo que era el poder quedé tamblando" (Pág. 39).

Cuando tiene once años, también en la escuela, Oswaldo conoce a Inesita Olmos y siente "un extraño cosquilleo" (pág. 27). Sus nociones sobre el sexo son confusas y se encuentra mejor refugiándose en la azotea de su casa con los protagonistas de sus cuentos preferidos.

Por otro lado, sus conversaciones con el zapatero Baldomero significan su toma de conciencia con el mundo real. Es el hombre que quiere despertarle del entorno caduco al que pertenece para que no muera "de rutina de orden incurable e infeccioso" (Pág. 50).

Nunca aparecen en las novelas de Benedetti personajes que no pertenezcan a la clase media, constituyendo Baldomero una excepción de la que comenta el autor:

"El hecho es que siempre viví en la clase media. Mi padre fue un universitario. Nunca tuve esa relación vital con el medio obrero, que me hubiera permitido usar su idioma cotidiano, sus apócopeos, sus silencios, y hacer que el lector lo sintiera vivir. Y cuando incluyo un obrero, es un personaje como el zapatero de *El cumpleaños de Juan Ángel* que más que un obrero es un artesano, cuyo oficio lo hace trabajar aislado, sin oportunidad de desarrollar un concepto de masas". (13)

Pero volviendo a la trayectoria vital de nuestro protagonista, observamos cómo poco a poco Osvaldo va madurando. A los dieciséis años sus relaciones con Ana María, una muchacha de catorce años, nos demuestran que su visión del sexo es más explícita. El autor para expresar esta aventura amorosa utiliza los originales neologismos antes citados:

"... me hace balbucear testi-
tequiero
y ella ovarirríe con su pedanta y encantadora
certeza y en su mirada aparecen simétricas
pancartas que proclaman su virginidad y
preguntan la mía y allí nace un complot
(...)
y entonces nos vamos conmovidos y alegres
haciendo sonar con desalmados pasos las
hojas secas testivariando de la mano sol-
tando de vez en vez húmedos monosílabos
bajo los pinos duchos en estas lides..." (Pág. 59).

Durante varios años las relaciones amorosas pasan a segundo plano ya que sus preocupaciones se centran en la política. Pero, a los veintiséis años ya le encontramos casado y con dos hijos. Su familia en ese momento supone:

"mi hogar terreno firme
donde está el rostro guarneciente de mi mu-
jer
y la pureza volátil de mis hijos
ellos me esperan
son mi mundo redentor pero tan frágil" (Pág. 85).

Osvaldo ha creado para huir del mundo al que inevitablemente pertenece, otro entorno en el que trata de dar sentido a

su vida. Pero, como veremos, su familia no será suficiente.

Ante este mundo seguro y de falsas apariencias, que representa a la clase burguesa, entra en contacto con "un profanador" de la seguridad (pág. 103). Osvaldo quiere devolver la dignidad a su clase y a su patria y se compromete con los revolucionarios "por asco y entusiasmo" (pág. 146). Asco por la situación insostenible en la que se encontraba su país y entusiasmo porque todas las esperanzas todavía eran posibles.

La familia de Osvaldo y, concretamente, sus padres, simbolizan la situación de la democracia uruguaya que se había convertido con el tiempo en una falsa apariencia. Papá búho y mamá flamenco también, en apariencia, conforman un entorno seguro para el hijo. Sin embargo, descubrimos que éstos se odian (págs. 28-29). Su situación matrimonial es, como la democracia del momento, una fábula.

Esta mentira en las actuaciones humanas convierten a los personajes en animales. Por ello, no es de extrañar que sus padres y abuelos no tengan nombres, sino que van acompañados de otro sustantivo que actúa como adyacente dándoles un calificativo que les animaliza. Estos personajes se sitúan como entes abstractos y no como individuos capaces de merecer el afecto del protagonista. Su familia no la relaciona consigo mismo sino con el capitalismo. Dice con ironía de su padre:

"el búho habla de la relación entre trabajo y capital
ya es un progreso pues en los viejos tiempos
decía capital y trabajo
para el viejo el cambio de estructuras es una
inversión semántica" (Pág. 64).

Su madre aparece como la típica mujer burguesa que desempeña el papel concreto en la sociedad de cuidar a su fa-

milia y se despreocupa de otros temas:

"el flamenco no entiende

(...)

además fue adoctrinada para creer en los impuestos en las boutiques en los parlamentos en las propiedades horizontales en los wagonlits en el método ogino en los minutos de silencio en la santísima trinidad en la pepsicola en los contactólogos

(...)

pero hay que reconocer que no es mala gente simplemente carece de malicia profesional para enmendar su desconcierto y creer que la piedad está llamada a sustituir la plusvalía" (Pág. 65).

Sus abuelos son descritos como animales de rapia, con el característico aspecto voraz de la personalidad burguesa; están asentados en el pasado y preocupados únicamente por sus enfermedades imaginarias (págs. 66-67).

Ante esta situación, el protagonista huirá buscando refugios donde tratar de luchar contra esa realidad. Primero será la azotea ("la solución es irse a la azotea" pág. 41); luego Baldomero ("baldomero era un refugio" pág. 154); después creará una familia ("son mi mundo redentor pero tan frágil" pág. 85); y, por último, el entorno de los compañeros revolucionarios.

Hemos podido observar cómo la inarmonía en las relaciones de los padres de sus novelas influyen y determinan las actuaciones de los protagonistas. Así, en *Quién de nosotros* y en *Gracias por el fuego*, Miguel y Ramón Budiño son personajes paralizados e incapaces de reaccionar ante la realidad que les rodea. Sin embargo, Juan Angel supone una variable en estos caracteres; es el único que a pesar de la relación traumática de sus padres, llega a entender que la rebelión es la única salida.

Otra de las constantes en las novelas y cuentos de Mario Benedetti es el que sus protagonistas formen parte del mundo oficinesco montevideano. Aunque de forma pasajera, en *El cumpleaños de Juan Angel*, Osvaldo, a los veinticuatro años, se nos presenta también como un oficinista. Frente a otros personajes como Martín Santomé, en *La tregua*, para el que la oficina representaba casi toda su vida, Osvaldo Puente nos muestra este entorno desde fuera y siendo consciente de la mediocridad que produce ese medio:

"porque aun desde la calle desde el aire libre
sé que también estoy dentro oportuna-
mente condicionado en el aire acondiciona-
do tabulando rítmicamente mis tarjetas
yo también como subalterno hematíe del
monstruo
yo también incapaz de perturbarlo
yo también perturbado" (Pág. 80).

Luisa, la mujer de Osvaldo, es una sencilla mujer provinciana que satisface los deseos eróticos del protagonista:

"... luisa que trajo de una leja-
na provincia de bonanza su dulce cuerpo
tendido" (Pág. 86).

Frente a lo que supone el cambio de nombre de Osvaldo a Juan Angel, trata a Luisa con un burlón lirismo romántico en este pasaje:

"para su desnudez debería llevar otro nombre
porque luisa es nombre de mujer vestida
cuando sus pechos toman decisiones y rápida-
mente me catequizan
entonces debería llamarse flora o gloria o por
lo menos marcela

cuando sus muslos dóricos se estremecen de-
bido a no sé qué sismo
entonces debería llamarse ceres o rita o por
lo menos olimpia" (Págs. 92-93).

Osvaldo mantiene hacia ella una actitud un tanto machista y patriarcal que supone las reminiscencias de la clase burguesa a la que representa:

"... ella es mi latifundio y mi minifundio en ella satisfago mis éxtasis frugales cultivo mis almácigos de púdica lujuria y no habrá reforma agraria que me la expropie" (Pág. 93).

Con ella tiene dos hijos: Andresito "de seis años que ya es alguien" y Jorge "de quince meses que todavía no es alguien" (pág. 86).

Junto a esta mujer típica de la clase media montevideana que descubrimos a través de la madre y la esposa de Osvaldo, Estela representa una nueva mujer comprometida con el momento histórico que le ha tocado vivir. El protagonista mantendrá con ella una relación de camaradería simple aunque opina que:

"... entre hombre y mujer no existirá nunca una camaradería físicamente pura y por serios e incommovibles que sinceramente seamos o nos creamos al menor descuido corre entre las piedras la lagartija erótica" (Pág. 137).

Juan Angel considera indispensables a las mujeres en la revolución y, frente al tono burlón que adopta al hablar de Luisa, ahora se reviste de seriedad al descubrir la mujer revolucionaria:

"es verdad no se puede hacer una revolución sin ellas les cuesta un poco dejar las cacerolas los rulleros la plancha las clases de corte y confección la revista claudia los horóscopos pero cuando dejan atrás su corazón doméstico sus blanduras completas entonces esas frágiles se vuelven más tenaces que un

gladiador" (Pág. 136)

En la casa 2134 también encontramos, junto a Estela, al resto de los combatientes tupamaros: Luis Ernesto, Vera, Marcos, Domingo, Olguita, Pedro Miguel, Rosario, Edmundo, Hugo, Víctor y Agustín. Entre todos sobresale Marcos, que cuenta a Juan Angel la muerte de su amigo Simón que "era yo mismo" (pág. 122). Este suceso fue el argumento a favor para su ingreso en la lucha armada. Marcos explica que había muerto al presenciar el asesinato de su amigo a manos de la policía:

"no voy a decirte que me horrorizara la violencia
simplemente carecía de impulso
tuve que morir para poder matar" (Pág. 122).

De esta manera surge un nuevo Marcos dispuesto a matar pues ya todas sus dudas habían muerto con él. Este personaje es, entonces, como Juan Angel, un resucitado ya que la actividad revolucionaria le otorga un auténtico sentido a su vida.

Como hemos visto, todos los personajes representan un sector de la clase media uruguaya que tras muchos años de alienación social llegan a la conclusión que el compromiso político es el único medio para demostrarse que todavía son capaces de transformar el país. Benedetti, a través del protagonista, proyecta su esperanza en un Uruguay liberado, por fin, del letargo histórico.

NOTAS.

- 1.- Entrevista concedida por Mario Benedetti a la autora de esta tesis el 15 de octubre de 1988 en el café Fuyuma de Madrid.
- 2.- Norberto Colominas, "Mario Benedetti: 'Tenemos que dar una respuesta vital en el exilio'", *El País*, Madrid, 13 abril 1980, págs. 6-7.
- 3.- Matilde Bianqui, "Aquí y ahora con Mario Benedetti. 'He inventado verdades que han llegado a ser realidad'", *Ya literario*, Suplemento de *Ya*, Madrid, 13 marzo 1980, pág. 41.
- 4.- Mario Benedetti, *El cumpleaños de Juan Angel*, Madrid, Ediciones Alfaguara, S.A., 1985, pág. 119.
- 5.- Idem, pág. 140.
- 6.- Idem, pág. 161.
- 7.- Idem, pág. 76.
- 8.- Idem, pág. 81.
- 9.- Idem, pág. 84.
- 10.- Salvador Barros, "Otras opiniones", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 258.
- 11.- Freda Pérez Baberfall, "Simbolismo e ideología en *El cumpleaños de Juan Angel*", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 176.
- 12.- Libe de Larrazábal, "Otras opiniones", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 258-259.
- 13.- Hugo Alfaro, *Mario Benedetti*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1986, págs. 60-61.

CAPITULO VIII:

PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA.

Primavera con una esquina rota es, hasta el momento, la última novela de Mario Benedetti. Publicada en 1982 en España, representa una muestra de la respuesta creadora que nuestro autor ha dado en el exilio.

Esta obra ha sido traducida al francés, checo, alemán y holandés, y adaptada y representada en teatro en Santiago de Chile por ICTUS en 1984.

Está dedicada a la memoria de D. Brenno Benedetti, padre del escritor, por coincidir el décimo aniversario de su muerte con el final de la creación de esta novela (octubre de 1981).

Entre 1973 y 1984 un gran número de uruguayos, y entre ellos Benedetti, tienen que abandonar su país por razones políticas, constituyendo el exilio exterior que refleja la novela.

Otro exilio, el interior, también se muestra a través de Santiago, un personaje que sufre la dictadura militar en un penal uruguayo.

La estructura de esta novela expresa la desintegración de las relaciones que ha producido esta situación política: una familia desmembrada y la falta de identificación de una niña con el entorno son los "pequeños" resultados del golpe militar de 1973.

Sin embargo, *Primavera con una esquina rota* no es una novela pesimista. Después del exilio los personajes ya no son los mismos, pero dejan una puerta abierta a la esperanza, a una nueva vida. Siempre el rescate del pesimismo viene a través del amor y en este caso la relación de Graciela y Rolando nos hace pensar en que rehacen su vida partiendo de

cero con toda la carga de madurez que llevan de lastre.

En este sentido, el título de la novela es significativo. Para Santiago, el preso político, la palabra "primavera" le sugiere la muerte de su madre escuchando *La Primavera* de Vivaldi. A partir de este hecho, esta estación será una norma para su vida, ya que desde entonces:

"los aconteceres del mundo en general y de su mundo en particular se dividen en primaverales, poco primaverales y nada primaverales". (1)

Irónicamente, es apresado en primavera, como nos da testimonio de ello su hija Beatriz (pág. 29). Por lógica, los años que pasa en prisión serán "cinco años de invierno" (pág. 196) y su vida en libertad de nuevo simboliza la primavera pero ya mutilada y sin embargo, todavía útil:

"la primavera es como un espejo pero el mío tiene una esquina rota / era inevitable no iba a conservarse enterito después de este quinquenio más bien nutrido / pero aun con una esquina rota el espejo sirve la primavera sirve" (2)

Esa esquina ha sido rota por la dictadura y en su vida personal "quizá la haya roto la nueva graciela la graciela distante" (pág. 196).

Pero, principalmente la primavera tiene el significado de Uruguay, un país azotado por el golpe militar y que, sin embargo, resistió gracias a sus exiliados aficionados a la vida:

"habrá que volver pero a qué país a qué uruguay / también tendrá una esquina rota y sin embargo reflejará más realidades que cuando el espejo estaba virgen / habrá que volver pero a qué primavera / no importa en qué estado calamitoso esté pero yo quiero recuperar mi primavera / ellos la taparon con hojas secas con nieve televisada con santa claus sudando con alumnos de mitrione con mundialito ganado y mundialote perdido con asesores subdesarrollantes pero lo que ignoran es que bajo

esas capas de mierda siguen estando la vieja y la nueva primavera quizá con una esquina rota pero con trigales y ombúes y tangos prohibidos y autorizados y el compa gervasio y cielitos y central obrera y pastoreos y rebeldías y reglamento provisorio y comités de base y pueblo ingobernable y vía láctea y autonomía universitaria y mate amargo y el plebiscito..." (3)

La primavera, en definitiva, refleja la esperanza de crear un país en democracia:

"la primavera no está todavía ahí al alcance de la mano / la primavera no llegará mañana pero acaso pasado mañana / reagan neutrónico y tozudo no podrá impedir que la primavera llegue pasado mañana" (4)

Con esta lectura, las citas que encabezan la novela cobran sentido:

"Se soubesse que amanhã morria
E a primavera era depois de amanhã
Morreria contente, porque ela era depois de amanhã". (F. Pessoa). (5)

"Almanaque caduco, espejo roto". (R. González Tuffón).

Por todo ello, volvemos a afirmar que *Primavera con una esquina rota* es un canto a la esperanza. Después de sufrir un vendaval que aparentemente destruyó todo, lo importante fue quitar los escombros para crear nuevas perspectivas sin olvidar nunca las ruinas que quedaron en la memoria.

1.- Contenidos temáticos.

La nueva sociedad fracturada que surge como consecuencia de la represión configura el asunto de la novela.

La influencia de los hechos políticos en la vida de relación de los personajes es tan profunda que observamos como Graciela, la esposa de Santiago, se sorprende al descubrir que sus sentimientos amorosos hacia su marido después de cinco años de cárcel ya no existen. A pesar de ser consciente de la traición, busca llenar el vacío y la desorientación de su vida con el amor de Rolando, un íntimo amigo de su marido.

Este asunto conduce al tema central: el exilio. La novela refiere las consecuencias que en la vida de muchos uruguayos produjo esta situación. Así, nos enteramos que M^a del Carmen en Barcelona, con sus dos hijas, vende cacharritos en Las Ramblas (pág. 37), o que un periodista muere en Bulgaria de soledad (pág. 99), o sabemos de una nueva muerte, la muerte de exilio (pág. 112). También reconocemos a exiliados veteranos como el Dr. Siles Zuazo que andaba por su exilio número catorce (pág. 83) o a nuevos exiliados como Beatriz que cree tener dos patrias, una titular y otra suplente (pág. 102).

Con todo ello Benedetti trata de expresar la desintegración de su país y de todos los países hispanoamericanos que han vivido esta dramática situación.

Frente a esto, D. Rafael representa la respuesta vital al exilio como forma de lucha contra lo impuesto:

"Vincularse y trabajar con la gente del país, como si fuera

nuestra propia gente, es la mejor forma de sentirnos útiles y no hay mejor antidoto contra la frustración que esa sensación de utilidad". (6)

El atentado contra la libertad que supone que un individuo tenga que abandonar su país para salvaguardar su integridad personal por ser su ideología contraria a la del poder es el motivo que provoca en Benedetti el deseo de denunciar estos hechos. La visión limitada del exilio uruguayo que podía suponer el referirse únicamente a la familia protagonista de la obra, hace que el autor intercale pasajes de su propio exilio y de otros compatriotas para dar una dimensión colectiva a esta denuncia.

Después de un invierno de doce años la novela apuesta por una primavera que represente el futuro del pueblo uruguayo. El desexilio es la dura perspectiva que se plantea a todos los pequeños trozos de Uruguay que están dispersos por el mundo. Por ello, la idea central de la novela se basa en el deseo de unir el Uruguay de la dictadura y el Uruguay del exilio para crear una sociedad nueva. El siguiente monólogo de D. Rafael resume todos estos anhelos e interrogantes:

"La nueva sociedad no será levantada por los veteranos como yo, ni siquiera por los jóvenes maduros como Rolando o Graciela. Somos sobrevivientes, claro, pero también heridos y contusos. Ellos y nosotros. ¿Será levantada entonces por los hoy niños, como mi nieta? No lo sé, no lo sé. Quizá los oficiantes, los hacedores de esa patria pendular y peculiar sean los que hoy son niños pero siguen en el país". (7)

El argumento de *Primavera con una esquina rota*, aparentemente desintegrado, se compone después de escuchar la historia que cada personaje narra de forma entrecortada.

Comenzamos conociendo a Santiago, un hombre encerrado en un penal llamado Libertad. En el capítulo siguiente aparecen

dos nuevos personajes: Graciela y su hija Beatriz. Descubrimos que no están en su país ya que son exiliadas políticas y pronto sospechamos que son la esposa y la hija del preso del capítulo anterior.

Beatriz, una niña de nueve o diez años, vive el exilio como un juego semántico al ir descubriendo nuevos conceptos que muchas veces no entiende e interpreta a su manera.

Otro exiliado, D. Rafael, es un maestro que a sus 67 años demuestra ser un cómplice de la vida. Es el padre de Santiago y por lo tanto el suegro y el abuelo de Graciela y Beatriz respectivamente.

Rolando Asuero es "el otro". Amigo íntimo de Santiago antes de que fuera encarcelado, es el amante de Graciela. Este hecho contribuye a amargar el relato al ser conscientes de que la víctima más sufrida todavía tiene que conocer esta realidad fuera de la cárcel.

Estos personajes configuran la historia de ficción de la novela, sin embargo, entremezclados hay varios capítulos denominados "Exilios" en los que Mario Benedetti, como protagonista, narra hechos reales. Así, por ejemplo, comienza contando su expulsión por parte del gobierno peruano, después, relata historias de otros desterrados como la del exiliado económico en Australia, el exilio de Siles Zuazo, la muerte de un periodista en Bulgaria, la muerte en Cuba de Luis Pedemonte, el exilio de la familia Cámpora en la R. F. Alemana, para terminar cerrando estos capítulos con las esperanzas del triunfo del No en el plebiscito del 30 de noviembre de 1980. Todas estas anécdotas, sin relación alguna con la historia inventada, ejemplifican y hacen más real el destierro sufrido por muchos hombres hispanoamericanos.

2.- Estructura y composición: Espacio, tiempo, puntos de vista y personajes.

La desintegración de los esquemas familiares y culturales que observamos en la trama de la novela es la misma que muestra la estructura formal. Por ello, la temática de la obra determina, en este caso, su estructura. Cuarenta y cinco son las partes o capítulos en los que se divide *Primavera con una esquina rota*. Estos capítulos se clasifican en siete grupos determinados por un título común y por los personajes que los protagonizan. El título genérico va acompañado de un subtítulo que muchas veces resume la temática del asunto a tratar. El capítulo llamado "Intramuros" tiene, al final de la novela, un complementario, "Extramuros", con el preso político como protagonista en ambos pero con la diferencia de que en "Extramuros" ya goza de libertad.

Veamos, entonces, esta disposición temática:

INTRAMUROS.	(Esta noche estoy solo). (¿Cómo andan tus fantasmas?). (El río). (El complementario). (El balneario). (Una mera posibilidad).
EXTRAMUROS.	(Fasten seat belt). (Arrivals Arrivées Llegadas).
HERIDOS Y CONTUSOS.	(Hechos políticos). (Uno o dos paisajes). (Un miedo espantoso). (Soñar despierta). (Verdad y prórroga). (El dormido). (Putá vida).

DON RAFAEL.	(Derrota y derrotero). (Una culpa extraña). (Dios mediante). (Locos lindos y feos). (Noticias de Emilio). (Un país llamado Lydia). (Quitar los escombros).
BEATRIZ.	(Las estaciones). (Los rascacielos). (Este país). (Una palabra enorme). (La polución). (La amnistía). (Los aeropuertos).
EL OTRO.	(Testigo solito). (Querer, poder, etc.). (Titular y suplente). (Turulato y todo). (Sombras y medias luces). (Ponte el cuerpo). (Por ahora improvisar).
EXILIOS.	(Caballo verde). (Invitación cordial). (Venía de Australia). (Un hombre en un zaguán). (La soledad inmóvil). (Penúltima morada). (La acústica de Epidaurós). (Adiós y bienvenida). (Los argullosos de Alamar).

Los capítulos aparecen intercalados, entremezclando las historias y complementando unas partes a otras. Todos estos fragmentos de historia tienen un nexo en común: el exilio.

Al final de la obra la estructura se dispone abierta. Las nuevas perspectivas de Santiago ya libre y la zancadilla que la dictadura se hace a sí misma con el triunfo del No en el plebiscito del 30 de noviembre del 80, dejan que el futuro o la imaginación del lector cierren la novela.

Este recurso junto con la intercalación en el relato de ficción de historias acaecidas en la realidad, narradas por Benedetti como personaje y distinguidas formalmente por medio de la letra cursiva, contribuyen a crear una obra de gran originalidad. El carácter experimental se incrementa con el invento de verbos como "cranear" (pág. 160), o con el juego que realiza al introducir estribillos de tangos en la narración de tercera persona omnisciente de los capítulos titulados "El otro". También, en los dos capítulos de "Extramuros" observamos como estos recursos innovadores llegan a su punto más alto cuando no se utiliza puntuación, las minúsculas son las que priman y las barras parecen separar los pensamientos:

"beatricita qué fiesta nos espera / la verdad es que no sé exactamente qué me aguarda / evidentemente hay un problema sé que hay un problema / en las últimas cartas graciela no es la misma y no es cosa de leer entrelíneas / a veces me parece que está enferma y no quiere decírmelo / o acaso la nena eso ni pensarlo beatricita qué fiesta nos espera / incluso el viejo se ha puesto enigmático y al principio lo atribuí a la censura pero ya no" (8)

Los puntos de vista en *Primavera con una esquina rota* son tan variados como las partes en que se divide la novela: primera persona narrativa en monólogos y corrientes de conciencia, tercera persona omnisciente, diálogos, narración y descripción son formas que a continuación veremos distribuidas en el siguiente esquema-resumen:

Capítulos	Narración	Protagonistas	Espacio	Tiempo
INTRAMUROS	1ª p. Monólogo y narraciones retrospectivas. Forma: Cartas dirigidas a su esposa.	Santiago, preso político	Celda del Penal "Liberdad" (Uruguay).	8 meses y 20 días.
EXTRAMUROS	1ª p. Monólogo con corriente de conciencia y narraciones retrospectivas. Ausencia de puntuación. Barras.	Santiago, libre.	Avión y Aeropuerto.	
HERIDOS Y CONTUSOS	3ª p. y diálogos directos.	Graciela y Beatriz.	Apartamento en el exilio de México. Oficina. Café. Calles.	
D. RAFAEL	1ª p. Monólogo y diálogos indirectos.	D. Rafael.	Apartamento en el exilio de México.	
BEATRIZ	1ª p. Juegos semánticos -> Humor	Beatriz	Exilio en México	

EL OTRO	3ª p. omnisciente y diálogos indirectos. Narraciones retrospectivas. Intercalación de estribillos de tangos.	Rolando Asuero.	Exilio en México.	
EXILIOS:	Letra cursiva			
"Caballo verde"	3ª p. narrativa con diálogos directos e indirectos.	Un exiliado: (M. Benedetti).	Apartamento de Las Heras y Pueyrredón (Argentina).	Enero 1975.
"Invitación cordial"	1ª p. con diálogos directos e indirectos.	M. Benedetti.	Apartamento de la c/Shell, de Miraflores, Lima.	Viernes 22 de agosto de 1975. (6 p.m.) hasta las 9 a.m. del Sábado.
"Venta de Australia"	1ª p. con diálogos directos.	Falco (Nombre supuesto) y M. Benedetti.	Aeropuerto de Ciudad de México y en La Habana.	Después de 1976.
"Un hombre en un zaguán"	1ª p. Diálogos directos.	Dr. Síles Zuazo y M. Benedetti.	Hotel Nogaró de Montevideo y Buenos Aires.	1954 y 1974.
"La soledad inmóvil"	3ª y 1ª p. narrativa.	Periodista H y M. Benedetti.	Sofa (Bulgaria) -----> Apartamento en Las Heras y Pueyrredón (Argentina). ----->	A mediados de 1977. 1975

"Penúltima morada"	3ª p. y 1ª p. plural.	Luis Pedemonte y M. Benedetti.	Cuba.	
"La acústica de Epidaurros".	1ª p. plural. Forma: Poema. Ausencia de puntuación.	M. Benedetti y Luz, su esposa.	Epidaurros (Grecia).	Alrededor de 1981.
"Adiós y bienvenida"	3ª y 1ª p. Transcripción de una carta de Olga Cámpora a M. Benedetti y del discurso de David Cámpora.	Familia Cámpora.	Colonia (R.F. Alemania).	1980.
"Los orgullosos de Alamar".	1ª p. y diálogo con comentarios descriptivos de Benedetti.	Alfredo Gravina y M. Benedetti.	Alamar (La Habana).	30 de noviembre de 1980 y enero 1981.

2.1.- Estructura espacio-temporal.

Benedetti al situar espacialmente la novela tenía la intención de referirse a un "país latinoamericano innominado" (9). En el texto, México es mencionado una sola vez en el monólogo de Santiago en el avión ("Extramuros: Fasten seat belt") en el que dice:

"bueno el duque parece que está en México /" (Pág. 201).

Aparentemente es un dato no confirmado ("parece que") y por lo tanto esto no es suficiente para asegurar que la historia de ficción transcurre en México. Sin embargo, si hacemos caso a este rumor podemos situar a Rolando, el duque, a Graciela, a Beatriz y a D. Rafael en la ciudad de México.

Además, hay datos que nos hacen sospechar que Santiago no estaba equivocado al creer esto; la contaminación (pág. 140), los rascacielos (pág. 56), las multitudes que invaden las calles y las características fonéticas del español que nos señala Beatriz ingenuamente, hacen confirmar esta sospecha:

"Este país no es el mío pero me gusta bastante. No sé si me gusta más o menos que mi país. Vine muy chiquita y no me acuerdo de cómo era. Una de las diferencias es que en mi país hay cabayos y aquí en cambio hay cabaños. (...) Este país es más grande que el mío, sobre todo porque el mío es chiquitísimo. En este país viven mi abuelo Rafael y mi mamá Graciela. Y también otros millones. Es muy agradable saber que una vive en un país con muchos millones. Cuando Graciela me lleva al Centro, pasan montones de gente por la calle". (Pág. 84).

Otra coincidencia para reafirmar la situación espacial de la novela es la de que en México se refugiaron un número considerable de exiliados uruguayos muy activos contra la

dictadura que podrían estar representados por D. Rafael, un hombre mayor que página tras página muestra su lucha contra la conformidad.

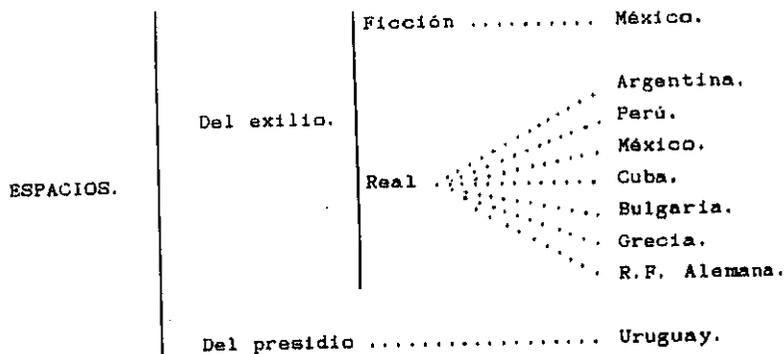
Espacios más concretos observamos en los capítulos titulados "Heridos y contusos". En ellos la descripción es detallada a la hora de situarnos en el apartamento de Graciela y Beatriz ("Uno o dos paisajes", pág. 45), en la oficina en la que Graciela trabaja ("Un miedo espantoso", pág. 70), en un café cercano a la oficina ("Un miedo espantoso", pág. 71), en las calles de la ciudad ("Sofar despierta", pág. 86) y sus paradas habituales en el supermercado y la tintorería. Y en el apartamento de D. Rafael ("Verdad y prórroga", pág. 116) en el que llama la atención un cuadro de Cezanne que parece cobrar vida en la conciencia de Graciela:

"Graciela tenía frente a ella una buena reproducción del Fumador, de Cezanne. Cien veces había visto allí esa imagen de sosiego, pero sintió de pronto que no podía aguantar aquella mirada, que le pareció oblicua. En otras tardes y en otras penumbras, la mirada del Fumador le había parecido perdida en divagaciones, pero ahora en cambio imaginó que la miraba a ella. Quizá todo venía de esa pipa, sostenida en la boca de un modo muy semejante a como la sostenía Santiago". (Pág. 117).

Por otro lado, Santiago se dirige a su familia desde un espacio muy concreto, una celda en una cárcel llamada Libertad que se sitúa en Uruguay.

éstos configuran los espacios de la historia de ficción pero además, hay que señalar los espacios de las historias reales localizados en distintas zonas del mundo. Así, hay relatos situados en apartamentos de Buenos Aires y Lima, en el aeropuerto de la Ciudad de México, en La Habana, en el hotel Nogaró de Montevideo, en Sofía, en Epidaurós y en Colonia.

Entonces, podemos resumir toda esta variedad espacial de la siguiente manera:



Esta diversidad de historias y localizaciones confirman los resultados negativos del exilio al presentar a los protagonistas como individuos desterrados y desmembrados de su propio entorno.

En *Primavera con una esquina rota* el tiempo espacial se sitúa después del 30 de noviembre de 1980 ya que D. Rafael hace referencia a la fecha del plebiscito en pasado:

"Recuerdo la madrugada del treinta de noviembre. Le había dicho a Lydia que no viniera. Quería estar solo con mi escepticismo. No creía en el plebiscito, me parecía una trampa ridícula". (Pág. 171).

Además, la próxima liberación de Santiago coincide con la suave flexibilidad que a partir de entonces el gobierno militar toma con los presos políticos.

Así, podemos afirmar que el tiempo espacial de la novela coincide aproximadamente en fechas con al tiempo de la creación. Mario Benedetti escribe *Primavera con una esquina*

rota en Palma de Mallorca entre octubre de 1980 y octubre de 1981 por lo que la historia de ficción se puede situar entre estos meses. El final abierto de la novela viene dado, entonces, por las circunstancias; el autor no podía saber lo que iba a ocurrir en el futuro. El tiempo nos diría que la primavera no estaba rota, solamente doblada. El genocidio cultural planificado por la dictadura para provocar la ruptura entre los que se quedaban, los que se iban y los que estaban presos no se consiguió. En el reencuentro se dieron cuenta que la respuesta creadora que habían dado en esos años no había roto los lazos que existían desde siempre.

El tiempo de la ficción comprende ocho meses y veinte días según podemos calcular por los datos que ofrece Santiago. Al principio de la novela este personaje nos informa del tiempo que lleva en la cárcel:

"... cuatro años, cinco meses y catorce días..." (Pág. 15).

Y ya en el capítulo de "Extramuros" en el que Santiago se encuentra en el avión, ya libre, comenta el tiempo exacto que ha estado encarcelado:

"cinco años dos meses y cuatro días y todavía existo hurra son mil ochocientos ochenta y nueve noches bah" (Pág. 193).

En otros casos esta precisión a la hora de señalar el alejamiento de Santiago con respecto a su familia no es tan exacta:

"Cinco años sin ver a un hijo, y sobre todo si es un niño, significan una eternidad. Cinco años sin ver a un adulto, por querido que sea, son sencillamente cinco años y también es tremendo". (Pág. 146).

Otros datos nos confirman que el tiempo transcurrido en la historia que se nos narra no llega a un año. Por ejemplo,

D. Rafael confiesa la misma edad al principio de la novela, "... yo andaba con un bastón, como quizá corresponda a mis sesenta y siete años" (pág. 21) y al final de ésta:

"Es claro que yo tengo sesenta y siete..." (Pág. 191).

Continuamente se hacen referencias tanto al tiempo pasado:

"Hace quince años que no escribo nada". (Pág. 52).

"... de nuestros proyectos de hace sólo siete años..." (Pág. 34).

como al tiempo futuro relacionado, casi siempre, con la vida de Santiago en libertad:

"-¿Sabe que el padre llega dentro de quince días?" (Pág. 183).

"Sólo faltan doce días para que lo sepa" (Pág. 190).

Frecuentes son también las alusiones a la parte del día en la que se desarrolla la acción:

"Por la ventana entraba todavía la luz penúltima de una tarde que había sido fresca y ventosa". (Pág. 45).

"A primera hora de la tarde, el silencio está afuera y está adentro". (Pág. 151).

Un recurso curioso con respecto a la continuidad temporal de la novela lo observamos en dos capítulos distantes formalmente entre sí. El titulado "Soñar despierta" de la serie "Heridos y contusos", escrito de forma dialogada con narración mezclada con descripción, termina con la declaración amorosa de Graciela hacia Rolando:

"-Cuando duermo no sueño con ningún hombre.

-¿Y despierta?

-Despierta sí sueño. Te vas a reír. Sueño con vos". (Pág. 92).

Pues bien, nueve capítulos después, en el titulado "Turulato y todo" de la serie "El otro", se transcribe en tercera persona omnisciente el capítulo de la otra serie e incluso se continúa haciendo referencias concretas al paso del tiempo:

"Y así hablaron y fumaron durante un par de horas (...) y él tomándole el rostro con ambas manos y sólo entonces notando, en el dulce contacto con los labios de ella, que de puro azorado se había mordido los suyos cuando una hora antes ella había dicho sueño con vos". (Págs. 138-139).

En el tiempo de la narración se entremezclan el presente, el pretérito y el futuro. Los personajes asentados en el momento que les ha tocado vivir rememoran el pasado buscando en los recuerdos esperanzas para vivir el presente e imaginar el porvenir. Obligado por la técnica claramente observamos esto en el siguiente fragmento:

"pensándolo bien no es tan grave que en sus últimas cartas graciela haya estado lacónica y distante / ya lograré acercarla nuevamente / artículo primero la besaré / cuántas veces discutíamos a los gritos y nos decíamos cosas muy idiotas y muy duras y de pronto nos mirábamos asombrados y entonces yo iba y la besaba y otra vez el mundo volvía a estar en orden o mejor dicho en espléndido desorden / pero así y todo durante un buen rato con su boca tapada por la mía ella seguía reprochándome no sé qué pero cada vez más suavemente más tiernamente y concluía en un murmullo y finalmente ella también besaba / artículo segundo la besaré / la verdad es que hace cinco años que no beso / sólo eso alcanza para enloquecer a cualquiera" (Pág. 197).

Todos estos comentarios con respecto al tiempo se refieren a la historia de ficción relatada en *Primavera con una esquina rota*. A continuación en el siguiente resumen se exponen los tiempos espaciales, de la ficción y de la narración de la serie titulada "Exilios":

Capítulos	Tiempo espacial	Tiempo de la Ficción	Tiempo de la Narración
"EXILIOS": "Caballo verde"	Enero de 1975.	20 minutos.	Pasado y presente (en los diálogos).
"Invitación Cordial"	6 p.m. del Viernes 22 de agosto de 1975 hasta las 9 a.m. del Sábado.	15 horas.	Pasado y presente (en los diálogos).
"Venía de Australia"	Después de 1976 (Carter, presidente).	2 jornadas.	Pasado y presente (en los diálogos).
"Un hombre en un Zaguán"	1954 y una noche de 1974.	2 jornadas concretas y varias anunciadas superficialmente.	Pasado y presente (en los diálogos).
"La soledad inmóvil"	A mediados de 1977 y retrosección a 1975. →	Un día completo.	Pasado.
"Penúltima morada"			Pasado.
"La acústica de Epidaurus"	Alrededor de 1981 (victoria de Papandreu).		Pasado.
"Adiós y bienvenida"	1980.	1974 - 1980: 6 años de exilio.	Pasado y presente.
"Los orgullosos de Alamar"	30 de noviembre de 1980 y enero de 1981.	Noche del plebiscito y una jornada de conversación 2 meses después.	Pasado y presente.

2.2.- Puntos de vista.

En *Primavera con una esquina rota* podemos encontrar tres tipos de narradores: el narrador omnisciente, observador y protagonista.

El narrador omnisciente se desarrolla en los capítulos de la serie "El otro". La tercera persona narrativa se entremezcla con letras de tangos como podemos observar en el siguiente fragmento:

"Y ahora puta qué ojerás, dice y se dice Rolando Asuero ante el espejo de tres herrumbres, *me dice a las penas, bebí mis años*. La verdad es que se hizo a las penas, pero bebió otra cosa. He aquí el arcano, piensa en difícil. ¿Por qué de vez en cuando, digamos una vez al mes, se agarra una tranca de érdago, y en cambio, entre papalina y papalina, se mantiene sobrio y casi abstemio? (...) Ah si pudiera echarle al imperialismo la culpa de estas ojerás. Pero no. *Testigo solito la luz del candil*. No necesita terapia colectiva ni individual". (Pág. 38).

En otras ocasiones esta tercera persona omnisciente se combina con diálogos directos escritos de forma seguida sin respetar los espacios tipográficos propios de la forma dialogada:

"Hoy acribillé a Rolando, a tío Rolando (para ella todos los amigos y amigas de Graciela son *tíos*), preguntándole sobre el Penal, sobre cómo serían las celdas, sobre si será cierto que se ve el cielo (él dice que sí, pero ella, a lo mejor es para que Graciela y yo no lloremos) y por qué exactamente estaba preso si tanto Graciela como él, el tío Rolando, aseguraban que era tan bueno y quería tanto a su patria. Y ahí se había callado un ratito para preguntarle después, con los ojos entrecerrados, concentrada en una preocupación que sin duda no era nueva, tío cuál es *mi* patria, la tuya ya sé que es Uruguay, pero yo digo en *mi* caso que vine chiquita de allá, eh, decime de veras, cuál es *mi* patria. Y cuando decía *mi* se tocaba el pecho con el índice, y él había tenido que carraspear y hasta sonarse la nariz para darse tiempo y luego

decirle que puede haber personas y sobre todo niños que tengan dos patrias..." (Pág. 103).

El narrador omnisciente es tan profundo conocedor de la situación que describe, que en muchos casos parecen reflexiones de Rolando, personaje protagonista de estos capítulos.

El narrador observador, expresado también en tercera persona, es el que prima en los capítulos de la serie "Heridos y contusos" así como en algunos de "Exilios", como por ejemplo en "Caballo verde", en "La soledad inmóvil", en "Penúltima morada" o en "Adiós y bienvenida".

En "Heridos y contusos" el narrador observador describe el ambiente que rodea a los personajes así como las acciones que realizan ya que lo que predomina en estos capítulos es el diálogo. Veamos un ejemplo:

"Camina dos, tres, cinco, diez cuerdas. En la esquina anterior a la otra Avenida hay una mujer que pide limosna. Junto a ella dormitan dos niños muy pequeños. Ella se acerca y la mujer reinicia su cantinela.

-¿Por qué pide? ¿Eh?

La mujer la mira asombrada. Está acostumbrada a la dádiva, al rechazo, a la indiferencia. No al diálogo.

-¿Cómo?

-Digo que por qué pide.

-Para comer, señora. Por amor de Dios.

-¿Y no puede trabajar?

-No, señora. Por amor de Dios.

-¿No puede o no quiere?

-No, señora.

-¿No qué?

-No hay trabajo. Por amor de Dios.

-Deja tranquilo al amor de Dios. ¿No se da cuenta de que Dios no quiere amarla?

-No diga eso, señora. No diga eso.

-Tome.

-Gracias, señora. Por amor de Dios". (Pág. 88).

Otra técnica la observamos en el capítulo titulado "Caballo verde" en el que la tercera persona transcribe un diálogo indirecto que se combina con el directo:

"Ella fue quemando libros y periódicos, mientras echaba esporádicas miradas al pedacito de plaza. (...)

Ella le preguntó si también había que quemar *El cine socialista* y *Marx* y *Picasso*. El dijo que quemara primero los otros. Estos eran más defendibles. 'No eches las cenizas por el ducto de la basura. Tratá de usar el water.' El humo lo hizo toser un poco. '¿No te hará mal a los ojos?' 'Puede ser. Pero hay que elegir el mal menor. Además, creo que no. Los tango bien tapados'." (Págs. 27-28).

Pero, el narrador que predomina en esta novela es el protagonista. La primera persona gramatical es constante en los capítulos de "Intramuros", "Extramuros", "D. Rafael", "Beatriz" y en algunos de "Exilios".

De esta manera los sentimientos de los protagonistas llegan al lector directamente mediante formas narrativas como el monólogo interior, las narraciones retrospectivas y la corriente de conciencia.

En el último capítulo de la novela vemos cómo el monólogo interior se mezcla con la corriente de conciencia que se nutre de originales innovaciones como las barras, que parecen separar los pensamientos, y la ausencia de puntuación. Todos estos recursos tratan de transmitir los sentimientos eufóricos y emocionados de Santiago al reencontrarse con su familia:

"pero si están / son ellos claro que son ellos / orientales la patria o la tumba / trabajadores del mundo uníos / eureka / la celeste que no ni no / fiat lux / nosce te ipsum / patria o muerte venceremos / arriba los que luchan / carajo qué alegría

graciela y el viejo y esa cosita bárbara que debe ser mi gurisa / graciela linda / pensar que ésa es mi mujer / beatricita qué fiesta nos espera / y ese otro que levanta los brazos / pero si es el duque / pero si es el duque de endives

en persona" (Pág. 216).

Una especial primera persona narrativa es la de los capítulos de la serie "Exilios". El propio autor de la novela es el protagonista al referirnos hechos que les han tocado vivir a él y a otros compatriotas. Sólo, como muestra, un fragmento en el que el diálogo se intercala con este narrador:

"Al cabo de unos minutos el inspector me preguntó qué condición ponía yo para hablarle a la dueña. Dije que le hablaría si podía decirle que me estaban echando. Aceptó por fin. Así que telefoneé a la señora a las tres de la madrugada. La pobre casi se desmaya. '¡Hay, señor, que le hagan eso a un caballero como usted!' Le expliqué que le dejaría un inventario de las cosas que quedaban en el apartamento y eran mías, y que más tarde le haría llegar alguna indicación sobre el destino de las mismas". (Pág. 43).

Muy relacionada con este punto de vista de Benedetti está la primera persona de plural que encontramos solamente en dos ocasiones en *Primavera con una esquina rota*. En "Penúltima morada" el "nosotros" corresponde a los amigos y compatriotas de Luis Fedemonte entre los que se incluye al autor de la novela:

"Por eso, durante el largo período de la penosa enfermedad de Luis, nos era tan difícil verlo animarse, sonreír, hacer proyectos, y más difícil todavía maternos en el disimulo, nombrar futuros que lo incluían, imaginar o sobrentender que volvería a respirar el aire de su cuadra, a ver la playa, ese luminoso corazón del día montevideano, y disfrutar las uvas, los duraznos, esos lujos del pobre". (Pág. 112. El subrayado es nuestro).

En "La acústica de Epidauros", también de la serie "Exilios", la primera persona del plural pertenece a Mario Benedetti y a su esposa Luz como nos lo demuestran estos versos:

"Estuvimos en epidauros veinticinco años después que roberto (...)

y también yo bajé al centro mágico de la orquesta para que luz me tomara la foto de rigor" (Págs. 143-144. El subrayado es nuestro).

2.3.- Personajes.

Los personajes protagonistas de la historia de ficción viven un desajuste con respecto al entorno y a sí mismos debido a la situación caótica que les ha tocado vivir: el exilio.

Ninguno cambia su forma de ser esencial pero, sin darse cuenta, en los ocho meses que narra la novela, se transforman en otros.

Graciela, una mujer que "aparenta treinta y dos o treinta y cinco años" (pág. 18) muestra poco a poco su desaliento y el cambio de sus sentimientos con respecto a su marido. Al principio, ella misma se sorprende de la nueva forma de ver sus relaciones con Santiago. A pesar de admirarle y quererla todavía reconoce necesitarlo cada día menos. Graciela se exige integridad y trata precariamente de no mentir ni mentirse a pesar de sentirse injusta al ser infiel. Pero la culpa no es de ella sino de las circunstancias que la han cambiado:

"-El problema es que la obligada separación a él lo ha hecho más tierno, y a mí en cambio me ha endurecido". (Pág. 73).

La situación de Santiago al encontrarse en la cárcel no configura el momento ni entorno más adecuado para comunicarle sus sentimientos hacia Rolando, por ello, decide por consejo de su suegro, D. Rafael, no informar a su esposo hasta que esté en libertad.

Beatriz, su hija, una niña de "nueve años; diez, quizá" (pág. 18) es consciente de la situación que le ha tocado vivir

pero no la comprende. Va descubriendo día a día nuevas facetas de su exilio y de su condición de sobreviviente, de "herida y contusa". Como cualquier niña de su edad se cuestiona ingenuamente el significado de nuevas formas léxicas que muchas veces interpreta a su manera y que constituye un recurso humorístico que el autor utiliza lleno de ironía:

"Jamás hay que decir viejo sino anciano. Un niño de mi clase dice que su abuela es una vieja de mierda. Yo le enseñé que en todo caso debe decir anciana de mierda". (Pág. 29).

A través de sus peleas con su amiguita Lucila descubrimos la opinión de muchos hombres que creyéndose en posesión de la verdad achacan los males del país a los exiliados políticos:

"-Por eso, y además porque me dijo que en su casa el padre dice que los exiliados políticos vienen a quitarle trabajo a la gente del país". (Pág. 19).

Beatriz, sin embargo, se siente orgullosa de su padre porque "tuvo muchísimas ideas, tantas y tantísimas que lo metieron preso por ellas" (pág. 111). Siente una profunda añoranza hacia ese hombre que tiene tan idealizado como a su propio país. A pesar de casi no recordar su patria, en sus sueños algunas noches aparece Uruguay (pág. 85).

Pero Beatriz, como personaje, es importante porque constituye la esperanza, el futuro. Esta niña vivaracha junto con tantos niños que sin culpa alguna han vivido el exilio serán la vanguardia encargada de crear un nuevo país.

Santiago es un personaje que presenta una continuidad en las novelas de Mario Benedetti. Bien podía ser el protagonista de *El cumpleaños de Juan Ángel* después de unos años. Si Juan Ángel era un hombre que empezaba a comprometerse con la causa política, Santiago ya, incluso, ha pagado sus ideales con la

cárcel. Además, coinciden estos dos hombres en sus lecturas infantiles:

"todo verne y salgari y hasta tarzán de los monos" (Pág. 207).

También, la distancia padre-hijo que hemos visto como constante en sus novelas se vuelve a repetir. Dice D. Rafael, su padre:

"Santiago me quiere, claro, y yo lo quiero a él, pero siempre ha mediado entre nosotros una distancia". (Pág. 121).

Sin embargo, *Primavera con una esquina rota*, que toda ella es un canto a la esperanza, también deja una puerta abierta a la mejora de estas relaciones cuando Santiago proyecta para el futuro recuperar el tiempo perdido con su padre:

"tengo ganas de sentarme una semana a charlar con el viejo / tengo ganas de hablar con él todo lo que no hablé en los años anteriores / saber qué aprendió en este período y también que él sepa qué aprendí yo / pensamos distinto en muchas cosas pero enterarnos de las diferencias es también una forma de achicarlas" (Pág. 205).

En este personaje observamos el cambio que antes señalábamos en Graciela. Ante la posibilidad de salir de la prisión, Santiago deja de refugiarse en los recuerdos y de reconocer figuras y rostros en las manchas de humedad de los muros para poner su atención en proyectos concretos en el futuro (pág. 147).

Esta transformación es también física. A sus treinta y ocho años y después de cinco años en prisión, Santiago se describe con algún que otro deterioro que suavemente nos remite a la tortura sufrida por los presos políticos:

"... me encontrarían sin nada nadita de panza, y con menos

pelo (no me refiero a las razones de obvia peluquería local sino a evidentes entradas que nada tienen que ver con semejante ortodoxia). También hay algunas vacantes incisivas y molares (ojo al gol, que no dice *morales* ¿eh?). ¿Qué más? Bueno, ciertas pecas nuevas, nuevos lunares, alguna cicatriz". (Pág. 148).

Poco a poco, se nos demuestra que Santiago no es el mismo. El hombre que empezó como un idealista que trataba de arreglar el mundo a través de las discusiones con sus amigos Silvio, Manolo o el mismo Rolando en el Balneario Solís, ha puesto en práctica estos ideales con la lucha e incluso ha llegado a matar, casual e irónicamente, a su primo Emilio, un torturador del régimen (pág. 130). Por ello, aunque aparentemente sus sentimientos hacia Graciela han ido creciendo en el Penal, hay que contar con que tal vez sólo sean un espejismo idealizado creado como refugio de sus soledades y como necesidad de creer en algo factible:

"para mí la única prueba de la existencia de dios son las piernas de graciela" (Pág. 205).

Sus sueños esperanzadores se pueden convertir en una pesadilla al descubrir que lo que creía como inmutable ha cambiado como él mismo. Santiago, entonces, representaría a la víctima no sólo del régimen sino de su situación personal. El desamor de Graciela hacia este personaje acrecentaría el tono de amargura de la novela.

El padre de Santiago, D. Rafael Aguirra, es un veterano profesor de sesenta y siete años que trata de adaptarse de la mejor manera posible al medio que le acoge. En algunos momentos lucha contra la nostalgia y el desaliento como cuando al principio del exilio tiene que recurrir al bastón "para apoyarme cuando me asaltaba esa modesta decepción de todas las tardes, quiero decir cuando comprobaba que las máscaras no habían cambiado" (pág. 22). Se encuentra perdido en otras ca-

lles, entre otros rostros, entre otros silencios y con un hijo preso en el Penal de Libertad. Pero su defensa de la alegría y su vocación de joven le llevan a decir:

"Si al menos yo y otros veteranos pudiéramos convencerlos de que su obligación es mantenerse jóvenes. No envejecer de nostalgia, de tedio o de rencor, sino mantenerse jóvenes, para que en la hora del regreso vuelvan como jóvenes y no como residuos de pasadas rebeldías. Como jóvenes, es decir, como vida". (Pág. 168).

Para D. Rafael trabajar e identificarse con la gente del país, como si fuera su propia gente, es la forma más adecuada para superar la frustración. Él se refugia en una mujer generosa, Lydia, que le introduce "en las cosas, en las comidas, en las gentes de aquí" (pág. 170) y le hace no perder la saludable costumbre de la esperanza. Lydia también supone la primera relación consciente de este hombre que no sabe si realmente alguna vez estuvo enamorado de su esposa Mercedes (pág. 189).

En esta lucha por la utilidad D. Rafael nos recuerda mucho al propio autor de la novela. Benedetti, en los doce años de exilio, reacciona con una creatividad desbordante escribiendo la novela que estamos analizando en este momento, dos libros de cuentos (*Con y sin nostalgia* y *Geografías*), cuatro de poesía (*Poemas de otros*, *Cotidianas*, *Viento del exilio* y *La casa y el ladrillo*), una obra teatral (*Padro y el capitán*) y ensayos literarios, políticos y colaboraciones para *El País* reunidos en volumen (*El desexilio y otras conjeturas*).

Otro pequeño detalle que nos recuerda a Benedetti en este personaje es la reacción que tienen al conocer el resultado del plebiscito de 1980. D. Rafael nos narra este hecho en el capítulo titulado "Un país llamado Lydia", coincidiendo con el relato de Benedetti, como personaje, en "Los orgullosos de Alamar" y con el de la entrevista que el

escritor mantiene con Hugo Alfaro (10).

Sin embargo, Mario Benedetti siempre ha negado que se inspirara en él mismo para crear este personaje, achacando estas coincidencias a la condición de exiliados que tanto D. Rafael como él vivieron.

Rolando Asuero es el otro que forma el triángulo amoroso entre Graciela y Santiago. Este personaje conlleva una serie de características que le podían hacer despreciable a los ojos del lector: mujeriego, bebedor y cínico.

El aspecto de truhán al que colaboran los estribillos de tangos que le acompañan en la narración, las anécdotas contadas por Santiago (pág. 201), y el hecho de aprovechar el alejamiento del amigo encarcelado para conquistar a la esposa solitaria, es sólo una máscara que disfraza la necesidad de emotividad de Rolando.

En su relación con Graciela le descubrimos como un hombre sensible que sufre el daño que le pueda producir a su amigo porque a pesar de todo le respeta.

La sorpresa y timidez de este personaje queda patente en el siguiente fragmento en el que se plasma, con una narración apresurada y tartamudeante, la reacción de Rolando después de conocer los sentimientos de Graciela:

"Se había quedado turulato, él, tan casanova y putañero, con la frente sudada como liceal seducido por vedette del Maipo, y con una picazón en el tobillo izquierdo que era probablemente una reacción alérgica ante el futuro espeso que se avecinaba. Turulato y todo, había logrado articular gragraciela no jugués con fufuego y hasta había intentado llevar el diálogo a un territorio frivolón, algo así como de carne somos y no codiciar a la mujer del prójimo, todo para tomarse un mínimo respiro, ah pero ella mantuvo su expresión de austeridad sobrecogedora, mirá que no estoy bromeando esto es demasiado

grave para mí, y él, perdón Graciela es la sorpresa sabés, y a partir de esa frase de segundo acto de sainete porteño ya no tartamudeó y dejó de sentirse turulado para estar definitivamente apabullado y no obstante poder murmurar es una lástima que no pueda contestar que no digas locuras porque en los ojos te veo que habías terriblemente en serio y también es una lástima que no pueda decirte mirá conmigo no va la cosa, porque conmigo va". (Pág. 137).

El narrador se vale de Rolando para tratar sutilmente un tema que se omite en los largos monólogos de Santiago: la tortura. A través de la desnudez de su cuerpo descubrimos los malos tratos que también sufrió en la cárcel:

"y en la cicatriz profunda de la cadera, esa que le hicieron en cierto cuartel que él nunca menciona; (...) y en los testículos desiguales porque el izquierdo nunca se ha recuperado y está como magullado y contraído después de tanta máquina en el cuartel sin nombre;" (Pág. 152).

D. Rafael monologa sobre este tema, ya de forma directa, en el capítulo titulado "Locos lindos y feos" en el que dice de los torturadores:

"... estos peritos de la sevicia, estos caníbales inesperados, estos hierofantes de la Sagrada Orden del Cepo, no sólo tienen una culpa actual, sino también una proyección, que roza el infinito, de esa culpa. No sólo son responsables de cada inquina individual, o de la suma de esas inquinas, sino también de haber podrido los viejos cimientos de una sociedad entera". (Pág. 95).

Entremezclados con estos personajes de ficción literaria aparecen personajes reales que nutren esta historia con sus vivencias acaecidas en el exilio. Benedetti, como un desterrado más, da testimonio directo de su exilio en Buenos Aires y Lima, y de sus encuentros en este ambular por el mundo con otros hombres como con el Dr. Siles Zuazo. Con una sobriedad literaria carente de lamentos fáciles relata sucesos dramáticos como la muerte en el destierro de dos hombres: un periodista denominado por la inicial H. y de Luis Pedemonte,

amigo del escritor.

Otras historias, sin embargo, están cargadas de optimismo como la del emigrante Falco que en viaje turístico procedente de Australia decide asentarse en Cuba o la de la liberación de David Cámpora por el esfuerzo de su familia y de la comunidad de Holweide en la R. F. Alemana. La puerta a la esperanza queda abierta definitivamente con el último relato de esta serie titulado "Los orgullosos de Alamar" en el que Alfredo Gravina comenta con Mario la alegría de la comunidad uruguaya en La Habana ante las posibilidades de cambio después del plebiscito.

NOTAS.

- 1.- Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota*, Madrid, Ediciones Alfaguara, S.A., 1984, pág. 190.
- 2.- Idem, pág. 196.
- 3.- Idem, págs. 198-199.
- 4.- Idem, pág. 202.
- 5.- Traducción: "Si supiese que mañana moría
y la primavera estaba después de mañana
moriría contento, porque ella estaba después
de mañana".
- 6.- Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota*, pág. 169.
- 7.- Idem, págs. 96-97.
- 8.- Idem, pág. 195.
- 9.- Hugo Alfaro, *Mario Benedetti*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1986, pág. 150.
- 10.- Hugo Alfaro, *Mario Benedetti*, pág. 153.

CAPÍTULO IX :

LA TÉCNICA.

1.- La técnica.

"Benedetti no es un escritor que se regodea en el hecho literario en sí mismo, en el hecho literario puro, sino que es un escritor que *se vale* de esas formas o géneros literarios para expresar un pensamiento coherente, constante y creciente". (1)

Esta pureza en el trato de la literatura consigue que los personajes de sus novelas se confundan en muchas ocasiones con el novelista. Tanto Miguel, como Martín Santomé, Ramón Budiño, Juan Ángel y Santiago, protagonistas de sus cinco novelas, están dotados de una gran capacidad de observación y crítica.

Partiendo de la intimidad más escondida del protagonista se pasa a analizar las personas y los hechos más cercanos al personaje principal, y se llega hasta determinadas generalizaciones que atañen a todo un país -Uruguay-, para luego volver a introducirse en la interioridad psicológica del protagonista, y así sucesivamente.

Esta técnica permite a Benedetti dar una visión general de la sociedad, a la vez que muestra una historia individual. Nuestro autor no se quiere ceñir únicamente a narrar una anécdota personal sino que su naturaleza de ensayista y pensador le sirve para dejar sus novelas sembradas de ideas, porque, como dice Rodríguez Monegal, la realidad que presenta "es trivial, las quejas de los protagonistas son lamentos infantiles, la vida corre lenta y adelgazada, las pasiones son chirlas. Pero todo esto es sólo apariencia. Debajo de esa superficie, cada una de las novelas revela un pequeño infierno; las torturas de no ser querido o de no ser capaz de

querer, el miedo a la vida, el quietismo invasor, la ausencia de Dios, el suicidio como salida, la soledad". (2)

Por todo ello, sus novelas son un documento sociológico de la evolución de la mentalidad de la clase media uruguaya. Si comparamos sus primeros personajes con los últimos, podemos afirmar que a través de los años han crecido, se han enriquecido de valores positivos y de realidades, como el propio autor ha demostrado en sus escritos.

Cada novela es un juego, una propuesta a la originalidad. Desde la narración articulada en tres partes en *Quién de nosotros*, el diario en *La tregua*, la preponderancia del monólogo en *Gracias por el fuego*, el verso en *El cumpleaños de Juan Ángel* hasta el rompecabezas narrativo en *Primavera con una esquina rota*, demuestran la inclinación de este autor a investigar y experimentar con tendencias renovadoras en la narrativa.

Formalmente es constante el gusto por las frases cortas que son como el jadeo del protagonista ante la presión de la existencia. Veamos de qué dos técnicas tan distintas se vale para expresar esto en *Gracias por el fuego* y, diecisiete años después, en *Primavera con una esquina rota*:

"Nada se mueve aquí. No hay ruido, ni siquiera bocinas. Las persianas dejan pasar una luz débil. ¿Estará nublado? Mejor. Hoy preciso como el pan un día nublado. Esta avalancha de silencio resulta insoportable. ¿Por qué elegí este día? Francamente, no lo sé. Algún día tenía que ser". (*Gracias por el fuego*, pág. 240).

"a veces tuve miedo a qué negarlo / un miedo del que tenía que tragarme los aullidos / no uno sino muchísimos miedos / miedo de despreciarme de preferir morir de quedarme sin el mundo / sin el mundo y sin huevos / de terminar como un guifapo /" (*Primavera con una esquina rota*, pág. 202).

Todos estos recursos en sus novelas, al contrario de lo que se podría pensar, contribuyen a conseguir un estilo claro, al alcance de todo tipo de lectores, pero no exento de cuidado estético.

1.1.- El humor.

Es uno de los rasgos más sobresalientes del estilo de narrar de Mario Benedetti. Su capacidad de salpicar de humor las situaciones más duras cierran el paso a las preocupaciones e incitan al lector para que asome en él la sonrisa.

En *Quién de nosotros* es significativo este recurso cuando Miguel nos refiere su intento de suicidio. Esta situación que podía haber pasado desapercibida como un hecho lamentable más, mezclada con ingredientes como el ridículo y el humor, actúa como fijador neutralizando el dramatismo de la escena:

"Llegué a convencerme de que no pasaría del lunes, pero el sábado, a la hora de la siesta, sobrevino la crisis. Primero me sorprendí tratando de establecer por qué había fijado el lunes y no otro día cualquiera. Durante una larga media hora nada se me aclaró; después de todo, me resultaba divertido investigar en esas circunstancias la raíz de mis preferencias. Pero de pronto empecé a dudar y finalmente desamboqué en una evidencia tan estúpida como reveladora. Había elegido el lunes ¡para poder ir el domingo al Estadio!". (Pág. 60).

Recubierto de ironía está el episodio de Ramón Budiño con el intérprete venezolano Gabaldón, individuo preocupado por la escasez de "call-girls" para abastecer a los hombres de negocio norteamericanos de paso por Montevideo:

"Esta gente viene con ideales definidos. No se olvide que son gerentes, vicepresidentes, supervisores regionales. Son gente de jerarquía, no unos gatos cualquiera, como dicen ustedes. Si fueran jugadores de baseball, vaya y pase, pero son gerentes, vicepresidentes de directorio, supervisores regionales. No vaya a creer, señor Budiño, que estoy echando abajo el producto nacional. Lejos de mi pensamiento. Sé perfectamente que usted y yo preferiríamos las chicas uruguayas, que son verdaderamente bonitas, pero esta gente son gerentes, vicepresidentes, supervisores regionales, personas bastante

veteranas, del equipo antiguo, así que desprecian un poco lo criollo. Cuando les propongo una montevideana, dicen que no quieren saber nada con las indias. Están acostumbrados a las francesas y se acabó. El yanqui es un animal de costumbres. Yo tengo confianza en que la cosa cambiará, pero con el tiempo. Esta gente todavía no ha comprendido cuál es el espíritu de la Alianza para el Progreso". (*Gracias por el fuego*, pág. 190).

Este pasaje, sin relación aparente con la trama de la novela, forma parte de los recursos que utiliza este autor para que el lector reconstruya mentalmente los diferentes aspectos que constituyen la realidad uruguaya.

Incluso, hasta en *La tregua*, una novela tan patética, el personaje del Adoquín Vignale cumple su papel humorístico en el que se mezcla la burla y la caricatura.

Sobre la función que cumple el humor como dulcificador de las situaciones más amargas comenta el uruguayo Ángel Rama:

"Con el humor se evita el patetismo, la furia demasiado tiempo prolongada, las humillaciones o los rencores, y se consigue que estas fuerzas se disuelvan catárticamente en un relampagueo placentero, porque él conquista el aplauso, la sonrisa, merced a los cuales se hace la reafirmación de una personalidad que pudiera haberse sentido insegura o afectada".
(3)

Unas de las situaciones más cómicas, aunque no exentas de tristeza, se dan en los episodios de "Beatriz" en *Primavera con una esquina rota*. La ingenuidad de una niña hace reflexionar, de forma sossegada, sobre principios abstractos vistos siempre desde un prisma de seriedad:

"Cuando venga la amnistía habrá cucharitas y camisetas y ceniceros con la palabra amnistía y también muñecas que cuando uno les aprieta la barriga dirán am-nis-tí-a y tocarán una musiquita. Cuando venga la amnistía se acabarán las tablas de multiplicar, sobre todo la del ocho y la del nueve que son una basura. Me imagino que cuando algún día venga mi papá va a estar como un año hablando siempre de la amnistía. Teresita dice que Sandra dijo que en los países muy fríos hay menos

amnistía, pero yo creo que ahí no debe ser tan grave porque como afuera está nevando y sopla un viento helado los presos políticos no querrán que los dejen en libertad porque en el calabozo están más calentitos". (Pág. 176).

En *El cumpleaños de Juan Angel* es la ironía la que prima al referirse al trasfondo político de Uruguay, así como al comentar algunas situaciones personales. Veamos, por ejemplo, lo que opina el protagonista de esta novela del esposo de su hermana:

"ojalá resulte buena persona
porque si no resulta lo vas a pasar muy mal
en cambio si es buena gente serán dos a pa-
sarlo mal y eso siempre reconforta" (Pág. 113).

Demostrada queda entonces la vocación de este autor por el humor en cada una de sus novelas. Por algo, durante años, Benedetti fue el responsable de las secciones humorísticas de *Marcha* en la que todos los viernes hacía una crónica llamada *Mejor es mensallo*, firmada con el seudónimo de Damocles. También un humor político era el que expresaba a través de las páginas de la revista *Pelo Duro* en la que semanalmente nuestro autor escribía reportajes y entrevistas.

1.2.- El lenguaje.

"Benedetti es fiel al lenguaje de su época, en esta incuestionable realidad rioplatense". (4)

Efectivamente, el lenguaje que utiliza Benedetti en sus novelas es el que corresponde al de la clase media uruguaya.

Es un lenguaje que consigue gran realismo a la hora de hacer hablar a sus personajes porque, siguiendo las palabras del propio autor, "La palabra" es el "instrumento para representar los problemas que tiene hoy América Latina" (5).

El calificativo que ha recibido Benedetti de "escritor comunicante" (6) lo justifica el hecho de ser un autor que busca fundamentalmente la claridad en el lenguaje a través de una lucha sin cuartel con la palabra.

Incluso, como Vallejo, cuando no encuentra la palabra que quiere en el diccionario, la inventa. En libros como *El cumpleaños de Juan Ángel* o *Primavera con una esquina rota* crea nuevas palabras, algunas de ellas con gran fortuna como "desexilio".

Un punto digno de consideración con relación a este tema es el de la preocupación que demuestran tanto Ramón Budifó como Martín Santomé respecto a la importancia del buen uso del idioma tanto oral como escrito. En el capítulo X de *Gracias por el fuego* el protagonista comenta burlescamente las trasgresiones verbales que cometía el subsecretario Ceriani:

"Una vez, delante mío, le pregunté a un matrimonio mendocino (la mujer estaba como de ocho meses): ¿Y, cuándo llega el bastardo? El marido se defendió recalcando en la respuesta:

Esperamos el nuevo *vástago* para dentro de un mes. Otra vez conto que había ido de picnic y que junto a un arroyo habían visto a un zorrillo herido, y culminó el cuento: estaba en el último estornón". (Pág. 206).

También muestra una actitud irónica ante la escasa calidad poética del autor del slogan publicitario de su agencia de viajes (pág. 54).

Pues bien, Martín Santomé en *La tregua* analiza en numerosos pasajes el valor semántico de las palabras. Por ejemplo, en la anotación del 6 de julio, Santomé enriquece la aureola semántica de las palabras:

"'Avellaneda' es, además, un mundo de palabras. Estoy aprendiendo a inyectarle cientos de significados y ella también aprende a conocerlos. Es un juego. De mañana digo: 'Avellaneda', y significa: 'Buenos días'. (Hay un 'Avellaneda' que es reproche, otro que es aviso, otro más que es disculpa.) Pero ella me malentendió a propósito para hacerme rabiar. Cuando pronunció el 'Avellaneda' que significa: 'Hagamos el amor', ella muy ufana contesta: '¿Te parece que me vaya ahora? ¡Es tan temprano!'. Oh, los viejos tiempos en que Avellaneda era sólo un apellido, el apellido de la nueva auxiliar". (Pág. 185).

Los rasgos del rostro de su primera mujer, Isabel, le vienen a la memoria a través de las palabras:

"Es curioso que con la relectura de esta carta haya vuelto a encontrar el rostro de Isabel, ese rostro que, a pesar de todos mis olvidos, estaba en mi memoria. Y lo hallé a partir de esos 'tú', de esos 'puedes', de esos 'tienes', porque Isabel nunca hablaba de 'vos', y no por convicción sino meramente por costumbre, quizá por manía. Leí esos 'tú' y en seguida pude reconstruir la boca que los decía". (Págs. 207-208).

Cuando muere Avellaneda, Martín Santomé establece una diferenciación semántica entre los vocablos "fallecer" y "morir". Este personaje no soporta el primer término porque le sugiere hipocresía mientras que el segundo lo tolera como más

natural:

"*Falleció* significa un trámite (...) porque *murió* es la palabra, *murió* es el derrumbe de la vida, *murió* viene de adentro, trae la verdadera respiración del dolor, *murió* es la desesperación, la nada frígida y total, el abismo sencillito, el abismo". (Págs. 241-242).

Otra coincidencia entre Ramón Budiño y Martín Santomé es la que les permite advertir la evolución de su letra a través de los años como símbolo del paso del tiempo. Se comenta de Ramón:

"Firma, y por primera vez se fija en qué ha venido a parar, a través de los años, su rúbrica que había sido tan prolífica. Un escueto y desdibujado RamBdiño es lo que queda de aquel Ramón A. Budiño que figuraba en la primera página de sus libretas de apuntes". (Pág. 231).

El protagonista de *La tregua* apuntará sus impresiones de la evolución de su grafía el 18 de abril.

La reflexión sobre la utilización del lenguaje dentro de la creación literaria queda patente como un juego en la nota 13 de la tercera parte de *Quién de nosotros* en la que el escritor de ficción tiene presente a la crítica cuando escribe una frase de su relato:

"Un convencionalismo. ¿Por qué no puedo escribir: 'El rió' y nada más? Debo, sin embargo, agregar francamente, aunque más adelante esa franqueza esté sobreentendida. Debo sin embargo agregar 'echando la cabeza hacia atrás', que, dentro del personaje que imagino, resulta un movimiento casi inverosímil. Debo hacerlo para que el crítico de Letras no me acuse otra vez de emplear 'frases horriblemente mutiladas, en el mejor estilo tartamudo'". (Pág. 92)

Con respecto a *El cumpleaños de Juan Ángel* la crítica argentina Gioconda Marún dice que "el mayor hallazgo de la obra está precisamente en el tratamiento del lenguaje (...) hay, a través de la palabra, una estética de ruptura, lograda

con una gran economía de medios y con la sorprendente intervención de las imágenes y los símbolos" (?). Por ello, el lenguaje equívoco, que se utiliza en algunas ocasiones en la obra, es un recurso estilístico que subraya la necesidad de una forma de expresión velada. De aquí, el empleo de frases en alemán (pág. 143), francés e italiano (pág. 128), ruso (pág. 155), latín (pág. 73) o palabras no comprensibles (pág. 158).

Incluso, se reflejan en *Primavera con una esquina rota* los problemas de pronunciación de algunos fonemas por parte de los niños. Así, Beatriz no pronuncia adecuadamente el fonema /n/ transcribiendo de la siguiente forma algunas palabras que lo contienen: "carinio" (pág. 173) y "encarinia" (pág. 175).

Ovaldo Saiguerman comenta con respecto al lenguaje en las novelas de Benedetti:

"Benedetti tiene su propio ritmo, un ritmo más profundo que el perceptible de las palabras; una propia armonía interior y sentido del matiz que el lenguaje extrae de su consustanciación con la vida de los personajes, con el acontecer de los hechos. Casi, casi podría decirse que la mediatización de sus hombres y mujeres, el 'mero trámite' de una existencia en que lo mismo vale la cruz que la cara, no podía darse sino a través de un lenguaje también mediatizado, gris y sin carnalidad, sin ese ininterrumpido crecimiento vegetal de un García Márquez, por ejemplo, que también llega a ser fatigosamente sonoro". (8)

El castellano utilizado en las novelas difiere del castellano hablado en España en ciertos aspectos que no revisten importancia a la hora de comprender su significado.

Aparecen ciertas particularidades en el uso de las formas verbales propias de algunas regiones de Hispanoamérica como los territorios del Río de la Plata y América Central. Dichas modalidades se conocen con el nombre de *voseo* y están centradas en las segundas personas de singular y plural del

presente y perfecto de indicativo (sabés-sabéis; matastes-matasteis) y del modo imperativo (decí- decid). (9)

Veamos algunos ejemplos de voseo en las novelas:

"- Entendeme, Ramón. Sé que sería magnífico quererte a vos, porque sos estupendo. Hugo en cambio es necio, grosero, limitado, hasta es malo a veces. Pero estas cosas no las arregla la razón. Vos sos formidable y Hugo es poca cosa". (Gracias por el fuego, págs. 181-182).

"Viejo: sé que querés hablar conmigo y de antemano conozco el tema. Me vas a predicar moral y hay dos razones por las que no puedo aceptar tu prédica. La primera, que yo no tengo nada que reprocharme. La segunda, que vos también tenés tu vida clandestina. Te he visto con la chiquilina esa que te ha enredado, y creo que estarás de acuerdo en que no es la mejor forma de guardar el debido respeto a la memoria de mamá. Pero allá vos con tu puritanismo unilateral. Como a mí no me gusta lo que hacés y a vos no te gusta lo que yo hago, lo mejor es desaparecer". (La tregua, pág. 194).

"-No es cuestión de perdón o no perdón. ¿No te das cuenta de que si cruzás con luz roja te puede arrollar un auto?

-Tenés razón.

-¿Qué hago yo, Beatriz, si a vos te pasa algo? ¿Cómo se sentiría tu padre si a vos te pasara algo? ¿No pensás en eso?" (Primavera con una esquina rota, págs. 86-87).

En cuanto al vocabulario utilizado en las novelas observamos que predominan expresiones coloquiales y palabras propias del lenguaje cotidiano de los hablantes uruguayos. El autor no emplea sino muy esporádicamente la terminología del lunfardo (léxico popular urbano con auge a fines del siglo XIX y comienzos del XX que no excedió el ámbito "barricobajero" y el tango. Actualmente, representa cierta tendencia nacionalista.):

"-Hola, Dolly.

-Buen día.

-Hugo me dejó el encargo.

-Sí, te das cuenta, se rompió el eje, justo hoy.

-¿Nada menos que el eje?

-Suerte que iba despacito y estaba cerca de aquí.

-Qué macana.
-¿Subo?
-Estás lindísima.
-Gracias, cuñadito.
-Qué lujo llevarte al centro. Si Hugo fuera más amable, rompería un eje por semana. ¿Sabés que no desayuné?
-Pobrecito.
-¿Bajamos un momento a La Goleta?
-Yo no tengo apuro. Y hasta te acepto un cafecito.
-Perfecto. Que sea una farra completa". (*Gracias por el fuego*, págs. 179-180).

A continuación, presentamos una relación del vocabulario, característico de Montevideo, que aparece en las novelas de Mario Benedetti, para lo que hemos acudido principalmente a los siguientes diccionarios:

-*Diccionario de americanismos*. Por Marcos Augusto Morínigo, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.

-*Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, 19ª Edición, Madrid, 1970.

-*Diccionario uruguayo documentado*. Por Celia Mieras y otros autores, Biblioteca de la Academia Nacional de Letras, Serie de Vocabulario, Montevideo, 1966.

Al lado de cada término ponemos su definición y junto a ella y entre paréntesis, una sigla que hace referencia al diccionario utilizado y consultado para cada palabra.

Las siglas son las siguientes:

- (D. A.)
- (D. R. A. E.)
- (D. U. D.)

A las que hay que añadir la que corresponde a la novela analizada que en el glosario aparecieran como:

- Q. N. (*Quién de nosotros*).
- L. T. (*La tregua*).
- G. F. (*Gracias por el fuego*).
- C. J. A. (*El cumpleaños de Juan Ángel*).
- P. E. R. (*Primavera con una esquina rota*).

G L O S A R I O .

-A-

-Afiche: (del francés Affiche). m. Arg., Par. y Urug. Cartel o aviso al público fijado en calles y plazas en forma visible generalmente con dibujos letreros llamativos. (D.A.)

"No están inmóviles las hojas. Ni siquiera las caídas y secas, allá abajo, mezcladas en el mismo remolino con pedazos de diario y jirones de afiches". (G.F. Pág. 272).

-Aguinaldo: Pagas extraordinarias de Navidad.

"En mi trabajo, lo insoportable no es la rutina; es el problema nuevo, el pedido sorpresivo de ese Directorio fantasmal que se esconde detrás de las actas, disposiciones y aguinaldos,..." (L.T. Pág. 83).

-Alcaucil: (Del mozár. al caucil, del lat. capitellum, cabecita.) m. Alcachofa silvestre. (D.R.A.E.)

"Me acuerdo hasta de la tortilla de alcaucilas que hacía tu vieja". (L.T. Pág. 89).

-Alharaca: (Del ár. al-haraka, el movimiento.) f. Extraordinaria demostración o expresión con que por ligero motivo se manifiesta la vehemencia de algún afecto, como de ira, queja, admiración, alegría, etc. (D.R.A.E.)

"Si no lo hubiera dicho, creo que habría tirado un vaso contra el piso o me habría mordido el labio inferior (...) No, macanas, pura alharaca;" (L.T. Pág. 145).

-Alunado: Enfadado.

"Se aluna. A veces no me dirige la palabra en todo el día" (G.F. Pág. 262).



-Amueblado: m. Arg. Casa de citas. (D.A.)

"No quiero (...) que vayamos rodando de amueblada en amueblada, ni tampoco que fundemos un Hogar con mayúscula". (L.T. Pág. 162).

-Andarivel: m. Arg. Puente improvisado con tablones, pero con barandillas o pasamano, para cruzar calles inundadas o charcos temporeros. (D.A.)

"tu almanaque es casi un caleidoscopio pero también es casi un talismán tu almanaque es una adivinanza pero también un largo andarivel". (C.J.A. Pág. 37).

-Apuro: m. Amér. Prisa, urgencia. (D.A.)

"-¿Bajamos un momento en La Goleta?

-Yo no tengo apuro. Y hasta te acepto un cafecito". (G.F. Pág. 180).

-Arvejita: arveja, (del latín ervilĭa), algarroba, planta y su semilla. (D.R.A.E.)

"Deja el tenedor con las arveitas y apoya exploratoriamente su mano en el desnudo antebrazo de la muchacha". (G.F. Pág. 22).

-Atorrante: Argent. Vago, callejero y generalmente sin domicilio, que vive de pordiosear. (D.R.A.E.)

"¿Por qué te crees que hice mi plata, tanta plata que me sobra para instalarte a vos una agencia de turismo y para financiarle al atorrante de tu hermano su carrerita de Ciencias Económicas". (G.F. Pág. 79).

-B-

-Balero: m. Arg., Colom., Ecuad., Méx., P. Rico y Urug. Juego de muchachos. (D.A.)

"Digamos: tres niños (...) el primero con un monopatín, el segundo con un gato y el tercero con un balero". (P.E.R. Pág. 26).

-Barra: f. Arg. Patota o pandilla. (D.A.)

"Y la gente, los muchachos (yo siempre tuve mi barra) empezaron a no reírse". (L.T. Pág. 154).

-Bibliorato: m. Arg., Par. y Urug. Carpeta o cartapacio de forma de libro, con corchetes por dentro, donde se guardan clasificados legajos y cartas. (D.A.)

"Toda la oficina silenciosa, sin público, con los escritorios mugrientos, llenos de carpetas y biblioratos". (L.T. Pág. 109).

-Bichicome: Vagabundo. (D.U.D.)

"¿Cómo puedo hablar con ella, así, de cualquier cosa, perros, bichicomes, y Cristina Jorgensen?" (G.F. Pág. 184).

-Boleta: f. Arg. Contrato preliminar de compra-venta en que suele haber una seña. (D.A.)

"Pero también es cierto que el trabajo está siempre al día, y que en las horas en que el trámite aprieta y la bandeja aérea de Caja viaja sin cesar, repleta de boletas,..." (L.T. Pág. 95).

-Bombacha: f. Arg., Par. y Urug. Pantalón muy ancho, ceñido en el tobillo que usan los campesinos. (D.A.)

"Una telefonada y ya esta, viene la taquigrafa, sin lápiz, sin papel y hasta sin bombacha, como dicen ustedes". (G.F. Pág. 192).

-Bosta: f. (Del galaico-portugués bosta). Arg., Bol., Chile, Par., y Urug. Estiercol de ganado. (D.A.)

"... decidi vengarme y dibujé una vaca, pero con su bosta". (G.F. Pág. 249).

-Botija: m. y f. Urug. afect. y pop. Niño. (D.A.)

"... y ya ve, yo, un pelotudo de sesenta años, me pongo a llorar como una botija". (G.F. Pag. 41).

-Bulin: m. Arg. lunf. Departamento bien amueblado.// Alojamiento, en general en casa de vecindad. (D.A.)

"... al final de un corredor al que daban varios apartamentos. La mayoría eran bulincitos." (P.E.R. Pág. 127).

-C-

-Cabulero, ra: adj. Arg. Chile, Méx., Perú y P. Rico. Que usa de cábulas (amuletos). (D.A.)

"... Menéndez, un muchacho ingenuo, supersticioso, tremendamente cabulero," (L.T. Pág. 232).

-Cafisho: m. Arg. lunf. Rufián. (D.A.)

"Estoy deseando que la Valverde se aburra de ese cafisho". (L.T. Pág. 109).

-Calote: m. Arg. lunf. Engaño, trampa, robo, estafa. Se usa comúnmente en la frase 'dar calote'. (D.A.)

"... mientras no presenten un completo administrativo junto con el testimonio del calote, esa justicia, como no puede condenarlos, los admira..." (G.F. Pág. 251).

-Cana: f. Arg. lunf. Prisión. Cárcel. // La policía. El agente de policía. (D.A.)

"La verdad es que nadie en la familia sabía que Emilio era cana". (P.E.R. Pág. 129).

-Canilla: Arg., Par. y Urug. Grifo. (D.A.)

"... tuvo abierta como media hora la canilla del lavabo". (L.T. Pág. 102).

-Cantegril: Barrio elegante en torno al Cantegril Country Club, centro social de Punta del Este, Irónico: Barrio construido por chozas miserables generalmente en los alrededores de la ciudad. (D.U.D.)

"Después de todo, es preferible eso a las favelas, las poblaciones calampa, las villas miseria, los cantegriles". (G.F. Págs. 24-25).

-Caña: f. Arg., Colom., Par. y Urug. Aguardiente de caña. (D.A.)

"... (fumo poco, sólo de aburrido tomo una cañita de cuando en cuando)" (L.T. Pág. 122).

Llevar a la carga: Seducir.

"Me preguntaste si te estaba llevando la carga". (G.F. Pág. 263).

-Cicatero: (Del Ar. saqqāt, baratillero), adj. Ruín, miserable, que escasea lo que debe dar. (D.R.A.E.)

"¿son manirroto como los argentinos o pobretones como los paraguayos? ¿MÁS bien cicateros?" (G.F. Pág. 16).

-Coima: f. Arg., Chile, Par., Perú y Urug. Gratificación indebida que acepta o reclama un funcionario público. (D.A.)

"Porque, en realidad, la coima siempre existió, el acomodo también, los negociados, idem". (L.T. Pág. 137).

-Cordón: Par. y R. de la Plata. Orilla exterior de la acera. (D.A.)

"Tuve que aminorar la marcha del coche y, antes de Larrañaga, arrimé el auto al cordón". (G.F. Pág. 223).

-Crápula: Encanallarse. No es tan sólo la borrachera, sino la degradación y envilecimiento de quien cae en estos vicios. (D.U.D.)

"Les presento a Ramón Budiño, al comenzar la jornada en que ha resuelto matar a Edmundo Budiño, un crápula que provisoria y casualmente es su padre". (G.F. Pág. 244).

-Cuadra: f. Amér. El espacio de una calle comprendido entre dos transversales; un lado de la manzana. (D.A.)

"Me puse a esperarla a una cuadra de la oficina". (L.T. Pág. 217).

-CH-

-Chanchitos: Amigos. (D.A.)

"Ahí están los afiches, los cuadros abstractos, los chanchitos de Quinchamali". (G.F. Pág. 267).

-Changador: (De changada, que se tomó del portugués jangada, balsa). m. Arg., Bol., Par. y Urug. Mozo del cordel. Desde principios del siglo XVIII (1730) se llamó changador al que se

dedicaba a matar animales para sacar provecho de los cueros. Más tarde se llamó así a quienes hacían trabajos ocasionales y de poca monta y de ahí al mozo de cordel. (D.A.)

"Sabés luchar muy bien, ¿Quién te enseñó? Mi viejo. ¿Y qué es tu viejo? Changador. Con razón tenés fuerza. Trabaja en el Puerto". (G.F. Pág. 64).

-Chau: Saludo de despedida utilizado en ambas márgenes del Río de la Plata, sin duda proveniente de la voz italiana "ciao".

"Es increíble la gente que conozco en la Ciudad Vieja.

-Chau, Lamas". (G.F. Pág. 194).

-Ché: (Seguramente alteración fonética del antiguo ¡cel!, que se empleaba para llamar la atención de alguien.) interj. Bol., Chile y R. Plata. Voz para llamar o dirigirse a una persona: Che, oye; dame, Che; no puedo, Che. (D.A.)

"Chá, ¿total te casaste con Isabel?" (L.T. Pág. 89).

-Chicha: Amér. Centr. y Equad. Berrincho, mal humor; Estar de chicha: Estar mal humorado. // Bol. Estar en chicha algo; Estar en efervescencia. (D.A.)

"La ventana se abre a la calma chicha". (G.F. Pág. 46).

-Chiquilín: Chico, chiquillo. (D.U.D.)

"¿Por qué mi palma se ahueca, sola e impotente, cuando pienso en tus hombros caídos, en tus piernas fuertes y velludas, en tu nuca indefensa, de chiquilín?" (G.F. Pág. 278).

-Chompa: f. Arg., Bol., Chile, Par., Perú y Urug. Blusa holgada de mangas largas generalmente en tejido de punto, similar al suéter inglés. (D.A.)

"Como a esa altura de la noche hacía bastante frío, dos de los hombres (...) le pidieron permiso al jefe para ir a buscar

sendas chompas". (P. E. R. Pág. 43).

-D-

-Diariero: m. Arg. Vendedor de diarios (D.A.)

"Así, con el pelo recogido, parecía un muchacho. Le dije que tenía cara de diariero". (L. T. Pág. 225).

-E-

-En lo de: 'En casa de'.

"Cena en lo de Vignale". (L. T. Pág. 103).

-Entripado: m. Arg. Secreto mortificante. (D.A.)

"Había que ver la cara del gerente cuando el otro soltó su entripado". (L. T. Pág. 131).

-Estancia: Hacienda de campo destinada especialmente a la ganadería. (D.A.)

"Mi suegro tiene una estancia, pero es César el que la atiende, el que más trabaja". (G. F. Pág. 42).

-Estanciero: m. Arg., Cuba, Chile, Par., P. Rico y Urug. Propietario de una estancia. (D.A.)

"Entre un estanciero blanco y un estanciero colorado, mucho más que las diferencias políticas cuenta el hecho de que ambos son estancieros". (G. F. Pág. 196).

-F-

-**Falluto**: Adj. Arg. y Urug. Vulg. Se dice de la persona que no cumple con su palabra o con sus obligaciones. (D.A.)

Al respecto dice Mario Benedetti en "La literatura uruguaya cambia de voz" (artículo publicado en 1962): "Los rioplatenses tenemos un término que resulta irremplazable para el uso diario: me refiero a la palabra falluto. Creo que lo hemos acuñado nada más que para responder a una imperiosa llamada de la realidad. Porque nuestra realidad está, desgraciadamente, llena de fallutos, y tales especímenes, no satisfechos con invadir nuestra política, nuestra prensa y nuestra burocracia, de vez en cuando llevan a cabo perniciosas excursiones, y hasta gravosas permanencias, en nuestra literatura. El falluto no es sólo el hipócrita. Es más y es menos que eso. Es el tipo que falla en su suministro y en la recepción de la confianza, el individuo en quien no se puede confiar, ni creer, porque -casi sin proponérselo, por simple matiz de carácter- dice una cosa y hace otra, adula aunque carezca de móvil inmediato, miente aunque no sea necesario, aparenta -sólo por deporte- algo que no es".

"Es falluto, es deshonesto, pero ha perdido fuerza. Ya no inspira temor". (G.F. Pág. 289).

-**Farra**: (Del portugués brasileño farra, orgía ruidosa). F. Arg., Bol., Colom., Chile, Ecuad., Par., Perú y Urug. Vulg. Juerga, jarana. (D.A.)

"... la de los viejos que toman el ómnibus hasta la Aduana y regresan luego sin bajarse, reduciendo su módica farra a la sola mirada reconfortante con que recorren la Ciudad Vieja..." (L. T. Pág. 86).

-**Frazada**: (De frezada). Manta peluda que se echa sobre la cama. (D. R. A. E.)

"La pierna de Susana, fuera de la frazada, aún me conmueve". (G.F. Pág. 240).

-Frison, na: Adj. fig. Dicese de una cosa grande y corpulenta dentro de otras de su género. (D.R.A.E.)

"A mi no me gustan tan frisonas, sino del tipo más estilizado, exactamente como las Rockettes". (G.F. Pág. 21).

-G-

-Gauchada: f. R. de la Plata. Hombrada noble y desinteresada; servicio, favor. (D.A.)

"Hoy me quedé hasta las once de la noche en la oficina. Una gauchada del gerente". (L.T. Pág. 108).

-Guarango: Adj. Arg., Chile, Par. y Urug. Mal educado, incivil, torpe, grosero. (D.A.)

"Hugo está cada día más guarango, y a los treinta y pico de años, con siete de casado y el título de contador público, ya no se puede esperar que cambie". (G.F. Pág. 90).

-Guita: Dinero contante y caudal. (D.R.A.E.)

"¿Te sobra la guita a vos? A mi no, pero a mi Papá sí". (G.F. Pág. 65).

-Gurisa: f. Arg. y Urug. Mujer joven o esposa joven, entre campesinos. Es voz de afecto. (D.A.)

"A Rolando le encanta cómo la gurisa habla de la madre..." (P.E.R. Pág. 103).

-H-

-Hacerse el artista: En el habla cotidiana uruguaya significa 'adoptar una actitud fingida', 'simular', 'posar'.

"En realidad, yo me estaba haciendo el artista; en el fondo bien sabía qué era lo que ella estaba tratando de decirme". (L.T. Pág. 150).

-Hacerse el oso: 'Simular no darse cuenta'.

"Primero fueron miradas y yo haciéndome el oso". (L.T. Pág. 125).

-Heladera: f. Arg., Par. y Urug. Nevera. (D.A.)

"El té está débil y la manteca no estuvo en la heladera". (G.F. Pág. 72).

-L-

-Licencia: Permiso de trabajo.

"Empecé hoy mi última licencia". (L.T. Pág. 216).

-Lustrina: f. Arg. y Par. Tela lustrosa de pelo de alpaca. (D.A.)

"Tuve que colgar el saco de lustrina..." (L.T. Pág. 85).

-M-

-Macanudo: Adj. Arg., Par., Urug., Guat., y P. Rico. Admira-

ble, estupendo, excelente, perfecto, dicho de personas, cosas y acciones. (D.A.)

"Falleció una compañera y él se impresionó mucho. Y con razón porque era una chica macanuda". (L.T. Pág. 242).

-Manteca: f. Arg., Par. y Urug. Mantequilla. (D.A.)

"¿Por qué jamás meterá la manteca en la heladera? Prefiero comer la tostada al natural, antes de echarle encima esa porquería". (G.F. Pág. 72).

-Mate: (voz quechua). Fig. Infusión de hierba del Paraguay, que se prepara tostando aquéllas y echándolas en una cáscara de calabaza o mate con agua caliente y azúcar, para sorber el líquido con una bombilla generalmente de plata. En Brasil suele tomarse en taza como el té, y en toda la América Meridional se considera esta bebida como estomacal, excitante y nutritiva. (D.R.A.E.)

"Nosotros tenemos una filosofía de tango (...) La mina, la vieja, el mate, el fútbol, la caña, el viejo barrio Sur, mucha sentimentalina". (G.F. Pág. 28).

-Media luna: 'croissant'.

"Por quinta vez le pido un cortado chico con medias lunas..." (L.T. Pág. 198).

-Metefón: m. Arg. Enamoramamiento apasionado. (D.A.)

"Es una de esas fascinaciones, parecidas a las que uno tiene en la infancia o en la adolescencia. (...) Pero es como un metefón, ¿sabes?" (P.B.R. Pág. 60).

-Mojarra: Pez teleosteo del suborden de los acantopterigios, de unos dos decímetros de largo, con el cuerpo ovalado, comprimido lateralmente, de color oscuro con tres manchas negras, una junto a la cola y las otras dos en las agallas;

cabeza ancha y ojos grandes. Se pesca en las costas de España y es de carne estimada". (D.R.A.E.)

"La única vez que ejercité la pesca tenía ocho años, y la única majarra que extraje me la había enganchado tío Esteban, nadando por debajo, hasta el anzuelo". (G.F. Pág. 194).

-Morocha: Fig. y fam. Amér. Tratándose de personas, robusto, fresco, bien conservado; Fig. Arg. y Urug. De color que tira a negro, moreno. (D.R.A.E.)

"Bueno, el tipo que le digo es un morchita, flaco, con ojitos de víbora". (G.F. Pág. 20).

-0-

-Obituario: Amér. Defunción. // En los periódicos, la sección destinada a dar noticias sobre fallecimientos. Es probable que la voz haya llegado al español de América desde el periodismo de los E.E.U.U. (D.A.)

"... como cuando llegó la falsa noticia del desastre y dieron comienzo a la jeremiada y al conmovedor obituario sobre el paisito querido y cadáver". (G.F. Pág. 246).

-Ómnibus: (Del lat. omnibus, para todos.) m. Carruaje de gran capacidad, que sirve para transportar personas, generalmente dentro de las poblaciones, por precio módico. (D.R.A.E.)

"Corrí veinte metros para alcanzar el ómnibus y quedé reventado". (L.T. Pág. 106).

-Upa: (Del quichua upa, tonto). Adj. Arg., Bol., Perú y Urug. Tonto, idiota. // Sordomudo. (D.A.)

"... estos uruguayos si los sacás del fútbol y la ruleta, son unos opas,..." (G.F. Pág. 204).

-Otarín, ria: adj. Arg. y Urug. lunf. Dicese del crédulo, infeliz, de poca malicia, que puede ser fácilmente engañado. (D.A.)

"por ejemplo alma otaría que hay en mí" (C.J.A. Pág. 47).

-P-

-Pajarón, na: adj. Arg. Distraído, bobalicón. (D.A.)

"La misma expresión pajarona, la misma carne fofa,..." (L.T. Págs. 105-106).

-Pavada: f. Arg., Par., y Urug. Acción propia de un pavo o tonto.// Tontería, bobería.// Cosa de muy poca importancia o valor: Cuesta una pavada: cuesta muy poco. (D.A.)

"-Mira, todos dijimos muchas pavadas esta noche". (G.F. Pág. 44).

-Payana: f. Arg. El juego llamado de los cantillos en España, chinata en Cuba, mato en México, tiquichuela en Paraguay y pasote en Puerto Rico. (D.A.)

"... en la cubierta del barco podremos jugar al rango y a la payana..." (P.E.R. Pág. 130).

-Pelotudo, da: adj. Arg., Par. y Urug. Papanatas, calzonazos, huevón.// Descuidado, negligente. (D.A.)

"Pero tanto Jaime como Esteban están siempre en estado de preconflicto en lo que a mí respecta. Ya son tremendos pelotudos;" (L.T. Pág. 136).

-Pendejo, ia: m. y f. Arg., Par., y Urug. Muchacho adolescente que presume de grande. (D.A.)

"En una de esas es de las que prefieren los tipos maduros. Pero el novio era un pendejo, sin embargo". (L.T. Pág. 138).

-Premio retiro: Paga extraordinaria que se entrega en el momento en que se termina el trámite jubilatorio.

"Buena pieza el amigo de Esteban. Me cobra el cincuenta por ciento del premio retiro". (L.T. Pág. 156).

-Pichincha: f. Arg., Bol., Par. y Urug. Ganga, ocasión. // Precio bajo que se paga por algo de mayor precio. // Negocio muy bueno. (D.A.)

"... porque todos queremos el cielo como pichincha, el trabajo como pichincha, el poder como pichincha..." (G.F. Pág. 259).

-Pituca: Señoritingo. Persona de clase acomodada que viste y habla con afectación y estima como ideal de vivir el ocio. (D.U.D.)

"Donde se han tendido y abierto de piernas tantas secretarias, actrices, modelos, cajeras, pitucas, viuditas,..." (G.F. Pág. 226).

-Pocillo: m. Amér. Centr., Arg., Méx., Par., y Urug. Taza. (D.A.)

"... los ojos dolíendome de tanto mirar el mismo pocillo". (L.T. Pág. 145).

-Pollera: f. Arg., Bol., Chile, Par. y Urug. La falda externa del vestido femenino. (D.A.)

"Lleva una pollera gris y una camisa roja". (P.E.R. Pág. 18).

-**Pucho:** (Del quichua puchu, sobrante.) m. Amér. Merid. La colilla del cigarro o cigarrillo. (D.A.)

"Era evidente que los diarios bajo el brazo, la gorra, el pucho, no le pertenecían;" (Q.N. Pág. 108).

-**Punguista:** De punga: robo, ratería de bolsillo. En lunfardo, el robo como medio ordinario de vida. (D.U.D.)

"El país es también hospitales sin camas, escuelas que se derrumban, punguistas de siete años,..." (G.F. Pág. 80).

-Q-

-**Quepis:** Gorra ligeramente cónica y con visera horizontal, que como prenda de uniforme usan los militares de algunos países. (D.R.A.E.)

"... el caballo era negro retinto y lo montaba un robusto jinete que llevaba quepis pero no tenía rostro". (P.E.R. Pág. 28).

-**Quilomba:** (Voz africana de Angola.) m. Arg., Bol., Chile, Par., Perú y Urug. Burdel. (D.A.)

"por ejemplo los edificios públicos están oscuros y sucios y vacíos como enormes quilombos sin clientela" (C.J.A. Pág. 102).

-R-

-**Rabonera, ra:** adj. Arg., Pa., y Urug. Se dice del estudiante que falta a clase con frecuencia. (D.A.)

"Cualquier adolescente, cualquier empleadito de tienda, cualquier estudiante rabonero..." (Q.N. Pág. 38).

-Rancho de paja: Arg., Par. y Urug. Vulg. y fest. Sombrero de paja, armado, de forma cilíndrica, plano por encima de ala recta y dura. (D.A.)

"Miro hacia el costado y recorro las polainas, el pantalón, el cinto de hebilla dorada, la corbata azul con el alfiler, el cuello duro, el rancho de paja con la sedosa cinta negra". (G.F. Pág. 50).

-Renga: Corvadura de la columna vertebral, joroba, jiba. (D.R.A.E.)

"Hasta los doce años dormí abrazada de mi muñeca, mi pobre muñeca tuerta y renga". (G.F. Pág. 277).

-Rubro: ramo, sector.

"... juraría que en esta mujer el sexo no es un rubro primario". (L.T. Pág. 107).

-Runfla: m. Amér. Centr., Arg., Chile, Ecuad., Méx., Perú y Venez. despect. Multitud de personas; pandilla. (D.A.)

"o es un milico de la nueva runfla" (C.J.A. Pág. 72).

-Saco: m. Amér. Prenda de vestir masculina llamada en España americana. Es más larga que la chaqueta y menos ajustada. (D.A.)

"Pero el bracito seguía colgando al costado de tío Esteban, como si la mano quisiera entrar en el bolsillo del saco sport". (G.F. Pág. 222).

-Sobretodo: m. Prenda de vestir ancha, larga, y con mangas, que se lleva sobre el traje ordinario. Es, en general, más ligera que el gabán. (D.R.A.E.)

"No se me han borrado (...) ni su modo peculiar de aplastarse el pelo, ni las raídas solapas de su sobretodo". (Q.N. Págs. 36-37)

-T-

-Tacho: m. Amér. Cualquier vasija grande de metal, sea para hervir cosas, para guardarlas o simplemente para recogerlas. No se usa para guisar: un tacho para la basura. (D.A.)

"desde los tachos de basura que huelen a sobaco de murciélago..." (C.J.A. Pág. 107).

-Tamariz: taray; arbusto de la familia de las tamaricáceas, que crece hasta tres metros de altura, con ramas mimbreañas de corteza rojiza, hojas glaucas, menudas, abrazadoras en la base, elípticas y con punta aguda. (D.R.A.E.)

"Y cuando por primera vez vi un hombre desnudo, un pobre tipo que se ponía los pantalones entre los tamarices..." (G.F. Pág. 276)

-Tener cola de paja: Sentirse culpable. Culpabilidad en determinada dirección: la de una actitud que es urgente asumir, y no se asume. (D.U.D.)

"-Pero, ¿quién te crees que es ese atrevido? Tiene su cola de paja como cualquier hijo de vecino". (G.F. Pág. 158).

-Tipo pierna: Una persona 'pierna' es aquella que está siempre dispuesta a dejar contenta a otra, bien sea haciéndole favores, o alabándolo.

"... y que Vignale (realmente un tipo pierna) soltara una carcajada tan artificial que más bien parecía una carraspera". (L.T. Pág. 154).

-Tirarse un lance con: 'Hacer la corte a'.

"... jamás de los jamáses me tiraría un lance con una de mis empleadas". (L.T. Pág. 103).

-Tonina: (Del lat. thunnus, atún.) f. Atún, pez. (D.R.A.E.)

"Hecho una tonina; pesa 98 kilos". (L.T. Pág. 145).

-Traviatas: Galletitas con jamón y queso.

"... él me trae un café largo con traviatas". (L.T. Pág. 198).

-Trola: m. Arg. Trolebús (ómnibus eléctrico de cuyo techo parte un brazo metálico, terminado en una polea, que comunica con un cable conductor de electricidad). (D.A.)

"Apenas me había enterado de que trabajaba en el Municipio, cuando apareció su trola". (L.T. Pág. 117).

-Truco: m. Arg., Par. y Urug. Juego de cartas de envite en que la astucia y el disimulo desafían al azar. (D.A.)

"Entre ellos juegan una especie de truco, engañándose unos a otros..." (L.T. Pág. 199).

-Tubo: m. Arg. Par. y Urug. Auricular del aparato telefónico. (D.A.)

"Budifo recoge el tubo, que ha quedado colgando". (G.F. Pág. 43).

-Varada: f. Amér. Merid. y Cuba. Acera de las calles. (D.A.)

"Jaime pasó por la varada de enfrente". (L.T. Pág. 115).

-Viaraza: f. Arg., Colom., Guat. y Urug. Raptó o acceso de ira o mal humor. (D.A.)

"¿Y a qué se debe esta viaraza?". 'No me preguntes demasiado." (L.T. Pág. 174).

-Viejo, ja: m. y f. Arg., Cuba, Chile y P. Rico. Manera de referirse a los padres por parte de los muchachos en conversaciones amistosas. (D.A.)

"'Carajo: ¿Y tu viejo?'" 'Murió hace dos años, en Tacuarembó. Estaba parando en casa de mi tía Leonor.'" (L.T. Pág. 89).

NOTAS.

- 1.- Roberto Fernández Retamar, "La obra novelística de Mario Benedetti", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 102.
- 2.- Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Edit. Alfa, 1966, pág. 309.
- 3.- Ángel Rama, "La situación del uruguayo medio", en Ruffinelli, Jorge: *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 80.
- 4.- Daniel Barros, "Otras opiniones", en Fornet, Ambrosio: *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 251.
- 5.- Ramón Chao, "Mario Benedetti: otro uruguayo, otra literatura, otra crítica y otro hombre", (Entrevista), *Triunfo*, Madrid, Nº 731, 1977, págs. 44-45.
- 6.- Ambrosio Fornet, *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 7.
- 7.- Gioconda Marón, "Análisis literario de *El cumpleaños de Juan Ángel*, de Mario Benedetti", *Texto crítico*, Nº 6, Veracruz, enero-abril, 1977, págs. 161-177.
- 8.- Osvaldo Seiguerman, "El amor a cal y canto", en *Análisis*, Nº 568, Buenos Aires, 4-10 de febrero, 1972.
- 9.- Ejemplos tomados del *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1976, pág. 345. Para una información más completa sobre este fenómeno del voseo ver: Alonso Zamora Vicente, *Dialectología Española*, Madrid, Edit. Gredos, 1967, (2ª ed.), págs. 400-410

T E R C E R A P A R T E .

LOS RELATOS.

Centrándonos ahora en sus relatos, nuestro autor tiene publicados hasta el momento ocho libros de cuentos: *Esta mañana* (1949), *El último viaje y otros cuentos* (1951), *Montevideanos* (1959), *Datos para el viudo* (1967), *La muerte y otras sorpresas* (1968), *Con y sin nostalgia* (1977), *Geografías* (1984) y *Despistes y franquezas* (1990).

Benedetti señala las influencias literarias sobre este género:

"En la narrativa, la única influencia nacional o latinoamericana fue Horacio Quiroga, sobre todo en el cuento. La construcción severa, la redondez, el cuidado por el efecto final, típicos de sus cuentos, son virtudes de Quiroga que traté de asimilar. Las otras influencias en cuento son extranjeras: Maupassant, que es otro finalista excepcional; Chejov, por la creación de atmósferas que pueden convertirse en el eje del cuento; y Hemingway, cuya destreza para construir un cuento en base a puro diálogo..." (1)

C A P I T U L O X :

HSTA. KAWANA.

Esta mañana, el primer libro de relatos de Mario Benedetti, fue publicado en 1949 conociendo una segunda edición modificada en 1967.

Esta mañana es una obra sencilla, ausente de rebuscamiento retórico que consigue una gran simplicidad del tono y del lenguaje. Sin embargo, ya descubrimos las claves de este gran escritor en el tratamiento del humor, que aunque todavía es aparentemente inocente, muestra el lado amargo y ridículo de la vida.

También, a través de estos cuentos adivinamos la tendencia de Benedetti a evitar la monotonía en la narración. Como veremos, cada relato muestra, en sus breves páginas, la lucha contra la linealidad intercalando, por ejemplo, pasajes de cartas ("José Nomás"), fragmentos de otros libros o incluso obsesiones de los protagonistas ("*Esta mañana*").

En la primera edición montevideana el libro reunía diez cuentos, tres de los cuales -"Insomnio", "El huésped" y "Una sección de cine"- no han sido recogidos en ninguna edición posterior. Asimismo, estaba incluido "El presupuesto" que luego el autor verá más conveniente y lógico publicarlo con los que componen *Montevideanos*.

Esta mañana reunía entonces, los siguiente títulos, según hemos podido comprobar en una primera edición publicada por la editorial Atenea:

"*Esta mañana*".

"El presupuesto".

"Como un ladrón".

"Hoy y la alegría".

"Insomnio".

"El huésped".

"Idilio".

"Como siempre".

"Una sección de cine".

"La vereda alta".

"Insomnio", "El huésped" y "Una sección de cine" presentan una elaboración formal menos cuidada que el resto de los relatos del libro. Algo que no se volverá a repetir en ningún cuento de Benedetti es el espacio rural en el que se desarrolla el titulado "Insomnio" así como la fidelidad al lenguaje campesino que recuerda mucho a la línea ruralista de anteriores cuentistas de la Cuenca del Plata. Veamos este fragmento como muestra:

"-No será pa'tanto. A lo peor es fea como pegarle a Dios y ustedes la ven linda... debido a la escasés!

-¡Avisá! No estará pintarrajeada como las de la ciudad, que te yenan la cabeza e'mpalagos y después resultan más locas que la Juana..." (2)

Analizamos seguidamente estos tres relatos que podrán demostrar este contraste que señalábamos:

Título	Argumento	Estructura	Narración	Tipo		Espacio	Personajes
				Ficción	Narración		
"Insomnio"	Localizado en un espacio rural se narra la historia de dos hermanos que quedan solos tras la muerte de su padre. Madurando antes de tiempo, Martín de 11 años, tendrá que salvaguardar el honor de su hermana Isidora, muy perseguida por los hombres debido a su chispeante adolescencia. Esta obsesión provocará que una noche el muchacho apuñale una bolsa de pan creyendo que fuera Funes, un viajante que desea a la muchacha. Tras conocer la anécdota, muy celebrada por las gentes del pueblo, Funes huye desparovido debido a la superación de que un sueño en el que él era la víctima, se cumpla.	Blancos tipográficos determinan las siguientes partes: - Muerte de Luis M ^a . Situación familiar: Martín e Isidora → huérfanos. - Casi 3 meses después: Funes es informado de la existencia de Isidora. Enfrentamiento en el almacén con Martín. - Por la noche: Recelos de Martín contra Funes por un supuesto ataque de éste a su hermana. Martín cree haber herido a alguien. - A la mañana siguiente: Se descubre que a lo que se había enfrentado Martín era una bolsa de pan. Huida de Funes al sentirse indirectamente herido ya que había soñado esa misma noche que era asesinado por Martín.	3 ^a p. omnisciente. Diálogo directo.	Un día (el entierro). * Otro día 3 meses después (en el almacén) una noche (apuñalamiento de la bolsa de pan). La mañana siguiente antes de las 11,15 (huida de Funes).	Pasado.	* Paso Areco: - Un galpón. - Un almacén (el mostrador)	* Hermanos: * Martín, muchacho de 11 años. * Isidora, muchacha de 15 años * Luis M ^a , padre. * Juana, madre. Vecinos: - Felipe - D. Venancio * Funes, viajante.
"El huésped"	Un impostor que se hace pasar por un tío político desconocido, llega a casa de la familia London. Recibido amablemente entabla una extraña relación con	Dos planos: - Descripción de los miembros de la familia Lan-	1 ^a p. narrador protagonista (sin nombre). Breve diálogo	Toda la jornada de un miércoles.	Predominio del presente sobre el pasado.	* La casa de los London: - Una sala. - El jardín.	* Protagonista, sin nombre. * Tina London, muchacha de 15 años.

	<p>la menor de la familia, Tina, a la que reta para que le asesine. La joven lleva a cabo la propuesta como demuestra la interrupción del relato que escribe el farsante personaje.</p>	<p>don. Reto del protagonista a Tina para comprobar si ella es capaz de matarle.</p> <p>- El protagonista escribe en su dormitorio la historia que le ha ocurrido un miércoles en casa de la familia Landon. La escritura se ve interrumpida al entrar en la habitación Tina que supuestamente asesina al narrador.</p>	directo.			<p>- Un saloncito. - Un dormitorio.</p>	<p>* D. Alberto y la Sra. Landon, padres de Tina. * Elena y Guillermo, hermanos de Tina.</p>
"Una sección de cine"	<p>Tres amigos van al cine observando distintos puntos de vista de una película. Isabel se fija únicamente en la anécdota cómica aunque no edificante en la que un bebedor cae exánime a dormir su borrachera. Eduardo, informado por una revista norteamericana de la identidad del actor que realiza el papel de alcohólico, encuentra en la película un profundo fatalismo al conocer que en la escena en la que el bebedor cae, el propio actor se suicida envenenado con cianuro. El tercer amigo, el protagonista narrador, cansado profundamente, se duerme en el cine soñando su propia versión de la película. En ella observa cómo el alcohólico fue en realidad envenenado por dos mujeres flacas y ojerosas. Mezclando el mundo de la realidad y el de los sueños, el protagonista al conocer la versión de Eduardo, no se atreve a hablar. El sabe que el actor no se suicidó.</p>	<p>Determinados por el mundo de la realidad y el mundo de los sueños, se establecen los siguientes planos:</p> <p>- Entrada al cine. Comienzo de la película.</p> <p>- El protagonista sueña su propia versión de la película.</p> <p>- El protagonista despierta y ve el final de la película.</p> <p>- Conclusiones en las que el protagonista mezcla el sueño y la realidad.</p>	1º p. narrador protagonista (sin nombre).	Más de hora y media.	Pasado.	* Una sala de cine.	<p>= El protagonista, sin nombre. * Eduardo e Isabel, amigos del protagonista.</p>

A partir de la segunda edición modificada el libro recoge nueve relatos escritos entre 1947 a 1958 que vamos a analizar posteriormente. A la cabecera aparece la siguiente cita en inglés de T. S. Eliot:

"Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality". (*Burnt Norton, I.*) (3).

Esta viene a reafirmar el contenido de los cuentos. El título unificador de este primer libro responde a la coincidencia de que en casi todos los nueve relatos que lo componen, la historia se inicia en ese momento del día. Todos los personajes tienen que enfrentarse desde por la mañana a una realidad tan devastadora que algunos de ellos se refugian en el pasado, otros en la ilusiones incumplidas y los demás, en el asesinato o el suicidio como remedios purificadores.

A continuación, se presenta un cuadro-resumen de estos cuentos para de esta manera observar la estructura formal de la obra de juventud de Mario Benedetti:

Título	Argumento	Estructura	Narración	Tiempo			Espacio	Personajes
				Creación	Ficción	Narración		
"Esta mañana".	Provocado por la obsesión de las líneas de un libro, Jorge Ayolas decide, sin ser consciente de ello, vengar por medio del asesinato la aventura amorosa entre Celeste, una compañera de oficina hacia la que siente una admiración platónica, y Gálvez, un tipo repulsivo.	Dividido en cuatro partes siguiendo los espacios por los que se mueve el protagonista.	3ª p. omnisciente. Transcripción de un fragmento de <u>La estancia vacía</u> de Norgran. Retrospección y corriente de conciencia provocada por la obsesión de Celeste y de asesinar a Gálvez.	1947	Una mañana hasta más allá de las nueve.	Presente y pasado.	* Casa del protagonista (despertar y desayuno). * Ombligo por La Avenida. * Paseo por Sarandí. * Oficina (despacho).	* Jorge Ayolas, protagonista. * Celeste, compañera de oficina. * Gálvez, superior de Ayolas.
"Como un ladrón".	Un joven de treinta años, mediocre y fracasado, busca en unas reuniones filosófico-religiosas, impartidas por E. Rosales, su refugio. Pronto descubre que su líder es un delincuente huido de Buenos Aires por falsificador y bigamo. Ante esto, decide asesinar a Rosales dando con este hecho el revestimiento de mártir a este personaje. A ello contribuye el desenlace irónico al confesar que en lugar de repetir la palabra "mierda" antes de morir, pronunció beatíficamente la de "paz". Todo ello viene a demostrar la falsedad sobre la que se asientan estas instituciones.	2 partes determinadas por los dos estados del protagonista: - Sumido en la falsedad de la religión. - Liberado de la falsedad hasta llegar al asesinato (creador de una falsedad).	1ª p. de narrador protagonista. Retrospección. Diálogo directo e indirecto intercalado con reflexiones.	1947	Siete u ocho meses.	Pasado.	* Pensión. * Despacho en casa de Rosales. * Un café. * Una plaza.	* Protagonista, sin nombre. * Aguirre, amigo. * Eduardo Rosales, líder del movimiento esotérico. * Valentina, compañera de reuniones.
"Hoy y la alegría".	El protagonista rodeado de un ambiente tranquilo y feliz (una esposa y dos hijas), busca en la imaginación el encuentro con una mujer que cree rescatar del pasado pero que en realidad no existe. Al final descubre la imposibilidad de esta relación.	Dos planos: - La realidad (entorno familiar). - La irrealidad (encuentro con una mujer inventada que repre-	1ª p. de narrador protagonista dirigida a un Vd. (función fática o de contacto). Retrospección. Diálogos com-	1948	Un día completo desde la mañana a la noche (esposa leyendo el diario de la noche).	Pasado, presente y futuro.	* Dormitorio -> Realidad. * Casa de la mujer imaginada y encuentro en el parque -> irrealidad.	Protagonista, sin nombre. * Entorno familiar: esposa y dos hijas. * Mujer inventada: interlocutora.

	<p>pertenece a mundos incompatibles: Ella no existe en la realidad del protagonista y él no existe en la realidad de la mujer anhelada.</p>	<p>senta los anhelos del protagonista).</p>	<p>pletados con comentarios reflexivos.</p>					
"Idilio".	<p>Una pareja, después de diez años de matrimonio, exponen por separado sus sentimientos. El, un mecanógrafo mediocre, recuerda la esposa de hace años y la compara con las estrellas de cine. Evade su vida familiar en un billar donde incluso llega a desear la mujer de un negro borracho.</p> <p>Marta, la esposa, compara el tacto de su marido en el noviazgo y después de casados. Al ser atacados por una banda de negros, ella se alegra porque cree necesario este hecho para romper la rutina y ver activo a su esposo. Al final del relato demuestra que están lejos el uno del otro ya que no son capaces de decirse lo que sienten.</p>	<p>2 partes (demuestran la in-comunicación del matrimonio).</p>	<p>1^o capítulo: 1^a p. del marido. Retrospección. Sin puntuación. 2^o capítulo: 1^a p. de la esposa. Diálogos directos. Sin puntuación.</p>	1948	Sábado por la noche.	Pasado y presente.	<ul style="list-style-type: none"> * Calles (baldo de atrás de la fábrica). 	<ul style="list-style-type: none"> * Juan M^a (espos). * Marta (esposa).
"Como siempre".	<p>Roberto, atrapado en un matrimonio que se ha convertido en frialdad y a ratos en odio, no es capaz de romper con su esposa por miedo a descubrir lo que existe tras la rutina. Al final llega a la conclusión de que es demasiado tarde para él, se ha acostumbrado a vivir vacío y solo.</p>	<p>5 partes.</p>	<p>3^a p. con diálogo directo intercalado.</p>	1947	Desde antes de la cena hasta más allá de media noche.	Pasado y presente (en diálogos).	<ul style="list-style-type: none"> * Casa familiar (dormitorio). * Café. * Calle. 	<p>Matrimonio: M^a Luisa y Roberto.</p> <p>Amigos de Roberto: Asdrúbal y Jaime.</p>
"La vereda alta".	<p>Un niño huérfano cuya única familia es una abuela llena de odio, encuentra la salida a su</p>	<p>Dos partes: - Vida rutinaria sin concreción</p>	<p>1^a p. de narrador protagonista.</p>	1947	Concreto: una noche y una ma-	Pasado.	<ul style="list-style-type: none"> Un pueblo: * Plaza. * La vereda alta 	<ul style="list-style-type: none"> * Un niño, protagonista. * La abuela.

	vida infeliz en los paseos que da por la vereda alta. Con esta existencia muy cercana a la nada, decide experimentar la auténtica muerte lanzándose desde la vereda. Su intento será fallido al conseguir sólo herirse y descubrir la imposibilidad de huir de su entorno.	temporal. - Suceso concreto de una noche y una mañana a las diez.			ñana desde las 10		cerca del molino.	
No tenía lunas".	Rafael Arias, oficial primero, descubre la infidelidad de su esposa con un compañero de trabajo. A esta situación se une la de tener que delatar al cajero de la oficina por la desaparición de un cheque. Todo ello le lleva a sorprender la infidelidad llegando a casa antes de lo previsto. El desenlace estará cuajado de humor al amenazar con un revólver a su mujer y a su amante y conducirles a casa de la madre de ella. El asesinato no entra en sus planes pero sí la amenaza de muerte hacia su compañero y rival si no mantiene debidamente a su mujer y a su hijo. El atractivo fundamental de su mujer, unos lunares, desaparecen ante los ojos del protagonista, como símbolo de la ruptura del amor que sentía hacia ella.	9 partes.	3ª p. onisciente y 1ª p. distinguida en letra cursiva que corresponde al monólogo del protagonista. Diálogos directos con comentarios que introducen reflexiones. El capítulo IV tiene forma de una instancia dirigida al Director.	1951	Un día desde antes de las 8:15 de la mañana hasta más tarde de las 7:20.	Pasado y presente (en los diálogos).	* Casa familiar (dormitorio). * Oficina. * Café. * Taxi. * Casa de la suegra.	* Rafael Arias y Aurora: Matrimonio. * Carlitos: Hijo. * Francisco, compañero del marido y amante de la esposa. <u>Compañeros de oficina:</u> * Estévez * Farías * Luciano Valverde, cajero.
José Nomás".	Una prostituta, cansada de aventuras con una clientela fija, ve en el encuentro con un desconocido, la posibilidad de crear una relación limpia. Al final, descubrimos que este individuo que la ha engañado hasta en el nombre, es como los demás. Ella, sin embargo, se niega a creerlo.	6 partes.	3ª p. onisciente. Diálogos directos. Retrospección. Transcripción de una carta en letra cursiva.	1951	Un miércoles desde las 10 de la mañana hasta más allá de las 11 de la noche.	Pasado y presente (en los diálogos).	* Dormitorio de la protagonista. * Hotel. * Playa. * Terminal de autobuses.	* Isabel Arias, prostituta. * Diputado Ramiro Gonetia, amante. * Alberto (José Nomás), amante ideal.

<p>La lluvia y los hongos".</p> <p>(4)</p>	<p>El encuentro de dos desconocidos resguardándose de un aguacero termina en una habitación cualquiera en busca del amor. El hombre recordará su pasado hiriente: Los amigos y la novia perdida. Ella, "sólo" escuchará.</p>	<p>Breve monólogo.</p>	<p>1ª p. narrador protagonista dirigida a un vos (función fática o de contacto). Retrospección.</p>	<p>1958</p>	<p>Duración del monólogo.</p>	<p>Pasado y presente.</p>	<p>* Habitación (sordida).</p>	<p>* Protagonista, sin nombre. * Una mujer.</p>
--	--	------------------------	---	-------------	-------------------------------	---------------------------	--------------------------------	---

NOTAS.

- 1.- Hugo Alfaro, *Mario Benedetti*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1986, pag. 165.
- 2.- Mario Benedetti, "Insomnio" en *Esta mañana*, Montevideo, Edit. Atenea, 1949, pag. 85.
- 3.- Traducción: "Vete, vete, vete, dijo el pájaro: el ser humano no puede soportar demasiada realidad".
- 4.- En *Esta mañana* se sigue el orden de los cuentos de la edición de 1984 de la editorial Alfaguara.

C A P Í T U L O X I :

MONTEVIDEANCOS.

Diez años después de *Esta mañana*, aparece en 1959 *Montevideanos*. éste no es el segundo libro de relatos ya que antes, en 1951, se publica el titulado *El último viaje*. Por decisión del autor éste sólo se vuelve a reeditar en 1961 bajo el título de *El último viaje y otros cuentos*. A partir de entonces, todos los cuentos que Benedetti considera más valiosos del segundo libro se publicarán en *Montevideanos* (2ª edición ampliada en 1961).

Estos cuentos, formando parte de antologías, han sido traducidos a varias lenguas como el alemán, ruso y búlgaro. También dieron lugar a versiones cinematográficas como *Las sorpresas*, película sobre los cuentos "Cinco años de vida", "Corazonada" y "Los pocillos", producida en Argentina en 1974 bajo la dirección de C. Galatini, L. Puenzo y A. Fischerman, y protagonizada entre otros por Lautaro Murúa y Norma Aleandro.

Montevideanos consta de diecinueve relatos creados entre los años 1949 a 1961. Aparecen no sólo los temas y personajes que han consagrado a nuestro autor sino un enfoque muy personal de la clase media capitalina. Pero Benedetti no se conforma con dar una visión localista porque la esencia del montevideano se confunde con la naturaleza del hombre en general. La mediocridad, superficialidad, el resentimiento y la frustración, que parecen ser las características propias del uruguayo medio, no son sino rasgos definitorios de cualquier individuo. Por ello, no es de extrañar que en estos personajes ilusionados "en vías de desilusionarse" (1) se pueda reconocer cualquier lector de cualquier país.

La sensación de estar atrapado por una realidad de la que no se quiere huir por conformismo o comodidad la expresan los personajes de estos cuentos: individuos que vienen al mundo con la esperanza de un empleo público. Esta incapacidad

para reaccionar viene respaldada ya en la cita de F. Scott Fitzgerald que aparece al frente de esta obra:

"But, my God! it was my material, and it was all I had to deal with". (2)

La espera sin esperanza del presupuesto; la lucha por los bienes gananciales de un matrimonio roto ante la mirada del hijo; el odio entre hermanos; la venganza de una criada; la corrupción en las oficinas públicas; una despedida de soltero; el noviazgo durante veinte años; o el fútbol en los campos de última división, son algunos de los temas que recoge esta obra y que vamos a ver con más detalle en el siguiente resumen:

Título	Argumento	Estructura	Narración	Tiempo			Espacio	Personajes
				Creación	Ficción	Narración		
El presupuesto.	El anuncio en una oficina pública de que un nuevo presupuesto contemplaría un aumento de sueldo sorprende a los funcionarios. Crea en la imaginación de todos nuevos proyectos. Transcurridos los meses sin la menor perspectiva, decae la esperanza de los afectados. Esta anécdota refleja la frustración del país.	Dos partes: - Esperanza por un nuevo presupuesto. - Desesperanza: Expresada en el paso del tiempo que se refleja en los objetos que al principio del relato eran nuevos y al final son inservibles.	1ª p. plural y 1ª p. sg. de narrador testigo.	1949	Más de ocho meses.	Pasado.	* Una oficina pública.	* Nueve empleados públicos, sin nombres.
Sábado de gloria.	El mundo de un oficinista que ve rota la rutina de un sábado por la enfermedad y muerte de su mujer. El protagonista queda solo y sin futuro dando una visión desoladora de la vida.	Determinada por los espacios y datos horarios que aparecen en el relato.	1ª p. narrador protagonista. Retrospección. Diálogo indirecto.	1950	Sábado desde la siesta (3:30 h.) hasta las 4:10 de la madrugada.	Pasado y presente (en el diálogo).	* Apartamento (dormitorio). * Hospital.	Matrimonio: * Protagonista, sin nombre. * Gloria. * Suegra. * Doctora (Vaca). * Médico. * Enfermera.
Inocencia.	Dos muchachos se deslizan por un conducto estrecho de un club deportivo para ver ducharse a las mujeres. Al descubrir que han quedado encerrados el miedo se apodera de los personajes. La muerte de Jordán en manos de su compañero para evitar que pida ayuda, contribuye a la sensación de repugnancia que ya de por sí nos transmite la atmósfera húmeda y malsana del respiradero en el que se desarrolla la historia.	Dos partes: - Viaje por el respiradero. Sensación de vergüenza y repugnancia en el narrador al descubrir la desnudez femenina. - Atrapados en el respiradero. El miedo. Asesinato.	1ª p. narrador protagonista. Diálogo directo.	1951	Indeterminado.	Presente.	* Una cornisa. * Un conducto de respiración que conduce a las duchas femeninas en un club deportivo.	* Protagonista, sin nombre. * Jordán, amigo.

"La guerra y la paz".	La lucha por los bienes gananciales de un matrimonio a las puertas del divorcio ante la mirada atónita del hijo. El muchacho queda cosificado como una posesión más al ser también objeto de reparto.	La evolución del estado de ánimo del hijo se expresa en la forma de encontrarse sentado que cambia gradualmente en tres fases: - "Me arrojé en el sillón verde" (p. 125). - "Mis hundido que antes en el pullman verde" (p. 126). - "... hecho una cosa muerta en el sillón" (p. 127).	1ª p. narrador protagonista. Diálogo indirecto.	1951	Más de 20 minutos.	Pasado.	* Estudio de la casa familiar.	* Padres. * Hijo.
"Puntero izquierdo". (Dedicado a Carlos Real de Azúa). (3)	Un jugador, un puntero izquierdo, de ínfima división, relata a un amigo que lo visita en el hospital, los motivos de la paliza que lo tiene allí confinado. Una historia de soborno frustrado y heroísmo estéril.	Dos realidades: - EXTERIOR: Un sobornado arrepentido que traiciona a quienes le pagaron y defiende la inútil camiseta. - INTERIOR: La pérdida de la dignidad del protagonista al tener que rogar un puesto de trabajo al mismo individuo que manda propinarle un paliza.	1ª p. narrador protagonista dirigida a un vos (Función fática o de contacto). Diálogo indirecto. Retrospección.	1954	Indeterminado.	Presente y pasado.	* La habitación de un hospital.	* El jugador. * Un amigo, interlocutor.
"Esa boca".	Carlos, un niño de siete años, va al circo y sale llorando ante la sorpresa de su madre. Bajo	Tres partes: - INTRODUCCION: Entorno familiar	3ª p. omnisciente. Diálogo directo.	1955	Sábado por la noche.	Pasado.	* El circo. * La calle frente a un escape-	* Carlos, protagonista. * Su familia.

	la boca de una risa pintada en el rostro del payaso, él descubre la boca triste y auténtica del hombre.	de Carlos. Deseo de conocer el circo. - MUDO: Descubre el circo con sus propios ojos. - DESENLACE: Decepción al descubrir la cara oculta de los payasos.	to.				rate.	
"Corazonada".	Celia Ramos, una criada con imaginación, chantajea a su patrona, consiguiendo, al final, casarse con el hijo de la señora.	El chantaje se planea siguiendo dos etapas: - En la casa familiar; Celia recoge los elementos de chantaje (foto de Estercita y carta comprometedora de su señor) e inicia la seducción del señorito Tito. - Desde la pensión: Culminación del chantaje, utilizando los elementos conseguidos en la 1ª etapa.	1ª p. narrador protagonista (Celia). Diálogos directos e indirectos con comentarios por parte del narrador.	1955	Desde mayo al 25 de septiembre.	Pasado y presente (en diálogos).	* Casa de Montevideo. * Pensión de la c/Washington. * Una tienda.	* Celia Ramos, criada. * Familia a la que sirve: D. Celso, señor. La Señora, hijos: Estercita Tito
"Aquí se respira bien".	El descubrimiento por parte de un niño de la verdadera imagen de su padre: un hombre corrupto que acepta dinero a cambio de agilizar un trabajo burocrático. El aire puro que se respira en el parque se convierte a medida que avanza el relato en un aire putrefacto producido por el hedor del dinero.	Tres partes: - Admiración de Gustavo hacia su padre: quiere ser oficinista como él. - Aparece el hombre-pato. Conversación. Cae la máscara	Diálogo directo con narración en 3ª p. omnisciente.	1955	Diez de la mañana de un miércoles.	Presente.	* El Prado, parque de Montevideo.	* Un padre. * Un hijo, Gustavo. * El hombre-pato.

		del padre. - Gustavo descubre el rostro oculto de su padre: Se suelta de su mano. Se hiere el labio.						
"No ha claudicado".	El malentendido entre dos hermanos por el reparto de unas joyas que pertenecían a la madre, hace que durante 25 años éstos no se hablen. Cada uno de ellos creía que el otro había cogido las joyas no sabiendo que era su prima la que las había robado. Tras la muerte de la prima, los hermanos se reúnen tratando Matías de recuperar el tiempo perdido. Pero, en las líneas finales se revela, que Pascual comprende que el perdón no tiene por qué privarlo de seguir odiando a su hermano.	Tres partes: PRESENTE: Aprentando el timbre de la casa de Millán (p. 148). PASADO: Recuerdo 25 años atrás. PRESENTE: Aprentando el timbre de la casa de Millán (p. 155). Visita de Pascual a Matías.	3ª p. omnisciente. Retrospección.	1955	Tiempo que ocupa la visita a la casa de Millán.	Pasado.	* Casa de Millán.	Hermanos: * Pascual. * Matías. * Susana, prima. * Isoldita, esposa de Matías.
"Almuerzo y dudas".	Un hombre casado invita a Matilde a almorzar en el Centro. La mediocridad y cobardía de este individuo impide que se zambulla en una relación ilícita completa.	Tres partes: - Encuentro de los personajes. - Comida. Conversación. - Despedida de los personajes.	Diálogo directo con narración en 3ª p. omnisciente.	1956	El tiempo de un almuerzo.	Pasado y presente en el diálogo.	* Calles de Montevideo. * Un restaurante.	* Un hombre. * Una mujer, Matilde.
"Se acabó la rabia".	Fido, un perro viejo y fiel, es testigo de la infidelidad de la mujer de su amo. Al ser abandonado su dueño por ella, el perro trata de consolarlo mostrando la pitillera que el amante dejó olvidada. Como premio recibe un puntapié que le revienta el hocico.	Dos partes: - La noche del presente narrativo. - Recuerdos de uno, dos o tres días atrás.	3ª persona omnisciente. Retrospección.	1956	Una noche.	Pasado.	* Un apartamento (comedor, baño y despensa).	* Fido, un perro. * Una mujer. * Dos hombres, el amo y el amante.

"Caramba y lástima".	La despedida de soltero en la que el novio, Ruiz, pierde en una borrachera de burdel la virginidad que habia reservado para su novia Emilia.	Se expresa la evolución del protagonista en tres fases: - Ruiz, tñfado y virgen. - Con los amigos -> Borrachera-> pérdida de la inocencia. - Con la prostituta -> pérdida de la virginidad física.	3ª p. omisicente y diálogo directo.	1956	Desde la hora de comer hasta las 3 de la madrugada.	Pasado y presente en los diálogos.	* Un restaurante. * Un coche. * Un cabaret.	* Ruiz, protagonista. * Compañeros de trabajo (Ortega, Silva, Canales, Gómez, Gonzalito, Valdés, Flaco).
"Tan amigos".	A través de un encuentro entre dos hombres en un café en el que uno ruega al otro que no informe de su actuación ilegal, descubrimos la dimensión más profunda de la sordidez ante la amistad. El simple gesto con que termina el relato (el vengador cruza la calle para mandar el telegrama que destruirá al otro) resume toda la ironía del título.	El relato, evolucionaria térmicamente de la siguiente manera: - Calor ambiental, -> mediocridad representada en los sudores del mozo del café. - Bochorno del hombre que niega al otro que no le descubra. - Frialdad del hombre de azul al cruzar la calle y dirigirse a Telégrafos.	Diálogo directo con narración en 3ª p. omisicente.	1956	Un día de octubre.	Presente (diálogo) y pasado.	* Un café. * La calle.	* Dos hombres conocidos (uno de azul). * Un mozo de café. * Un limpiabotas. * Un chico.
"Familia Iriarte".	Un auxiliar de secretaría se enamora de una voz telefónica que llama a su jefe bajo el nombre de familia Iriarte. En unas vacaciones cree reconocer esa voz en Doris, una mujer en la que proyecta todas las ilusiones que habia creado desde que escuchó esa voz. Decide casarse con	Tres partes: - Rutina oficinésca rota por la voz de la familia Iriarte (mujer inalcanzable). - Vacaciones: Materialización	1ª p. narrador protagonista. Breve diálogo directo por teléfono.	1956	Año 1946.	Pasado.	* Oficina de Montevideo. * Balneario en Punta del Este.	* Protagonista, sin nombre. * Voz de "la familia Iriarte". * Doris, novia. * Compañeros de oficina.

	ella pero el destino hará que en una visita de su novia a la oficina llame la voz de la familia Iriarte, descubriendo entonces, que Doris no es una mujer ideal sino una simple funcionaria judicial. El está enamorado de la familia Iriarte y no de esa muchacha ridícula y vacía.	de esa mujer ideal en Doris (mujer alcanzable). - Rutina ofi- cinesca: La fel- icidad plena que el protagonista cree haber ba- llado se rompe con la llamada de la familia Iriarte (mujer inalcanzable).						
"Retrato de Elisa".	La historia de una mujer que pasa de la riqueza más absoluta a la pobreza. Toda su vida será una lucha por la ambición. No contenta con su vida se dedica a hacer imposible la de sus familiares, consiguiendo que a su entierro sólo asistan tres personas enemistadas y un chófer que tiene que ayudar para transportar el ataúd.	Dos partes: - Pasado de Elisa Montes: Matrimonios, hijos. Lucha por la vida. - Presente de Elisa Montes: Cementerio al que acuden 3 personas que no la aprecian (sus yernos y un hijo).	3ª p. omni- ciente. Retrospección.	1956	Toda la vida de la protagonista.	Pasado.	Uruguay: * El campo. * Montevideo. * El cementerio.	* Elisa Montes, protagonista. * Su familia.
"Los novios".	El tedio de un noviazgo de 20 años donde la novia va ajándose a medida que pasa el tiempo, y el novio descubre el placer de una aventura con una mujer más joven, Marta. El novio y narrador del cuento trata de salvarse a sí mismo hundiendo a Mª Julia por medio de la venganza. Cuando Rodolfo comprende que la víctima del largo noviazgo sin amor es él y que todo es una estafa sentimental (estafador fue el padre de Mª Julia y el padre de Rodol-	6 partes.	1ª p. narrador protagonista. Diálogos directos. Retrospección.	1958	29 años.	Pasado.	* Casa de la Av. 18 Julio en un pueblo uruguayo (aitillo). * Apartamento de la c/Cerro Largo. Montevideo. * Casa c/Dante. * Café. * Calles de Montevideo.	* Mª Julia y Rodolfo -> Novios. * Padres. * Tía de Mª Julia. * Marta.

	fo muere estafado) su reacción no es liberarse sino arrojarse al matrimonio como una venganza contra ella.							
"Los pocillos".	Mariana engaña a su marido ciego "ante sus ojos" con su cuñado. Alberto representa lo que fue su marido antes de transformarse en un hombre amargado debido a su ceguera. La reacción del ciego al elegir una taza de determinado color conduce a un final sorpresivo tanto para la esposa infiel como para el lector.	Tres fases: - PRESENTE - DIALOGO Mariana propone servir un café al principio del relato pero su marido quiere fumar antes un cigarro. Diálogo sobre salud, compañeros, etc. - PASADO - NARRACION: Un mechero y una sonrisa provocan el recuerdo: - 35º cumpleaños de José Claudio en marzo de 1953 cuando todavía veía. - Origen del idilio con Alberto -> 23 abril, hace un año y 8 días. - PRESENTE - DIALOGO: Al final del relato se sirve el café.	3ª p. omnisciente. Diálogo directo.	1959	1 de mayo (otoño). El tiempo transcurrido es el que se tarda en fumar un cigarro.	Pasado y presente (en diálogos).	* Salón de la casa.	* José Claudio, ciego. * Mariana, esposa. * Alberto, cuñado y amante de Mariana.

<p>"El resto es selva". (Encabezado por la siguiente cita de Jorge Guillén: "Amigos, nadie más. El resto es selva").</p>	<p>El viaje de un escritor montevideano a Norteamérica hace descubrir el aparente contraste entre el mundo rioplatense y la gran metrópoli del Norte. Sin embargo, las diferencias no son tan profundas. Al final del capítulo I, con gran ironía, se nos anticipa el tema de este cuento: un fallo en el televisor hace ver a un hombre descendente aferrado a la frase: "And this is our reality". En los capítulos siguientes veremos cual es la realidad de un grupo de intelectuales norteamericanos, dos poetas decadentes, tres hispanoamericanos residentes en Estados Unidos y un matrimonio norteamericano. Todos se evaden de la realidad, unos a través del alcohol, otras con la poesía y el picante de la comida mexicana y otros residiendo lejos de su entorno original.</p>	<p>4 partes.</p>	<p>3ª p. narrador omnisciente. Diálogo directo.</p>	<p>1961</p>	<p>3 jornadas.</p>	<p>Pasado.</p>	<p>* Nueva York: - Quinta Avenida. - Sexta Avenida. - Calle 34. - Hotel: habitación 407. - Basement-room de Greenwich Village. * Albuquerque. - Restaurante mexicano. * Washington: - Asiento trasero de un Volkswagen y un Chrysler. - Great Fall (Maryland).</p>	<p>* Orlando Fariás, protagonista. * Mr. Clayton e invitados a la fiesta (Blumenthal y Eddie). * Un argentino. * Miss Agnes Paine, poetaisa. * Miss Rose Follwell, poetaisa. * Montes, Ortega y Merida, amigos hispanoamericanos. * Harry y Flora, matrimonio norteamericano.</p>
<p>"Déjanos caer".</p> <p>(4)</p>	<p>Tito, autor teatral, cuenta la historia del pasado frívolo de la actriz Ana Silvestre a Van Daalhoff, un hombre que se hace pasar por periodista pero que en realidad es el novio de la actriz.</p>	<p>3 partes: - PRESENTE: Año 1960 -> Entrevista de Tito con Van Daalhoff. - PASADO: Años 1944 y 3 de febrero de 1958. -> Recuerdos de la vida de Ana Silvestre. - PRESENTE: Año 1960 -> Tito descubre que Van Daalhoff es el novio de Ana.</p>	<p>1ª p. narrador testigo dirigido a un interlocutor mudo, sólo presente al llenar el vaso de whisky del narrador (función fática o de contacto). Retrospección.</p>	<p>1961</p>	<p>1960</p>	<p>Pasado y presente.</p>	<p>Montevideo.</p>	<p>* Tito, narrador. * Ana Silvestre, actriz. * Van Daalhoff, interlocutor y novio de Ana.</p>

NOTAS.

- 1.- Fernando Alegria, "Mario Benedetti", en su *Historia de la novela latinoamericana*, 3ª ed., México, D.F., Ediciones de Andrea, 1966, págs. 235-236.
- 2.- Traducción: "Pero, ¡Dios mío! Era mi material, y era todo con lo que contaba".
- 3.- Carlos Real de Azúa (1916-1977), ensayista uruguayo perteneciente a la Generación del 45.
- 4.- En *Montevideanos* se sigue el orden de los cuentos de la edición de 1984 de la editorial Alfaguara.

CAPÍTULO XII:

LA MUERTE Y OTRAS SORPRESAS.

El siguiente libro de Mario Benedetti responde al título *Datos para el viudo*, un relato creado en 1951 y publicado en solitario en 1967 en Montevideo. Al año siguiente aparece ya formando parte de los diecinueve cuentos de *La muerte y otras sorpresas*. Recoge esta obra relatos creados entre los años 1950 a 1967 que se caracterizan por el tratamiento irónico e inesperado que reciben los temas. Los personajes apresados en la cotidianidad, que hemos visto en los libros anteriores, cobran un especial relieve en virtud de un juego entre la realidad y la irrealidad que les provocan la búsqueda de la identidad y de una existencia mejor.

Benedetti continúa indagando sobre los temas que afectan a la clase media: la incapacidad de comunicación, la soledad, el deterioro producto del paso del tiempo, el miedo, la abulia y la imposibilidad de amar y sobrevivir a la rutina.

La sencillez formal con que el autor acostumbra a dibujar sus historias, se ve enriquecida por medio del elemento sorpresivo practicado en muchas ocasiones en las últimas líneas del relato. La sorpresa segura que supone la muerte será superada por la acción, en muchos casos mental, que rodea a sus personajes palpitantes de vida.

Respaldado por la cita de Antonio Machado a la cabecera de estos cuentos (1), Benedetti nos confiesa que sus relatos son verdades inventadas. Verdades tan reales que, a veces, no podemos separar de la realidad.

Entonces, el lenguaje se convierte en esta obra en el elemento primordial para interpretar esa realidad.

Algunos cuentos han sobresalido en el campo cinematográfico. Así, "Miss Annesia" fue llevado al cine por Alain

Labrousse en Uruguay en 1967. Igualmente, "Cinco años de vida", que ya señalábamos que era uno de los relatos que formaban la película argentina *Las sorpresas* (1974).

Este libro de cuentos está dedicado a Luz, esposa y compañera inseparable tantos años del escritor.

Como hemos hecho con las obras anteriores, a continuación se incluye el resumen de los diecinueve cuentos que componen *La muerte y otras sorpresas*:

Título	Argumento	Estructura	Narración	Tiempo			Espacio	Personajes
				Creación	Ficción	Narración		
"La muerte".	Mariano Ojeda, un hombre vulgar, cajero de un banco, casado, con dos hijos y una amante, ve amenazada su vida por una grave enfermedad. Esto le hace reflexionar sobre su existencia rutinaria pero vida al fin. La muerte supone la pérdida de esa "bendita, querida, dulce, afrodisíaca, abrigada, perfecta rutina" (p. 20). En un entorno surrealista, el relato finaliza con la conciencia de la muerte por parte del protagonista.	<p>Dos partes separadas por un blanco tipográfico:</p> <p>- ATARDECER: El protagonista se dirige al consultorio médico para saber el resultado de las pruebas y análisis.</p> <p>Retrospección 9 días atrás: 1ª visita médica → ESPERANZA.</p> <p>- NOCHE: En el consultorio médico. Conciencia de la muerte → DESESPERANZA.</p>	<p>3ª p. omnisciente.</p> <p>Diálogo directo.</p> <p>Retrospección.</p>	1967	Una tarde de otoño hasta el anochecer.	Pasado.	<ul style="list-style-type: none"> * Plaza de la Independencia de Montevideo. * Café. * Calles. * Consultorio médico. 	<ul style="list-style-type: none"> * Mariano Ojeda. * Dr. Octavio Nasca. * Agueda, esposa. * Coco y Silvita, hijos. * Susana, amante.
"El altílo"	Albertito Ruiz, un hombre de 23 años, con problemas de retraso mental, recuerda su niñez cuando escapaba a un altílo para evadirse de su realidad. En el momento presente sigue imaginando un altílo en el que sólo busca la soledad ya que al entrar en contacto con los demás es consciente de su anormal existencia.	<p>Tres partes:</p> <p>- PRESENTE: -Mira al altílo desde abajo (la luz encendida. La bombilla de cien bujías.)</p> <p>RETROSPECCIÓN: La niñez del protagonista en relación con el altílo de su amigo Ignacio.</p> <p>- PRESENTE: Mira al altílo desde abajo (la luz encendida. La bombilla de cien bujías.)</p>	<p>1ª p. narrador protagonista.</p> <p>Retrospección.</p> <p>Diálogo indirecto.</p>	1966	Recuerdos que ocupan 14 años (desde los 9 años hasta los 23 años del protagonista).	Presente y pasado.	<ul style="list-style-type: none"> * Domicilio en Solano Antuña, 569. 	<ul style="list-style-type: none"> * Albertito Ruiz, protagonista. * Sus tíos. * Ignacio, el amigo.

"Réquiem con tostadas."	El encuentro de un niño de 13 años con el amante de su madre que ha sido asesinada por el padre al descubrir el romance.	3 fases: - PRESENTE: Eduardo se encuentra en un café con el amante de su madre. - PASADO: La vida familiar antes de la muerte de la madre. - PRESENTE: El amante llora después de escuchar la historia.	1º p. narrador protagonista dirigido a un Vd. que se hace presente a través de las preguntas directas (Función fática o de contacto). Retrospección.	1966	Un rato (p. 36).	Presente y pasado.	* Un café.	* Eduardo, protagonista. * El amante de su madre.
"Ganas de embromar".	Armando al observar que su teléfono está intervenido, decide, con su amigo Barreiro, bromear cada vez que hablan haciendo referencias directas a los espías, chistes contra los Estados Unidos o contra la CIA. En algunos momentos escucha una carraspera característica (la primera y la tercera, largas; la del medio, más corta). En una salida por Montevideo es detenido e interrogado, recibiendo tortura. Cuando está convaleciente y recibe la visita de todos sus familiares y amigos, observamos como Tito, el hermano del protagonista, carraspea de la misma forma que el espía del teléfono.	Un blanco tipográfico estructura el relato en dos partes: determinando el antes y el después de la broma y descubriendo que la carraspera del espía telefónico pertenece a Tito.	3º p. omnisciente con diálogo directo.	1966	Varias jornadas del año 1965.	Pasado y presente (en el diálogo).	* Apartamento. * Café. * Calles de Montevideo. * Comisaría.	* Armando, protagonista. * Barreiro, amigo. * Maruja, novia de Armando. * Tito, hermano de Armando. * Celis, novia de Tito. * Padres de Armando.
"Todos los días son domingo". (Encabezado por la siguiente cita	Antonio Suárez, viudo desde hace 4 meses, cree que su vida ya no tiene sentido al haberse encerrado durante 20 años en su es-	* Un blanco tipográfico estructura el relato en dos par-	3º p. narrador omnisciente con diálogo directo.	1967	Viernes 4 desde las 11 de la mañana	Presente.	* Habitación de una pensión. * Calles de Montevideo.	* Antonio Suárez, protagonista. * Marcos, amigo.

<p>de Jean Dolan: "Quand on est mort, c'est tous les jours dimanche"). (2)</p>	<p>posa y en la rutina del trabajo. Sin embargo, en una visita al cementerio, Antonio demuestra que está vivo. El odio que siente hacia Edmundo Budiffo, el dueño del periódico en el que trabaja, le hace ilusionarse con la posibilidad de que un entierro pertenezca al de su jefe.</p>	<p>tes: - En una pensión. Visita de Marcos. - Sale de la pensión. En el cementerio.</p>			<p>hasta después de la 1 de un día de otoño.</p>		<p>* Autobús 154. * Cementerio del Norte.</p>	
<p>"Los bomberos".</p>	<p>Los presentimientos de Olegario son tan fiables que en cierta ocasión advinó que su propia casa se estaba quemando. Su pericia hace merced con orgullo las felicitaciones de sus amigos.</p>	<p>Dos partes: - Presentación de Olegario como un as del presentimiento. - Ejemplificación: Olegario presente y acierta la destrucción de su casa por un incendio.</p>	<p>3ª p. onisciente.</p>	<p>1950</p>	<p>Una mañana.</p>	<p>Pasado.</p>	<p>* Calles (frente a la Universidad y frente a la casa del protagonista). * Taxi.</p>	<p>* Olegario, protagonista. * Sus amigos.</p>
<p>"Musak".</p>	<p>Un periodista relata a un compañero jubilado el caso de Oribe que enloqueció, según el narrador, por sus lecturas marxistas y, según otros, por el musak: - una melodía constante en la redacción del periódico que tiene el efecto de un bálsamo ya que hace olvidar los problemas y trabajar como un robot. El relato termina con la locura del narrador porque al intentar pensar contradice las propiedades anestésicas del musak.</p>	<p>Tres tiempos que expresan la evolución del narrador de la cordura a la locura: - PRESENTE: "A la porra. Y gán-grena" -> Un disparate según el narrador. - RETROSPECCIÓN: Narración del caso de Oribe y el Musak. - PRESENTE: El narrador enloquece diciendo:</p>	<p>1ª p. narrador testigo dirigida a un tú, presente por medio de preguntas directas e imperativos (función fática o de contacto). Alternan la 3ª p. y la 1ª p. plural. Retrospección.</p>	<p>1965</p>	<p>Tiempo que ocupa la narración.</p>	<p>Pasado y presente.</p>	<p>* La redacción de un diario.</p>	<p>* Narrador, sin nombre. * Un jubilado, interlocutor. * Oribe.</p>

		"A la porra. Y gangrena".						
"La expresión".	Un pianista, especializado en expresiones adecuadas a la composición que interpreta, sufre una amnesia lagunar. Esta enfermedad consiste en el olvido de las partituras pero no de las expresiones que las acompañaban. Su fiel público seguirá acudiendo a sus "conciertos de expresiones".	Tres fases: - Éxito de un pianista por saber conjugar armoniosamente las partituras con la expresión adecuada. - Amnesia lagunar: Olvido de las partituras pero no de las expresiones. - Éxito del pianista en sus recitales.	3ª p. omisiente.	1950	Imprecisión temporal. Solamente aparece como tiempo concreto un sábado.	Pasado y presente (al final del relato).	* Salas de conciertos. * Casa del pianista.	* Milton Estomba, pianista.
"Datos para el viudo".	Jaime Abal, viudo reciente, cree conocer el pasado de su esposa muerta después de escuchar las confidencias de Pablo Pierrí, amigo de juventud de aquella. Sin embargo, el capítulo VII, en el que Marta dirige un monólogo a su amiga Ana, demuestra que la in comunicación entre el matrimonio impidió que se conocieran. Jaime Abal ha escuchado en boca de Pierrí las relaciones de Marta con Gerardo y con el propio Pierrí pero ni el lector ni el viudo han sabido nunca de Luis Mª, hombre con el que Marta tuvo relaciones, y que contribuye a crear una sensación de incógnita en las últimas líneas del relato.	7 partes.	3ª p. omisiente alternando con diálogo directo (En los caps. 4 y 5 predomina la 1ª persona de Pierrí; en el capítulo 6 alterna la 3ª p. con la 1ª p. de Pierrí). En el cap. 7 predomina la 1ª p. de Marta dirigida a Ana (Función fática o de contacto). Retrospección.	1951	Una jornada después del entierro.	Pasado y presente (en diálogo y cap. VII).	* Domicilio de Jaime Abal en un 16º piso: - Biblioteca.	* Jaime Abal, viudo. * Marta, la esposa muerta. * Pablo Pierrí, amigo de Marta. * La madre de Jaime. * Ramona.

"A imagen y semejanza".	Una hormiga, tras sufrir pesados trabajos para transportar un terrón de azúcar y un palito, ve "recompensado" su esfuerzo con la morbosidad de un hombre que sintiéndose Dios decide aplastarla con su dedo.	Determinada por los dos elementos que transporta la hormiga: - El azúcar: encuentro; múltiples roturas; abandono. - El palito: esfuerzos para su transporte.	3ª p. coniscente.	1967	Varios minutos.	Pasado.	* Un papel color crema cercano a un zócalo.	* La última hormiga de una Caravana. * Un hombre.
"El fin de la disnea".	La desaparición de una enfermedad como el asma provoca en el narrador, un ex-asmático, el deseo de reivindicar su pertenencia a esta minoría escogida. Con todo detalle expone los síntomas y remedios que frente a otras enfermedades se caracteriza por la originalidad con la que se manifiesta en cada paciente. La aparición de un medicamento milagroso llamado Cur-Hinal que posee la propiedad de curar el asma, destruye este sector, apodado humorísticamente como "la Masonería del fuelle", para convertir a cada uno de sus miembros en uno entre muchos. Consecuentemente el narrador mira su pasado asmático con melancolía y añoranza dando sentido a esta metáfora, que recubierta de ironía, tiene un alcance universal.	Escrito en forma de artículo de opinión (el narrador ejemplifica las opiniones con anécdotas retrospectivas).	1ª p. sg. y plural del narrador protagonista dirigido a un Vd. o lector. Retrospección. Diálogo directo.	1965	Hace dos años en el momento de la redacción.	Presente y pasado.	* Montevideo.	* Un asmático de 39 años.
"La noche de los feos".	Una pareja aislada socialmente debido a su fealdad, encuentra en esta característica la razón de su unión.	2 partes.	1ª p. plural y singular de narrador protagonista.	1966	Una tarde hasta el alba.	Presente y pasado.	* Cine (1 hora y 40 minutos). * Conferencia (1 hora y media).	* Un hombre. * Una mujer.

			Diálogo directo. Retrospección.				* Apartamento (hasta el amanecer).	
"El Otro Yo".	Jugando con una metáfora universal como es el dualismo en la personalidad del ser humano se relata la historia de un muchacho corriente que al poseer Otro Yo completa la falta de sensibilidad que tiene su naturaleza. Tras el suicidio de el Otro Yo, Armando se cree libre y capaz de ser feliz con su vulgaridad pero descubre que ya no es nadie, es ignorado por sus amigos y no le queda ni siquiera la capacidad de sentir melancolía.	El suicidio del Otro Yo determina la división del relato en las siguientes partes: - Armando, muchacho corriente con la peculiaridad de poseer Otro Yo. - Suicidio del Otro Yo. - Armando, anulado tras la desaparición del Otro Yo.	3ª p. omisiente.	1950	2 jornadas.	Pasado.	* Un apartamento. * La calle.	* Armando. * El Otro Yo. * Los amigos.
"El cambiazco".	El coronel Corrales, jefe de Policía y torturador de revolucionarios, menosprecia un programa dominical de televisión, del que su hija es gran admiradora, titulado "Lito, con sus muchachos". En él se propone por su presentador un juego aparentemente inofensivo consistente en cambiar cada domingo uno de los versos de los cuatro que componen un estribillo. Sin embargo, lo que pensaba que era una forma de evasión para que los jóvenes no pensarán en otra cosa, es, en realidad, una llamada a la revolución ya que al final Lito con todos sus adictos irrumpe en el despacho del coronel para asesinarle.	Dividido en 9 párrafos que terminan y comienzan sin puntuación. Alternan dos historias: - La del coronel Corrales como jefe de policía. - La de su hija Julia ensimismada con un programa de TV. Padre e hija aparecen juntos únicamente en el párrafo 7 viendo el programa de TV.	1ª p. narrador protagonista; 3ª p. omisiente. Diálogo directo. Retrospección.	1967	Cuatro domingos concretos y distintos días de la semana determinados.	Presente y pasado (recuerdos).	* Despacho en el cuartel. * Sala de TV. * Dormitorio de Julita.	* Coronel Corrales. * Julita Corrales. * Lito Suárez, presentador de TV. * Menéndez, un revolucionario.

<p>"Para objetos solamente". (Encabezado por la siguiente cita de Rubén Darío: "Las cosas tienen un ser vital".)</p>	<p>Una hipotética mirada a una habitación hace descubrir, a través de los objetos que hay en ella, la historia de un amor imposible: Beatriz, enamorada de un actor homosexual, Fernando Montes, afronta la realidad abandonando sus ilusiones. Al recibir esta noticia en una carta, Fernando decide suicidarse.</p>	<p>La carta rota en dos partes aclarando todas las claves que se adivinan a través de los objetos, pudiendo estructurar el relato de la siguiente manera: - Presentación de objetos inanimados algunos de los cuales hacen referencia a la presencia humana: puchos y ropa masculina. - Aparición de la 1ª mitad de la carta. - Presentación de objetos "casi animados": una fotografía de Beatriz, un programa teatral con nombres propios y un cadáver. - Aparición de la 2ª mitad de la carta con la que todos los objetos inanimados cobran sentido y vida.</p>	<p>3ª p. omisiente. Reproducción de una carta rota e incompleta.</p>	<p>1966</p>	<p>Después del 19 de noviembre de 1965.</p>	<p>Presente y pretérito imperfecto de subjuntivo (hipótesis).</p>	<p>* Una habitación.</p>	<p>* Descubrimos a través de los objetos los siguientes personajes: - Fernando Montes, actor homosexual. - Beatriz, amiga de Fernando. - Manuel, amigo de Fernando.</p>
<p>"Miss Annesia".</p>	<p>Una muchacha despierta en un banco de una plaza de Montevideo no recordando nada. Se acerca un hombre, Félix Roldán, y la muchacha confía en él. Este indi-</p>	<p>Circular. El relato termina como comenzó.</p>	<p>3ª p. omisiente. Diálogo directo.</p>	<p>1964</p>	<p>Desde la 4:15 de la tarde a las 7:25.</p>	<p>Pasado.</p>	<p>* Una plaza con árboles de Montevideo. * Un apartamento.</p>	<p>* Muchacha amnésica. * Félix Roldán.</p>

	<p>viduo la conduce a un apartamento donde pretende aprovecharse de la enferma. "Miss Annesia" comienza a tener miedo sospechando la situación en la que se encuentra. Escapa despavorida y regresa al banco en el que comenzó el relato. Se desmaya y vuelve a despertar no recordando nada. La repetición de la historia refleja la condena de quienes no se han esforzado por conocer y enfrentarse al pasado para poder vivir un presente real.</p>							
"Acaso irreplicable".	<p>El relato sigue a Sergio Rivera en los aplazamientos de su vuelo durante cuatro días mientras viaja entre el hotel y el aeropuerto esperando el arreglo del avión. El cuarto día el vuelo es suspendido de nuevo pero, al mismo tiempo, oímos, con el protagonista, a su hijo que llega al aeropuerto y dice a una amiga que su padre murió hace varios años en un accidente de aviación.</p> <p>La realidad literaria existe sólo dentro de los límites del realismo mágico que explica, por ejemplo, el conformismo del protagonista, propio de un muerto, el olvido progresivo de sus familiares y negocios y, por último, la destrucción temporal que comprobamos al no coincidir las fechas de los calendarios con la creencia temporal del protagonista. Todo ello confirma la identidad de Rivera: la de un muerto.</p>	<p>Determinada por el principio y el final de cada uno de los cuatro días.</p>	<p>3ª p. omnisciente. Breves diálogos directos.</p>	1967	<p>Plano <u>espiritual</u>: desde el lunes 4 al jueves 7.</p> <p>Plano <u>real</u>: Al principio del relato el hijo del protagonista tiene 5 años, al final es un adolescente.</p>	<p>Pasado.</p>	<p><u>Un país eslavo</u>:</p> <ul style="list-style-type: none"> * Aeropuerto. * Hotel. 	<ul style="list-style-type: none"> * Sergio Rivera, protagonista. * Compañeros de viaje. * Eduardo Rivera, hijo.

<p>"Péndulo".</p>	<p>El movimiento de un péndulo determina la vida del hombre desde su nacimiento hasta la inmovilidad de la muerte.</p>	<p>Los siguientes elementos sirven de enlace y cadena para relatar toda la vida de un hombre desde su nacimiento hasta su muerte: Agua; pelota; pecho; golpe; un frase: "Si, será mejor que te vayas"; la quemadura de un cigarro; presión en el estómago; una carrera; una cama.</p>	<p>3ª p. omnisciente. Diálogo directo.</p>	<p>1967</p>	<p>Desde el nacimiento hasta la muerte de un hombre.</p>	<p>Pasado.</p>	<ul style="list-style-type: none"> * Una habitación. * Una playa. * Un dormitorio. * Un despacho. * Comisaría de policía. * Un barco. * Un chalet. * Un hospital. 	<ul style="list-style-type: none"> * Un hombre.
<p>"Cinco años de vida".</p>	<p>El encuentro de un uruguayo y una argentina que quedan encerrados toda una noche en el metro de París, les lleva a la confidencia y al deseo de no separarse. Cuando a la mañana siguiente salen de su encierro comprueban que han pasado cinco años, que están casados y que su matrimonio ya ha empezado a deteriorarse.</p>	<p>El juego de realidad e irrealidad determina un salto temporal que contribuye a la fantasía del relato. Así podemos señalar dos planos temporales: - Plano "real" → Desde las 12:05 de la noche en que el protagonista sale de casa de sus amigos hasta las 5 de la madrugada que sale del metro. - Salto "fantástico" → A partir de la aparición de una desconocida que les conduce a un</p>	<p>3ª p. omnisciente. Diálogo directo.</p>	<p>1967</p>	<p>REAL: Desde las 12:5 de la noche hasta las 5 de la madrugada. IRREAL: Salto temporal de 5 años.</p>	<p>Pasado y presente (en diálogo).</p>	<ul style="list-style-type: none"> * París: * Apartamento en Corantin Celton. * Calles. * Metro: Estación de Bonne Nouvelle (un banco de madera del andén). * Apartamento en la rue de L'Echiquier. 	<ul style="list-style-type: none"> * Raúl Morales. * Nirta Cisneros.

(3)

apartamento que resulta ser el de la pareja y donde descubren que han pasado 5 años.

NOTAS.

- 1.- "Se miente mas de la cuenta
por falta de fantasia;
también la verdad se inventa". (Antonio Machado).
- 2.- Traducción: "Cuando uno está muerto todos los días son domingo".
- 3.- En *La muerte y otras sorpresas* se sigue el orden de los cuentos de la edición de 1986 de la editorial Alfaguara.

C A P I T U L O X I I I :

CON Y SIN NOSTALGIA.

Marcado por el exilio está el libro de cuentos *Con y sin nostalgia* publicado en 1977. Reaparecen los temas universales que hemos visto como constante en su obra: la soledad, la incomunicación, el amor, el desamor producido por el paso del tiempo, es decir, temas de la cotidianidad que se transforman en símbolos existenciales. A estos hay que añadir las nuevas preocupaciones del autor como son los temas de la tortura, la impotencia, el exilio, la solidaridad y la resignación.

El pesimismo oscila con el optimismo reflejado en el humor y la ironía que no falta en ningún relato. Como ya es costumbre en su obra, los rescates o los "semi-optimismos" vienen producidos por el amor, la amistad y los sentimientos. Es el optimismo que puede quedar después de un período duro como son los doce años de desheredado de su patria. Los sentimientos también son los protagonistas de la cita de Juan Carlos Onetti que encabeza los cuentos:

"Los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene".

Con y sin nostalgia está formado por catorce relatos creados entre los años 1974 a 1976. El único cuento que incluye en esta obra escrito en 1966, "Relevo de pruebas", ya demuestra el mundo en conflicto que conducirá años después al golpe militar.

Benedetti combina en este libro los recursos clásicos, como es el simbolismo, con los nuevos, como son la multiplicidad de puntos de vista narrativos, la ambigüedad o los juegos temporales. Para comprobar esta sutileza en el estilo, veamos cada uno de los relatos que componen el volumen:

Título	Argumento	Estructura	Narración	Tiempo			Espacio	Personajes
				Creación	Ficción	Narración		
"Los astros y vos"	El antes y después del golpe militar de 1973 en Uruguay se refleja en un pueblecito denominado ficticiamente Rosales y en su comisario de policía. Oliva, un hombre campechano, amigo de sus vecinos, se transforma de la noche a la mañana en un torturador. La réplica a este abuso de poder la dará Arroyo, el periodista encargado de la sección de horóscopos llamada "los astros y vos" en el único periódico local. Arroyo inicia una campaña amenazante al comisario a través de su columna astrológica. Oliva sintiéndose aludido acudirá a pedir cuentas al periodista y éste será el encargado de asesinar al tirano cumpliendo así las predicciones de los astros.	Dos fases que reflejan el cambio de la situación política uruguaya en el comisario Oliva: - Oliva antes del golpe -> hombre sociable con sus conciudadanos y amigo del periodista Arroyo. - Oliva después del golpe -> Un torturador y tirano, enemigo de Arroyo y del resto de los vecinos.	3ª p. omisicente. Breve diálogo directo.	1974	Después del golpe de 1973. Tiempo concreto: dos sábados.	Pasado.	En un pueblo del Interior de Uruguay llamado Rosales: * Café. * Plaza del pueblo. * Centro social de una fábrica. * Redacción del periódico local: "La Espina de Rosales". * Estudio de la casa de Arroyo.	Oliva, comisario. Arroyo, periodista. Borja, abogado. Claudia Orbe, mujer embarazada. Anibal, marido de Claudia.
"Escuchar a Mozart".	La reflexión dirigida al capitán Montes, posiblemente por su conciencia, sobre el sentido de su trabajo de torturador, le conduce a una guerra interna que cree olvidar escuchando la música de Mozart. Esta paz artificial se rompe con las preguntas de su hijo de ocho años que son aquellas que él no se atreve a hacerse a sí mismo. La sequedad de su corazón le lleva a estrangular a su hijo, consiguiendo con este hecho, no volver a escuchar nunca más la música de Mozart sino sólo su propia voz.	Dos planos reflejados en el Capitán Montes que demuestran el hombre que era y el hombre en que se ha convertido: - El de la reflexión: El sentido de su trabajo de torturador; la visión falsa que tiene de él su mujer (falta de comunicación). El entorno no afable del cuartel (es despreciado por sus compañe-	2ª p. narrativa dirigida a un vos (diálogo del capitán Montes con su conciencia). Las oraciones interrogativas y los vocativos cumplen la función fática o de contacto. Retrospección. Breve diálogo directo.	1975	En la hora de la siesta.	Presente de indicativo, Pretérito perfecto de indicativo, Pretérito Pluscuamperfecto de Subj. y condicional perfecto.	En el "living" de la casa del capitán Montes.	* Capitán Montes, torturador. * Amanda, esposa. * Jorgito, hijo. * Coronel Ochoa. * Tentente Vélez. * Mayor Falero.

		ros). - El de la acción: No puede soportar escuchar su propia conciencia en boca de su hijo: Asesinato. Ruptura con el hombre que era: ya no volverá a tener el mismo sentido la música de Mozart.						
"La colección".	El asalto de un apartamento acomodado por parte de unos guerrilleros en busca de una colección de armas, propicia el encuentro entre los asaltantes y Miriam, una muchacha parálitica hija de los dueños de la casa. Ésta, en las líneas finales del relato, revela el lugar en el que se esconden las armas codiciadas.	Tres fases: <u>Actitud hostil de Miriam.</u> - Asalto a la casa. - Búsqueda de las armas. Diálogo. Desesperación por parte de algunos guerrilleros al no encontrar el objetivo. <u>Actitud colaboradora de Miriam.</u> - Miriam va al baño -> Disculpa para revelar donde están las armas.	3ª p. omnisciente. Diálogo directo. Predominio de la técnica dialógica.	1975	Al final de un día cualquiera.	Pasado y presente (en diálogo).	- Un apartamento: * La biblioteca. * El cuarto de baño.	Hermanos: * Alberto. * Joaquín. * Miriam. Guerrilleros: * El Flaco. * El Rubio. * El Pecosito. * La Negra.
"Sobre el exodo".	La alegoría de un país que progresivamente es abandonado por sus habitantes a causa de la represión militar. Cuando los militares escapan, los presos toman el poder y obligan a suicidarse al Presidente. Entonces,	Tres etapas: - Abandono progresivo del país por distintos sectores sociales (sospechosos, familiares	3ª p. plural. (El Gobierno y la población). Breve diálogo directo.	1975	Imprecisión temporal.	Pasado.	* Un país hispanoamericano cualquiera: * Un penal. * Una plaza. * La casa de Gobierno.	* Los militares. * La población. * Los presos. * El presidente. * Los jóvenes.

	el país está preparado para que vuelvan los jóvenes.	de los sospechosos, emigrantes a Australia, militares). - Los presos salen de las cárceles y toman la casa de Gobierno. Presión para el suicidio del Presidente. - Limpio el país, vuelven los jóvenes.						
"Gracias, vientre leal".	Un hombre, militante de un grupo revolucionario, es convocado para realizar una peligrosa misión a la mañana siguiente. La noche anterior, la pasará con su esposa Marta, con la que lleva 8 felices años de matrimonio. No podrá decir nada del plan del día siguiente pero Marta nota que por la forma de hacer el amor es una noche excepcional. Ella, le reprocha su generosidad al anteponer el destino del país al suyo. Su cabeza le reprocha pero "su vientre leal" siempre aceptará todos sus actos.	Tres tiempos: - PASADO: Encuentro del protagonista con los militantes: es elegido para realizar un plan peligroso. - PRESENTE: Encuentro del protagonista con su esposa. - FUTURO: El protagonista se encamina a las calles de Montevideo para llevar a cabo su misión.	3ª p. omisiente. Diálogo directo. Restrospección.	1975	Una noche y la mañana siguiente antes de las 7.	Pasado y presente (en diálogo).	* Un apartamento. * Calle de Montevideo.	* El protagonista, sin nombre. * Marta, la esposa. * Guerrilleros: * Alfredo. * El Colorado.
"Pequebú".	Narración de los pensamientos de un torturado, Vicente "Pequebú", durante el descanso de una sesión de interrogatorio. "Pequebú" rechazado de un movimiento político por ser un pequeño burgués y por sus lagunas ideológicas se ve conducido a la muerte al negarse a delatar a sus amigos militantes.	Dos partes: - PRESENTE: El dolor físico de un torturado durante un descanso en una sesión de interrogatorio. - PASADO: Retrospección de la vida de "Pequebú" antes de ser detenido.	3ª p. omisiente. Retrospección. Transcripción de un diálogo comentado por el narrador omisiente.	1976	El tiempo transcurrido en el descanso de una 2ª sesión de tortura en una misma jornada.	Presente y pasado.	* Una celda.	* Vicente, "Pequebú". * Un torturador.

<p>"On quepis, quepis, qué mal me hiciste".</p>	<p>Una alegoría política que demuestra como con el diálogo se llega siempre a un encuentro entre los distintos sectores sociales y que muchas veces vence incluso al despotismo de aquellos que no quieren escuchar.</p>	<p>2 breves partes.</p>	<p>3ª p. omnisciente que transcribe la opinión de diferentes representantes sociales.</p>	<p>1975</p>	<p>Impreciso.</p>	<p>Pasado (en la narración) y presente (en las opiniones).</p>	<p>Impreciso.</p>	<ul style="list-style-type: none"> * Obrero. * Militar progresista. * Blanco nacionalista. * Batillista. * Demócrata Cristiano. * Socialista. * Anarco. * Troscos. * Fojquista. * Bolche. * Prochino. * Un gorila. * Los soldados.
<p>"El hotelito de la rue Blomet".</p>	<p>Encuentro en París de un matrimonio separado por las circunstancias políticas después de varios años de alejamiento. Se reúnen para reafirmar su relación pero se dan cuenta de que a pesar de amarse todavía no pueden volver a vivir juntos porque de esa forma destruirían su presente. Otra de las consecuencias del exilio.</p>	<p>Dos partes separadas por un blanco tipográfico: - Encuentro de la pareja después de varios años de separación. - Decisión de separarse para no destruir a sus parejas actuales (Oscar y Laura).</p>	<p>3ª p. omnisciente. Diálogo directo.</p>	<p>1975</p>	<p>Una tarde-noche de invierno.</p>	<p>Pasado y presente (en diálogo).</p>	<p>* París: - Un vagón de metro. - Estación Vaugirard. - Calles. - El hotelito de la rue Blomet: una "mansarde".</p>	<ul style="list-style-type: none"> * Matrimonio Méndez. * Madame Benoit.
<p>"Relevo de pruebas".</p>	<p>Claudia confiesa al padre Morales cómo se ha visto envuelta en un asunto de espionaje en el que ella era el cebo para que un miembro de la embajada cubana colaborara cediendo las claves secretas diplomáticas. A pesar de la importancia del asunto, Claudia sólo se preocupa por su pecado: estar enamorada de un comunista casado.</p>	<p>Dos partes: - PRESENTE: Claudia confesándose con el padre Morales. - PASADO: Retrospección de la historia de espionaje en la que se ve envuelta la protagonista.</p>	<p>1ª p. narrador protagonista (Claudia) dirigida a un "Padre". Las oraciones interrogativas y los vocativos cumplen la función fática o de contacto. Retrospección. Transcripción</p>	<p>1966</p>	<p>Duración de una confesión.</p>	<p>Presente y pasado.</p>	<p>Montevideo: DEL PRESENTE: * Un confesionario. DEL PASADO: * Peluquería "Ever Ready". * Un apartamento. * Calles. * Oficina de Mr. Cooper.</p>	<ul style="list-style-type: none"> * Claudia, protagonista. * Padre Morales. * Mr. Cooper, jefe de Claudia. * Eduardo, cubano enamorado de Claudia.



			de diálogo directo e indirecto.					
"Compensaciones".	El parecido físico de dos hermanos provocará distintas situaciones humorísticas a lo largo de su niñez. Por el contrario, cuando crecen las diferencias ideológicas entre los dos serán radicales: Pedro Luis militará en la izquierda y Juan Tomás ingresará como policía torturador. La situación culmina un sábado por la tarde en el que el policía drogará a su hermano y acudirán a una reunión política haciéndose pasar por Pedro Luis. Descubierta el engaño, Pedro Luis, utilizando las mismas artes que su hermano, se dirige a la comisaría de policía y asesina al inspector jefe.	Dos partes: - Generalidades sobre la vida de los dos hermanos. - Concreción al narrar el hecho sucedido un sábado por la tarde.	3ª p. omnisciente. Breve diálogo directo.	1976	Concreto: Un Sábado por la tarde.	Pasado.	* Domicilio familiar. * Comisaría de policía: Despacho del jefe.	* Pedro Luis, hermano mayor. * Juan Tomás, hermano menor. * Jefe de policía.
"Las persianas".	La rutinaria vida de un hombre solo, Marcelo, que ya refleja el deterioro físico a sus 39 años en los calambres y forúnculos que sufre, se ve rota por el mal funcionamiento de una persiana. Por la mañana descubre que sus ejercicios físicos y todos sus gestos de la noche anterior han podido ser vistos por la vecina de enfrente, la señora Galván. Su bochorno hace que salga pronto hacia el trabajo para no coincidir con su vecina en el ascensor pero no lo consigue. La Sra. Galván sufre el mismo problema de Marcelo, su persiana tampoco funcionó y también está avergonzada por lo que pudo ver su vecino la noche anterior. Toma una forma de encontrarse e iniciar una relación.	Dos partes: - LA NOCHE -> Rutina del protagonista. - LA MAÑANA -> Vergüenza y encuentro con la Sra. Galván.	3ª p. omnisciente con breve monólogo del protagonista. Diálogo directo e indirecto.	1975	Una noche y la mañana siguiente de un verano antes de noviembre de 1975 (no ha muerto Franco).	Pasado.	* El apartamento de Marcelo. * Portal del edificio junto al ascensor.	* Marcelo, protagonista. * Sra. Galván, vecina.

<p>"Transparencia" (Dedicado a Diana y Juan).</p>	<p>Claudia, después de la muerte de su marido, va cada tarde a recostarse sobre una baranda de un paseo porque la imagen transparente de Jorge aparecía entre la gente. Germán será el único amigo que escuche y comprenda la añoranza de Claudia. La transparencia desaparece el día en que Germán va a buscar a Claudia a la baranda y los dos se alejan como una pareja más.</p>	<p>Tres partes: - Acercamiento de Claudia al recuerdo de su esposo. Aparición de la transparencia. - Después de una conversación de 4 horas entre Claudia y Germán la transparencia tarda en aparecer. - El encuentro de Claudia y Germán en la baranda hace desaparecer definitivamente la transparencia.</p>	<p>3ª p. omnisciente. Diálogo directo e indirecto. Retrospección.</p>	<p>1975</p>	<p>Varias tardes y un Viernes.</p>	<p>Pasado.</p>	<p>* Sobre una baranda en una calle. * La casa de Claudia. * El cine.</p>	<p>* Claudia, protagonista. * Jorge, esposo muerto. * Germán, amigo de Claudia.</p>
<p>"Los viudos de Margaret Sullivan".</p>	<p>Un escritor y un boletero, desconocidos entre ellos, se unen en el dolor al conocer la noticia de la muerte de su ídolo de la pantalla: Margaret Sullivan.</p>	<p>Dos partes: - INTRODUCCIÓN: El significado de la actriz en la adolescencia del protagonista. - ANÉCDOTA CONCRETA: Sucedió una noche de enero de 1960 en un teatro de Nueva York.</p>	<p>1ª p. narrador protagonista (el autor). Breve diálogo directo e indirecto.</p>	<p>1974</p>	<p>Una tarde y noche de enero de 1960.</p>	<p>Presente y pasado.</p>	<p>* Nueva York: - Un restaurante italiano. - Un teatro.</p>	<p>* El protagonista, Mario Benedetti (Autor de cuentos como "Idilio" y "Sábado de Gloria"). * La esposa del protagonista. * Cuatro amigos uruguayos. * Un boletero.</p>
<p>"La vecina orilla".</p>	<p>Un muchacho de 17 años es apresado por llevar una rosa roja al Liceo para conmemorar la muerte de una compañera torturada en Montevideo. Al salir de prisión, después de un mes, sus padres le envían a Buenos Aires. Allí aprende a vivir como un exiliado político trabajando en una editorial y presenciando como pro-</p>	<p>Diecinueve partes que responden a los apuntes del protagonista en una agenda.</p>	<p>1ª p. narrador protagonista. Monólogo dirigido a un Vds. Breve diálogo directo e indirecto. Retrospección.</p>	<p>1976</p>	<p>Varios meses localizados entre julio del 74 (la presidenta Perón es elegida tras la</p>	<p>Predominio del presente sobre el pasado.</p>	<p>* MONTEVIDEO: - Aeropuerto de Carrasco. - Avión. * BUENOS AIRES: - Pensión Hiron del 11e. - Calles. - Editorial. - Café de la</p>	<p>* Eduardo (nombre falso), protagonista. * Diego, compatriota del protagonista. * Celso Dacosta, compatriota del protagonista. * Dionisio, compa-</p>

(1)	<p>gresivamente la inestabilidad política llega también a esta vecina orilla. Su vivir cotidiano lo apuntará en una libreta, siendo ésta la posible salvación de la amiga del protagonista, una actriz frívola y superficial que teme comprometerse con un ideal justo. El final trágico que podríamos entender con la necesidad de desaparecer del protagonista por ser de nuevo perseguido por la policía, se ve compensado con la esperanza de que Isabel, la actriz, sea todavía rescatable.</p>			<p>muerte de su esposo) y Marzo del 76 (Golpe de Estado) en el Cap. III el protagonista ve a la presidenta. Situación inestable.</p>		<p>Plaza Italia. - Galería de Santa Fe. - Apartamento de Isabel. - Restaurante Edelweiss. - Autobús.</p>	<p>triotista del protagonista. * Isabel (nombre falso), actriz. * D^a Rosa, patrona.</p>
-----	--	--	--	--	--	--	--

NOTAS.

1. En *con y sin nostalgia* se sigue el orden de los cuentos de la edición de 1967 de la editorial Alfaguara.

C A P I T U L O X I V :

GEOGRAFÍAS.

Redactado durante su exilio en España *Geografías* fue publicado en 1984. Benedetti reúne catorce cuentos y catorce poemas asociados en parejas afines y agrupados cada uno de estos dúos bajo un epígrafe general. Se confirma así el gusto de nuestro autor por relacionar los distintos géneros literarios, que ya veíamos en *El cumpleaños de Juan Ángel*, unificando, en este caso, cuentos con poemas.

El título del libro, que coincide con el del primer relato, transmite las diversas geografías que viven los exiliados mezcladas con la nostalgia y el anhelo del país lejano, restaurado o deformado en la imaginación. Este exilio produce en los protagonistas un proceso de cambio por la amenaza de la tortura y la muerte que marca profundamente su comportamiento.

Sin embargo, el pesimismo no lo embarga todo. El país de origen es una región posible de alcanzar. El desexilio está ya cercano y demostrable en cuentos como "Puentes como liebres" en el que el final feliz largamente postergado es ya un hecho.

El autor consigue expresar con ternura y humor una cotidianidad marcada por el desencanto y el sufrimiento.

Las dos citas que encabezan el libro,

"Pero vino la paz. Y era un olivo
de interminable sangre por el campo". (Rafael Alberti).

"Florecerás cuando todo florezca". (Jaime Sabines).

muestran que el regreso está dentro de las esperanzas de los exiliados pero que el lugar que encontrarán posiblemente ya no será el mismo porque ha sido regado con la sangre y el dolor de muchos compatriotas. Es el temor que adivinamos en el

poema "Eso dicen":

"Eso dicen
que al cabo de diez años
todo ha cambiado
allá

dicen
que la avenida está sin árboles
y no soy quién para ponerlo en duda

¿acaso yo no estoy sin árboles
y sin memoria de esos árboles
que según dicen
ya no están? (1)

Los relatos están dedicados a lo que representa Liber Seregni, militar y político uruguayo que abandonó el servicio activo, donde había alcanzado el grado de general, para dirigir la coalición izquierdista Frente Amplio. Detenido tras el golpe de estado no consigue ser excarcelado hasta marzo de 1984.

Bajo el título general en el que se engloba un cuento y un poema relacionado por el contenido incluimos, a continuación, el resumen de cada uno de los catorce relatos:

Título	Argumento	Estructura	Narración	Tiempo			Espacio	Personajes
				Crea- ción	Fic- ción	Na- rración		
EROSIONES; Poema: "Eso dicen" Cuento: "Geograffas"	Roberto y Bernardo se reúnen en un café cotidianamente para jugar a reconstruir cada uno de los rincones de Montevideo desde su exilio en París. Con la llegada de Delia descubren que el país ya no es el que dejaron ni tampoco las personas son las mismas. La joven Delia se ha transformado en una mujer madura que la tortura ha convertido en escombros.	Dos planos: - El pasado: los personajes recuerdan lo que eran en Montevideo. - El presente: los personajes se han transformado en otros en el exilio.	1ª p. narrador protagonista (Roberto). Diálogo directo entremezclado con el monólogo. Retrospección.	1983	Una tarde de mayo después del 30 Nov. 1980 (Plebiscito).	Presente y pasado.	* París: * Café Cluny. * Apartamento en Mr. Le Prince.	* Roberto, protagonista. * Bernardo, amigo de Roberto. * Delia, amiga de Roberto.
FINISTERRE: Poema: "Ay del sueño" Cuento: "En cenizas derribado". (Encabezado por la cita de Pablo Neruda que da título al cuento: "o durmiendo en cenizas derribado").	La pesadilla cotidiana de un mendigo que sueña cómo su jefe, Olmos, le expulsó de la oficina y además conquistó a la mujer amada, Clara. Cuando despierta en un basurero, sus únicas preocupaciones son su supervivencia y pensar nuevos argumentos para enfrentarse a Olmos en su próxima pesadilla.	Dos planos: - REAL: Un hombre soñando en un basurero. - ONÍRICO: Motivos que provocan el desempleo del protagonista y que le conducen al plano real.	3ª p. omnisciente. Diálogo directo e indirecto mezclado con la narración.	1983	Duración de una pesadilla.	Presente.	* REAL: un basurero de Montevideo. * ONÍRICO: una oficina.	* El protagonista, un mendigo ex oficinista. * Personajes del sueño: - Olmos. - Suárez. - Clara.
MERIDIANOS: Poema: "Patria es humanidad". (Encabezado por la siguiente cita de José Martí que da título al poema: "Patria es humanidad"). Cuento: "Como Greenwich".	El encuentro casual en Palma de Mallorca de una muchacha de 14 años y un hombre de 41 muestra la problemática de los hijos de los exiliados que al haber sido armados de desconfianza prematuramente, terminan por sentirse solos y aislados en un entorno con el que no se identifican.	Tres partes: - Presentación de los personajes: un exiliado y la hija de un exiliado. - Problema central: deseos de suicidio de la adolescente al no haber quedado embarazada por una violación (el niño hubiera pertenecido a algún sitio)	Diálogo directo interrumpido brevemente por un narrador en 3ª p. omnisciente.	1982	Un día de agosto.	Presente.	* Palma de Mallorca. * El café Miami (mesas exteriores).	* Quifones, un argentino de 41 años. * Inés, una uruguayana de 14 años. * Padre de Inés. * Rosalba, amiga del padre.

		frente a la falta de identidad de la protagonista). - Llegada del padre de la muchacha y la amiga de éste: falsedad del nombre que ha dado como suyo al otro personaje.						
LITORAL: Poema: "El silencio del mar". (Encabezado por la siguiente cita de José Hierro que da título al poema: "y el silencio del mar, y el de su vida"). Cuento: "Verde y sin Paula".	Un hombre encuentra en el suicidio la única forma de matar un sentimiento de culpabilidad (el asesinato de un compañero militante por parte de la policía, como consecuencia de la debilidad del protagonista al haberse derrumbado en una sesión de tortura). Cuando está a punto de ahogarse, oye los gritos de auxilio de una niña a la que salva. Esta acción le hace recapacitar y desear de nuevo la vida.	Dos tiempos: - PRESENTE: el protagonista va progresivamente introduciéndose en el mar para llevar a cabo su suicidio. Gritos de ayuda. - PASADO: Recuerdos de su niñez, de su debilidad y de su relación con Paula.	3º p. omnisciente. Breves retrospectivas.	1983	Una mañana antes de las 12.	Presente y pasado (en retrospectión).	* Una playa del mediterráneo español. * Paula Acosta, su mujer.	* El protagonista, sin nombre. * Paula Acosta, su mujer.
REGIONES: Poema: "Los cinco" Cuento: "De puro distraído".	Un hombre abandona su país y se dedica a vagar por el mundo sin saber nunca dónde se encuentra. De puro distraído vuelve a su patria y es detenido.	Dos partes: - Presentación de las características del protagonista. - Detalles que le servían de orientación; hechos concretos una mañana en Brujas; un mediodía en Helsinki; un día en la Acrópolis; 6 meses más tarde en Estocolmo;	3º p. omnisciente.	1983	Más de 6 meses.	Pasado.	* Brujas. * Helsinki. * Atenas. * Estocolmo. * París. * Uruguay.	* Un hombre, sin nombre.

		detención.						
ENCLAVE: Poema: "Ceremonias". Cuento: "Más o menos custodio"	Una niña encuentra en un ángel el compañero y confidente de sus secretos. Cuando tiene que excusarse con sus padres, el ángel la abandona y ella se siente defraudada. El duro exilio en Europa le hace añorar a su amigo y años después, un día de otoño, le encuentra de nuevo ya muy cambiado porque había estado en prisión. Este es ya más independiente y sólo se aparece alternativamente hasta que un día decide abandonar definitivamente a la niña para guardar a una mujer. Ella pierde su fe en estos seres etéreos.	Dos espacios: - En su país: aparición del ángel. Abandono temporal. - En el exilio: aparición del ángel después de varios años. Cambio de actitud. Abandono definitivo.	3ª p. omisciente. Diálogo directo e indirecto mezclado con la narración.	1983	Más de 2 años.	Pasado.	* Un país hispanoamericano : - Calles. - Domicilio familiar. * Un país europeo: - La avenida de castaños. - Consulta médica.	* Ana Mª, protagonista. * Un ángel. * Tío Sebastián, sacerdote. * Tío Eduardo, ateo. * Agustín, padre de Ana y hermano de Eduardo. * Esther, madre de Ana y hermana de Sebastián.
MIGRACIONES: Poema: "Comarca extraña". Cuento: "Balada".	Un uruguayo en el exilio narra la historia de dos malheridos por la tortura, Patricia y Matías, que tratan de inventarse una historia de amor imposible de cumplirse por las secuelas que el terror ha dejado en sus cuerpos. Cansados de perseguir lo inalcanzable se suicidan.	Cinco partes: - El narrador conoce indirectamente a Patricia y Matías; Ramírez le habla de la pareja. - El narrador conoce a Patricia y a partir de ahí se inicia la amistad; todo el grupo de amigos salen dos o tres veces por semana. - Distanciamiento de la pareja hacia sus amigos después de una reunión en la que se habla de tortura.	1ª p. narrador testigo (sin nombre). Diálogo directo e indirecto mezclado con la narración.	1982	Jornadas concretas distribuidas en varios meses.	Pasado..	* Una ciudad del mediterráneo español : - Oficinas centrales de Mantecuerfías Ledesma. - Café Siena. - Estudio de Matías y Patricia. - Un café. - Apartamento del personaje narrador.	<u>Exiliados</u> * Personaje narrador uruguayo. * Patricia Arce, diseñadora uruguayo. * Matías Falcón, arquitecto uruguayo. * Ramírez y Emila, pareja amiga de los protagonistas. * Pepe y Alicia, matrimonio chileno amigo de los protagonistas. * Montse, compañera del personaje narrador.

		<p>- El narrador conoce indirectamente, por las confidencias de Ramírez, el secreto de la pareja protagonista.</p> <p>- Desenlace: suicidio de los protagonistas.</p>						
<p>HUMIS: Poema: "Fin-ta". Cuento: "Jules y Jim".</p>	<p>Agustín, un solterón mediocre e inofensivo, ve alterada su vida por las llamadas telefónicas amenazantes que recibe todos los sábados a la hora de la siesta. Un martes, después de cerrar su negocio familiar, una ferretería, encuentra a un antiguo compañero del Liceo, Alfredo Sánchez, que al confiarle sus miedos por las amenazas de muerte recibidas, le invita generosamente a pasar un fin de semana en su rancho de las afueras. Agustín acepta y cuando se instala con su amigo en el rancho, éste se tiene que ausentar. Agustín bebe whisky y progresivamente su vista va perdiendo nitidez mientras una cinta de cassette repite la amenaza telefónica.</p>	<p>Tres partes: - Descripción del personaje protagonista. Búsqueda de las posibles causas de la amenaza telefónica. - El protagonista se confía a un antiguo compañero de Liceo. - Agustín cae en la trampa al aceptar la invitación del compañero de Liceo y pasar un fin de semana en el rancho donde se llevarán a la práctica las amenazas telefónicas.</p>	<p>3ª p. omiscente. Diálogo directo mezclado con la narración.</p>	1983	<p>Siete sábados por la tarde y un martes después de 1973.</p>	<p>Pasado y presente (en diálogo).</p>	<p>* Montevideo: - La ferretería. - El apartamento de Agustín. - El apartamento de Marta en el Córdón. - Un café. - Un boliche de la Ciudad Vieja. - Un rancho en las afueras.</p>	<p>* Agustín, protagonista. * Marta, amiga y amante de Agustín. - Alfredo Sánchez, antiguo compañero de Liceo del protagonista. * Jules y Jim, perros de Alfredo.</p>
<p>CIENAGAS: Poema: "Desaparecidos". Cuento: "Firmadoscientas mil".</p>	<p>Siguiendo el recorrido de Daniel un joven vendedor de material de papelerías, observamos las reacciones que se dan en Buenos Aires al conocer la noticia de la muerte de Franco. Cuando</p>	<p>5 partes.</p>	<p>Diálogo directo y narración en 3ª p. omiscente.</p>	1982	<p>Viernes 21 de nov. de 1975.</p>	<p>Presente (en diálogo) y pasado (en narración).</p>	<p>* Buenos Aires: - Café La Fraga-ta. - Una papelería. - Autobús 59. - Café Las Vlo-</p>	<p>* Daniel, vendedor de material de papelería. * Mercedes, Sonia y Andrés, amigos de Daniel.</p>

(Dedicado a Federico Alvarez y Elena Aub).	Daniel y Mercedes van a casa de Sebastián, un viejo exiliado español, no encuentran la alegría que esperaban. Sebastián está triste porque Franco les robó todo, su país, su familia y hasta un abrazo con Remedios, su mujer, que murió tiempo atrás.						letas. - Un taller de madera en Flores.	* Claudio Peretti, dueño de una papelería. * Patricio Malcott, viajero en el autobús 59. * Sebastián, carpintero español exiliado en Buenos Aires.
NADIR: Poema: "Sin tierra sin cielo". Cuento: "Fábula con Papa".	Un hombre sueña con un encuentro con el Papa, cansado y sin carisma, al que se le caracteriza con los ademanes de un actor que escapa unos minutos del acoso del público.	Dos planos: - REAL: El narrador protagonista soñando. - ONÍRICO: Encuentro entre el protagonista y Juan Pablo II.	Diálogo directo y narración en 1ª p. protagonista.	1982	Duración de un sueño.	Pasado y presente.	* Onírico: Una calle junto a una pared.	* El narrador protagonista, sin nombre. * Karol Josef Wojtyla.
GLACIARES: Poema: "No lo harás en vano". Cuento: "Escrito en Überlinger"	El comandante Scheffel deserta del ejército uruguayo y escribe en Überlinger su testamento. Se ha refugiado en Alemania para huir, sin arrepentirse, del remordimiento de haber torturado y violado a Inesita, una joven que conocía desde niña. Esta obsesión le hace pensar primero en el suicidio, pero la locura se apodera antes de su conciencia.	Dos partes determinadas por los dos días en que el protagonista escribe su testamento: 1er. día: narración sobre el origen del protagonista y la causa de su huida. Plan para suicidarse al día siguiente. 2º día: decisión de no matarse debido a la pesadilla nocturna en la que Inesita le dice que no le abandonará nunca. Locura	1ª p. narrador protagonista (comandante). Monólogo. Retrospección. Corriente de conciencia.	1983	Dos días del año 1982.	Predominio del presente sobre el pasado y el futuro.	* En una habitación en Überlinger (Alemania).	* Albrecht Scheffel, comandante protagonista. * Inesita, joven violada.

		del protagonista.						
<p>ATMOSFERA: Poema: "Nivel de vuelo 350". Cuento: "El reino de los cielos".</p>	<p>Ignacio, hijo de exiliados uruguayos en Francia, viaja a Montevideo para reencontrarse con sus raíces por deseo de sus padres. Durante el viaje conoce a Saúl, hijo de un coronel uruguayo. Saúl es fruto de la clase poderosa uruguaya y a la vez representa la renovación ideológica que estaba experimentando en aquel país al final de la dictadura.</p>	<p>Tres partes: - Ignacio se despide de sus padres en el aeropuerto de Barajas. Causas del viaje. - Ignacio conoce a Saúl. Diálogo que refleja el espíritu joven de Saúl: deseo de conocer a los tupamaros. - Llegada a Buenos Aires: Saúl es hijo de un coronel del régimen dictatorial.</p>	<p>3º p. onisciente y diálogo directo.</p>	<p>1983</p>	<p>Más de 12 horas (Duración del viaje).</p>	<p>Pasado (en narración) y presente (en diálogo).</p>	<p>* Aeropuerto de Barajas: salidas internacionales. * Avión de Iberia (fila 17). * Aeropuerto de Buenos Aires.</p>	<p>* Ignacio Avalos Bustos, muchacho uruguayo de 11 años. * Asdrúbal y Rosa, padres de Ignacio. * Saúl, muchacho uruguayo.</p>
<p>CAUCE: Poema: "Quiero creer que estoy volviendo". Cuento: "Mo era rocio".</p>	<p>Un hombre cuyo único delito ha sido ayudar a los demás, conoce por primera vez la soledad fuera de su patria. Su deseo de volver hace que se instale en un país contiguo al suyo para pasar la frontera a pie. La noche en el campo le descubre, a través de un sueño, que el hombre que era ha desaparecido y ha nacido en su lugar un nuevo ser que aprecia las pequeñas cosas de la vida.</p>	<p>Tres fases que reflejan el cambio del protagonista: - El protagonista antes del exilio: un animal de ciudad que no llora. - El protagonista en el exilio: descubre la soledad. Deseo de volver. - El protagonista encaminándose a su país: sueño. Es un hombre de campo que</p>	<p>3º p. onisciente.</p>	<p>1983</p>	<p>Una noche y la mañana siguiente.</p>	<p>Pasado.</p>	<p>* El campo de un país vecino al del protagonista.</p>	<p>* Un hombre, sin nombre.</p>

		llora.						
ESTACIONES: Poema: "La buena tiniebla". Cuento: "Puentes como liebres" (Encabezado por la siguiente cita de Pedro Salinas que da título al relato: "¡venos, yo, tus ojos y yo, mientras descansas./ bajo los tersos párpados vacíos./ a cazar puentes, puentes como liebres./ por los campos del tiempo que vivimos").	Después de cuarenta y cuatro años de amarse en la distancia debido a que sus destinos siempre se cruzaban, Leonel y Celina, una pareja de veteranos, encuentran intacta su adolescencia al unirse, por fin, en su exilio en España.	5 capítulos: <u>Montevideo</u> I. Año 1937. II. Año 1944. III. Año 1965. IV. 9 julio 1973. <u>Madrid</u> V. Un domingo, 4 de octubre de 1981.	1º p. narrador protagonista (Leonel). Monólogo. Diálogo directo e indirecto mezclado con la narración.	1983	Desde 1937 hasta un domingo de octubre de 1981.	Pasado y presente (al final del relato).	* Montevideo: - Una dársena del puerto. - El restaurante del barco. - Una empresa importadora: mostrador. - Casa de Leonel. - Galería de arte "La paleta". - En una manifestación. * Madrid: - Estación de Atocha. - Tren (Vagón restaurante y cabina).	* Leonel, protagonista. * Celina, compañera de Leonel. * Marta, hermana mayor de Leonel. * Esposo de Celina, sin nombre. * Dª Sigríd, dueña de una galería de arte. → Norma, esposa de Leonel.

NOTAS.

- 1.- Mario Benedetti, "Eso dicen" (poema) en *Geografías*, Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1984, pag. 19.
- 2.- En *Geografías* se sigue el orden de los cuentos según la edición de 1984 de la editorial Alfaguara.

C A P Í T U L O X V :

DESPISTES Y FRANQUEZAS.

último libro de Mario Benedetti publicado en abril de *Despistes y franquezas*, refleja la problemática humana cotidiano y los sobresaltos que no se perciben mente. Los relatos, en los que se encuentran más que respuestas, se pueden definir como breves alegorías y exploraciones de la naturaleza de lo

frente del libro aparece un apartado titulado "Envío" en el autor explica las razones de esta obra. Empieza que estas páginas, a las que ha dedicado los cinco años, son "algo así como un entrevero: cuentos, viñetas de humor, enigmas policiacos, relatos breves, fragmentos autobiográficos, poemas, parodias, etc." (1) Con esta variedad Benedetti ha logrado una inspiración como era escribir su personal "libro" ya que como lector confiesa que siempre ha leído con obras de estas características y menciona entre otros cultivadores a Cortázar, Oswald de Andrade, Borges, Fernández o Augusto Monterroso.

En *Despistes y franquezas* el autor, además, ha puesto al lector a conocer dos principios:

1. Operar con ciertas estructuras literarias rigurosas y precisas.

2. Conocer a su lector por medio de un brindis de humor que celebra cuarenta y cinco años de literatura y vida personal.

En estos elementos consigue una amalgama coherente que se encuentra en una obra llena de armonía en la que el renovado autor se le ha dado el haber recuperado la patria perdida y el papel sobresaliente.

La finalidad lúdica que Benedetti persigue con su obra queda demostrada, sobre todo, en los irónicos "Graffiti sin muros" que transcribimos a continuación:

"Las modas pasan, los escombros quedan.
De todos los ismos sólo queda el abismo.
Los parricidas son huérfanos precoces.
Yankee stay home.
Más vale estar vivo que mal acompañado.
Preciso abogado para defensa en Juicio Final.
El ombligo es un hit.
Lo grave no es el pecado original sino las fotocopias.
Hacer la venia es pecado venial.
Libertad o suerte.
Los únicos ángeles de que recelo son los demonios disidentes.
Best seller of paradise: 'Who's who in hell?'
Aggiornamento: Sésamo instaló portero eléctrico.
Peor que el stress es cuatro". (2)

El dominio poético de la lengua es patente tanto en los poemas como en los cuentos que no se mezclan caprichosamente sino en torno a tres apartados temáticos que determina el autor de la siguiente manera:

- Despistes: 29 relatos, 8 poemas y 14 graffiti.
- Franquezas: 16 relatos y 9 poemas.
- El tiempo que no llegó: 2 relatos.

Al frente de la obra aparece esta cita de José Hierro, "Cuando la vida se detiene, se escribe lo pasado o lo imposible", que viene a explicar el origen temático de los relatos y poemas. El pasado ocupa, entonces, los dos primeros

apartados, "Despistes" y "Franquezas", y lo imposible es tratado en el titulado "El tiempo que no llegó".

Cada parte, además, va encabezada por sugerentes citas que apoyan el sentido del contenido de cada una de ellas. Así, "Despistes" es presentada por la siguiente frase de Fernando Pessoa:

"¿Qué es este intervalo que hay entre mí y mí?"

Y un pensamiento de Enrique Lihn aparece introduciendo la titulada "Franquezas":

"¿Estoy contando algo más que una fábula?"

En ellas Benedetti adelanta lo que el lector confirma con la lectura y es que las historias que palpitan en cada relato son algo más que cuentos ya que podemos adivinar en cada una de ellas retazos de vida. Es curiosa, además, la coincidencia de que las dos frases sean interrogativas. Esto se explica porque Benedetti no quiere imponer sus pensamientos desde el principio sino que juega privadamente con la libertad del lector para que éste confirme o no las sospechas del autor.

Los dos relatos que conforman la tercera parte, "El tiempo que no llegó", respaldan el sentido de la cita que aparece también al frente y que en este caso pertenece a Francisco Urondo:

"La guitarra se queja por el tiempo que no llegó, o fue desbarrancado a su debido tiempo".

Tanto "Recuerdos olvidados" como "El césped" transmiten la frustración que supone la muerte de la esperanza.

El título general de esta obra, *Despistes y franquezas*, ya lo había usado el autor quince años atrás en su libro de versos *Poemas de otros* para nombrar unas breves tramoyas en prosa. Benedetti confiesa en "Envío" que ha rescatado este título del pasado por considerar que "se acomoda mejor al material de este volumen que a aquel lejano par de páginas" (3).

Antes de publicarse en volumen, los cuentos que integran *Despistes y franquezas* salieron a la luz en distintas publicaciones periódicas de Montevideo (*Brecha, Cuadernos de Marcha, Movimiento*), Buenos Aires (*Página 12, El Periodista*), Caracas (*Nueva Sociedad*), La Habana (*Casa de las Américas*), Quito (*Nueva*), Ciudad de México (*La Jornada*), Madrid (*El Independiente, Diario 16*) y Barcelona (*Hora de Poesía*). El titulado "Recuerdos olvidados" fue publicado en 1988 por la Editorial Trilce de Montevideo, y "Vaivén" formó parte de la antología erótica *Cuentos de nunca acabar* publicada también por la misma editorial en 1988. Asimismo, el 28 de septiembre de 1989, Benedetti presentó algunos de sus nuevos poemas y cuentos en una lectura que tuvo lugar en el Ateneo de Madrid.

Centrándonos ya en el análisis de la obra seguidamente realizamos el esquema acostumbrado de los 47 relatos que componen este libro:

DESPISTES.

Título	Argumento	Estructura	Narración	Tiempo		Espacio	Personajes
"La sirena viuda"	La historia de amor de un exiliado chileno en Copenhage y la legendaria sirenita de Eriksen.	Dos partes: - Reunión de varios amigos latinoamericanos. - Relato de la historia de la sirenita viuda.	1ª p. narrador protagonista y 3ª p. narrador omnisciente dirigida al narrador protagonista. Retrospección.	Ficción	Narración	* Copenhage.	Amigos Latinoamericanos: * El narrador sin nombre. * Alfredo * Julio, exiliado chileno narrador de la historia de su compatriota. * Rodrigo, enamorado de la sirenita de Eriksen.
				Una noche después de 1990. La historia del exiliado chileno sucede a las 3,15 de la madrugada de un domingo de enero.	Predominio del pasado sobre el presente.		
"Manualidades"	Inés colecciona llamadores en forma de mano creando alrededor de ellas su mundo de gestos, historias y enigmas.- Una noche sueña con que llama algo que no sabe qué es. Cuando despierta sudorosa descubre que a su llamada acude una mano de hierro como representante de las 20 manos que formaban su colección.	Dos partes: - Presentación de Inés como coleccionista de de llamadores. Dedicación a su colección. - Una noche: Sueño. Respuesta de las manos a la llamada de Inés.	3ª p. omnisciente.	8 años. Concreto: Una noche.	Pasado.	Domicilio de Inés en Montevideo.	* Inés, protagonista.
"El hombre que aprendió a ladrar"	Raimundo aprende a ladrar para comunicarse con su perro Leo. A partir de entonces, sus jornadas estarán llenas de diálogo y poco a poco irá perdiendo su acento humano.	Tres partes: - Presentación de Raimundo. Razones de su aprendizaje. - Un día: Raimundo consigue emitir un ladrido y ser comprendido. - Una tarde: Diálogo de Raimundo con su perro.	3ª persona omnisciente. Breve diálogo directo.	Varios años. Concreto: un día y varios atardeceres.	Pasado.	* La glorieta.	* Raimundo, protagonista. * Leo, su perro.

"Autobiografía"	A causa de las últimas exigencias comerciales del mundo de la literatura, un editor milanés aconseja a Dante Falconi, un escritor provinciano, que escriba una nueva obra siguiendo los cánones de la autobiografía. Tras un largo proceso de amarga reflexión creativa, Dante encuentra la fórmula adecuada para comenzar su obra.	Dos partes determinadas por el uso de los tiempos verbales: PASADO: conversación de Dante con su editor. PRESENTE: Dante inicia el proceso de creación de su autobiografía, llegando al final del relato a una fórmula aceptable.	3ª p. omnisciente intercalada por el diálogo directo e indirecto. Breves fragmentos de las memorias de Chaplin, de La lengua absuelta de Etlías Canetti y de Habla, memoria de Nabokov.	* Conversación con el editor. * Dos días intentando encontrar un comienzo para su obra.	Pasado, futuro y presente.	* Despacho del editor. * Casa de Dante (delante de su Olivetti)	* El editor milanés. * Dante Falconi, escritor.
"Idilio".	Un niño de tres años descubre en la televisión una fuente de afecto que su madre, ocupada en sus labores domésticas, ha olvidado brindarle.	Tres partes: - Osvaldo descubre con estupor la televisión. - La madre le deja solo y se olvida de él mientras ella friega en la cocina. - Horas más tarde, la madre descubre a Osvaldo mirando a la pantalla vacía y esperando volver a escuchar la palabra "querido".	3ª persona omnisciente. Diálogo directo.	Varias horas de una noche.	Presente.	* El living (frente al televisor). * La cocina.	* Osvaldo, niño de tres años. * La madre.
"Bestiario"	Irónica reunión de la asamblea anual de la Fauna Artística y Literaria para designar al rinoceronte de Ionesco como presidente.	Dos partes: - Narración: Presentación de la reunión. Animales asistentes y no asistentes. Motivo de la asamblea.	3ª p. omnisciente. Transcripción de las intervenciones de los personajes animales.	Una tarde a las 21 h.	Pasado	* Lugar de reunión de la asamblea anual de la Fauna Artística y Literaria.	* El toro de Flaubert. * El asno de Buri-dán. La paloma de Picasso. * Los centauros de Dario:

		Díálogo: discusiones de los animales.					Orneo y Caumantes. * El cuervo de Poe * El rinoceronte de Ionesco. * Las avispas de Aristófanes.
"El sexo de los ángeles".	El desconocimiento del sexo de los ángeles provoca la relexión sobre las dos teorías que explican la forma de relacionarse estos etéreos seres. A través de un diálogo, descubrimos que los ángeles, a falta de cuerpos, hacen el amor con palabras.	Dos partes: - Narración: exposición de las dos teorías que existen sobre el sexo de los ángeles. Diálogo: ejemplificación de una de las teorías.	3ª p. omisiente. Breve diálogo directo.	Impreciso.	Presente.	* El cielo (el cruce de dos transparencias).	* Ángel * Ángela.
"Su amor no era sencillo". (El relato más breve).	Una pareja es detenida por hacer el amor en los umbrales. La causa está en que él padece claustrofobia y ella agorafobia.	Dos partes: - Detención de una pareja. - Causas de la detención.	3ª p. omisiente.	Indeterminado.	Pasado.	* Los umbrales.	* Un hombre, sin nombre. * Una mujer, sin nombre.
"Fidelidades".	Ileana, sintiéndose paradójicamente fiel a su marido y a su amante, se ve sorprendida cuando pierde su atractivo para los dos hombres. Ileana sospecha que, tanto Dámaso como Marcos tienen un amante y decide seguir a Marcos, descubriendo con sorpresa que su rival es su propio marido.	Cuatro partes: - Ileana lleva una feliz vida junto a su marido y su amante. - 1ª alerta: el marido demuestra poco interés hacia su esposa. - 2ª alerta: el amante demuestra poco interés hacia Ileana. - Ileana busca la causa: Descubre que Marcos y Dámaso se han enamorado.	3ª p. omisiente.	Una noche (1ª alerta), otra noche (2ª alerta), un fin de semana (decisión), un lunes (persecución).	Pasado.	* Montevideo. - Calles (Avenida y 19 de abril). - Parque El Prado.	Ileana Márquez, protagonista. * Dámaso, su marido. * Marcos, su amante.

"San Petersburgo".	Un marciano interesado por un juguete antiguo, aterriza con su nave en Piccadilly Circus para preguntar por la dirección que tiene que tomar para llegar a San Petersburgo. Sin perder su fiema, un periodista le informa que dicha ciudad está a 75 años de distancia.	Tres partes: - Llegada de la nave espacial. Expectación de curiosos y periodistas. - Diálogo del marciano con el periodista. - La nave pone dirección a San Petersburgo.	3ª p. omisiente. Diálogo directo.	Año 1989 (a 75 años de San Petersburgo, llamada así hasta 1914. Hoy Leningrado).	Pasado y presente (en diálogo).	* Piccadilly Circus en Londres.	* Un marciano. * Bob Peterson, periodista.
"Eso"	Irónico relato en el que un preso decide, después de sufrir tortura, acusar a Marx y a Hegel como los culpables de conocer "eso".	Dos partes: - El preso no cede a las preguntas del interrogatorio: tortura. - Un día el preso acusa a Marx y Hegel como los culpables de sus creencias.	3ª p. omisiente. Diálogo directo.	Un día.	Pasado y presente (en diálogo).	* Una celda de tortura.	* El preso, sin nombre. * El teniente, sin nombre.
"Salvo excepciones"	Ante las declaraciones de D. Luciano en las que afirma que, salvo excepciones, su profesión está en manos de ineptos, un grupo de quinientas personas que se sienten las excepciones, se dirigen al profesor para saludarlo.	Dos partes: - Declaraciones de D. Luciano. - Reacción de "las excepciones"	3ª p. omisiente. Diálogo directo.	Una tarde y la mañana siguiente a las 8 h.	Pasado y presente (en diálogo).	* Una sala de conferencias * La casa del profesor.	* D. Luciano, profesor. * Su secretaria. * Un grupo de 500 personas.
"El niño Cinco Mil Millones"	En pleno siglo XX, el verdadero niño cinco mil millones muere de hambre y sed, disminuyendo el riesgo de superpoblación del planeta.	Dos partes que reflejan el contraste entre: - Celebración y homenaje al niño cinco mil millones en un país desarrollado. - Entorno mísero del verdadero	3ª p. omisiente.	Un día del año 1987 y una semana después.	Pasado	Un país subdesarrollado.	* El verdadero niño cinco mil millones.

		niño cinco mil millones. Muerte de éste una semana después de nacer.					
"Hay tantos prejuicios".	Después de 15 años sin verse, tres amigos se encuentran en el aeropuerto de Carrasco decidiendo volver a reunirse pronto. Cuando Ignacio vuelve de Brasil telefona a Martín y Alfonso para reencontrarse en un restaurante. Allí recordarán, con gran humorismo, la época del colegio y cómo todos han conseguido ser lo que querían: profesor, atleta, estanciero, menos Ignacio que no pudo llegar a ser antropólogo en una sociedad tan provinciana.	Tres partes: - Encuentro de los tres amigos en el aeropuerto. Retrospección de Ignacio en el avión. - Ignacio telefona a sus amigos. - Encuentro de los tres amigos en un restaurante. Diálogo humorístico.	3º p. omnisciente. Diálogo directo. Retrospección.	Diez minutos de un día y una tarde de días después.	Pasado y presente en (diálogo).	* Montevideo: - Aeropuerto de Carrasco. - Un restaurante del puerto.	Aminos del portagonista: * Ignacio, protagonista. * Martín * Alfonso
"Orden del día"	En forma de acta se relata el orden del día de una reunión de empresa en la que dos componentes de la junta directiva se enfrentan verbal y físicamente.	Seis partes: - Localización, fecha y componentes de la reunión. - Lectura del acta anterior. - Exposición del 1º punto del orden del día. - Descanso. - Exposición del 2º punto del día: enfrentamiento entre el Sr. Matta y el Sr. Nieto. - Convocatoria de una próxima reunión.	3º p. omnisciente.	desde las 9 h. y 40 minutos a las 12 h. y 48 minutos del día 15 de mayo de 1987.	Presente.	* Sala de conferencias de la empresa Abecé de Montevideo.	* Miembros del directorio de la empresa.

<p>"Larga distancia". (Encabezado por la siguiente cita de Truman Capote: "Oh, you know me, Walter. You've know me a long time" A click and nothing"). (4)</p>	<p>René Casares recibe una llamada telefónica a larga distancia de un desconocido que le hace reflexionar sobre hechos de su pasado. Ante la insistencia de René por saber la identidad del interlocutor, la voz se descubre como la conciencia perdida del protagonista.</p>	<p>Dividido en tres llamadas telefónicas: las dos primeras cortadas por el receptor y la tercera que desarrolla la trama del relato.</p>	<p>Puro diálogo directo. Voseo. Retrospección.</p>	<p>Duración indeterminada de una larga llamada telefónica.</p>	<p>Predominio del presente sobre el pasado.</p>	<p>* Domicilio de René.</p>	<p>* René casares * Su conciencia.</p>
<p>"Lázaro"</p>	<p>Lázaro Vélez resucita y se dirige de nuevo a su casa. Antes de llegar descubre que su presencia ha sido sustituida en su trabajo y en su hogar. Sintiendo rechazado, decide volver a recuperar su sudario.</p>	<p>Tres partes: - Resurrección de Lázaro en el cementerio. - Lázaro se dirige a su casa: * Reproches del hombre que ocupó su vacante. * Reproches de la esposa. * Reproches de su sobrino. - Vuelta al cementerio.</p>	<p>3ª p. omnisciente. Breve diálogo directo.</p>	<p>Duración del paseo del protagonista hacia su casa.</p>	<p>Pasado.</p>	<p>* Un cementerio * Calles de un pueblo.</p>	<p>* Lázaro Vélez, resucitado. * El hombre de correos * La viuda de Lázaro * Un sobrino * Un viejo amigo</p>
<p>"El profeta"</p>	<p>Irónico relato en el que un profeta acorralado por los descreídos se ve forzado a vaticinar un hecho próximo: la exhibición de su propia lengua dentro de diez segundos.</p>	<p>Dos partes: - Tres predicciones a largo plazo. Reacción de los descreídos. - Una predicción reciente de tono irónico.</p>	<p>3ª p. omnisciente interrumpida por las intervenciones de los personajes.</p>	<p>Indeterminado.</p>	<p>Pasado y futuro.</p>	<p>* Una plaza.</p>	<p>* El Profeta * Los descreídos</p>
<p>"Mucho gusto"</p>	<p>El encuentro casual entre un viajante de comercio y Franz Kafka ante sendas</p>	<p>Tres partes: - Presentación</p>	<p>3ª p. omnisciente.</p>	<p>Duración del encuentro</p>	<p>Pasado y presente</p>	<p>* En la barra de un bar.</p>	<p>* Ernesto Chávez, viajante de comercio.</p>

	jarras de cerveza, descubre el "valor autocrítico" de este escritor, capaz de entregar sus inéditos a su mejor amigo para que los destruya.	de los dos personajes. - Diálogo: "Gesto autocrítico" del escritor. - Descubrimiento de la identidad del escritor (Franz Kafka).	Diálogo directo.	tro: un rato.	(en diálogo).		* Franz Kafka, escritor.
"Traducciones"	Irónico relato en el que un poeta ve como con la traducción de sus versos a otros idiomas éstos van adquiriendo cada vez más atractivo. La degeneración positiva de su poema no sólo evoluciona en los diferentes títulos que en cada lengua va adoptando sino que con asombro observa como la versión en lengua inglesa se adjudica a T.S. Eliot.	Dividido en tres tiempos. - Traducción francesa. - Dos años más tarde: traducción italiana. - Tres años más tarde: traducción inglesa.	3º p. omisiente.	Más de cinco años.	Pasado.	* Indeterminado.	* Un escritor hispanohablante sin nombre.
"Persecuta".	Enigmático relato en el que se demuestra como hasta en el mundo de los sueños el individuo busca soluciones cuando siente el peligro cerca.	Dos partes: - Persecución en una pesadilla. - Soluciones para salvarse: a) En el pasado se despertaba cuando sus perseguidores le alcanzaban b) En el presente el personaje sueña que se duerme para huir del peligro.	3º p. omisiente.	Duración indeterminada de una pesadilla.	Pasado.	Indeterminado.	* Un hombre, sin nombre. * Unos sabuesos.
"Un boliviano con salida al mar".	El despede conocer el mar por parte de los bolivianos se cumple en un joven indio que como sirviente viaja a Europa. Cuando vuelve a Bolivia y acude a	Dos partes: - Anécdota adjudicada a Borges sobre el deseo	1ª p. testigo y 3ª persona omisiente.	1982 y años 50.	Pasado.	* Druro, Bolivia. * Europa.	* Gualberto Aniceto Morales, indio boliviano.

	ver a sus familiares éstos escuchan asombrados sus relatos marinos. Para no defraudar a los suyos una noche que se queda sin recuerdos, el indio les habla de las sirenas.	de los bolivianos de buscar el mar. - Un boliviano que llega al mar: Gualberto Aniceto Morales. Reencuentro con su familia.					
"Lingüistas"	Los sofisticados filólogos son vencidos en el campo de los piropos por un simple ordenanza que con su sencillez expresiva consigue halagar a su receptor: una bella taquígrafa.	Dos partes determinadas por los registros lingüísticos: - Rebuscamiento expresivo en las intervenciones de los lingüistas: REGISTRO TECNICISTA. - Sencillez expresiva en la participación del ordenanza: REGISTRO COLOQUIAL.	3ª p. omiscente. Transcripción de las distintas intervenciones de los personajes.	Indeterminado.	Pasado.	* Sala del Congreso Internacional de Lingüística y afines.	* Una taquígrafa. * Un centenar de lingüistas. * Un ordenanza.
"Todo lo contrario"	Ingenioso ejercicio lingüístico sobre el prefijo in- que practican un profesor y su alumno.	dos partes: - Planteamiento del profesor sobre el contenido de su ejercicio. - Respuestas del alumno.	Diálogo directo interrumpido brevemente por un narrador en 3ª p.	Indeterminado.	Presente. (en diálogo) y pasado (en narración)	* Un aula.	* Un profesor. * Un alumno.
"El puercoespín mimoso".	Un juego de preguntas y respuestas sobre metáforas zoológicas.	Dos partes: - Planteamiento del profesor sobre el contenido de la clase. - Preguntas y respuestas. (Brillantez especial de la alumna Srta. López).	Diálogo directo interrumpido brevemente por un narrador en 3ª p.	Una mañana.	Presente (en diálogo) y pasado (en narración).	* Un aula.	* Un profesor. * Sus alumnos.

<p>*Estornudo*.</p>	<p>Agustín descubre que la forma de exorcizar las dolencias graves es nombrarlas. Esta solución funciona hasta que un estornudo le impide nombrar la enfermedad y muere inmediatamente.</p>	<p>Tres partes: - Agustín descubre el efecto exorcista para ahuyentar las enfermedades. (un infarto). - Demuestran el buen funcionamiento del exorcismo: * Un año después (cáncer). * 8 meses más tarde (oclusión intestinal). * Una noche de invierno: Muerte de Agustín al incumplir el exorcismo.</p>	<p>3ª p. omnisciente</p>	<p>Tres jornadas de distintos años y una noche de invierno.</p>	<p>Pasado.</p>	<p>Concreto: un restaurante céntrico.</p>	<p>* Agustín, protagonista.</p>
<p>*El ruido y la imagen*</p>	<p>La muerte del mundo de la literatura queda sustituido por la cultura del ruido y la imagen. Progresivamente, esta carencia llevará a una civilización nealfabeta. Sin embargo, la esperanza surge cuando un memorioso de la 3ª edad que en el año 2004 había sido polizón en una piragua que rescubre Europa, nutre, de nuevo, el esbozo de la literatura al narrar en el banco de una plaza el cuento de <u>Caperucita Roja golpea otra vez</u>.</p>	<p>Desaparición de la literatura y la cultura en distintas etapas: <u>Progresiva reducción de las letras de canciones:</u> - Octubre 1997 - Abril 1999 - Año 2000 Cultura del hiper-ruido y super temblor de la imagen: - 2º decenio del V centenario del descubrimiento: " Po-posmodernismo o "pospós" y preneocavernismo o "preneo".</p>	<p>3ª p. omnisciente.</p>	<p>Referencias concretas a octubre de 1997, de abril de 1999 y al año 2004 y a varias noches.</p>	<p>Pasado.</p>	<p>* Un banco de una plaza.</p>	<p>* Un hombre de la 3ª edad.</p>

		* Aparición del memorioso de la 3ª edad: Embrión de la literatura oral.					
"Memoria electrónica".	La rutina diaria de un joven oficinista, Esteban Ruiz, se ve rota cuando todas las tardes al llegar a su casa trabaja orgulloso con su máquina de escribir con memoria electrónica. Esteban escribe poemas dedicados a una mujer inexistente, Florencia, que luego memoriza en su ordenador. Cuando crea un poema en el que pregunta a la amada por qué le ha abandonado, la máquina por propia iniciativa confesará las causas de su desamor.	Tres partes: - Esteban escribe poemas en su máquina después del trabajo diario. - El protagonista decide escribir poemas de amor desgraciado. - Una tarde, en presencia de su amigo Anibal, los poemas de Esteban son respondidos por la máquina.	3ª p. omnisciente. Introducción de dos poemas de versos endecasílabos.	Varias tardes.	Pasado.	* Apartamento del protagonista.	* Esteban Ruiz, protagonista. * Anibal, amigo.
"Triángulo isósceles".	Fanny renuncia a su carrera de actriz para casarse con el hombre que ama, Arsenio, que no desea que su mujer siga actuando después del matrimonio. Fanny se convierte en una perfecta ama de casa, demasiado perfecta para Arsenio que durante dos años mantiene una relación clandestina con Raquel, una mujer más apasionada que su esposa. La sorpresa de Arsenio será absoluta cuando Fanny descubre ante la mirada atónita de su esposo, que la amante había sido ella misma que estaba representando el papel de Raquel.	Dos partes: - Presentación de los personajes: Fanny deja su trabajo de actriz y se convierte en ama de casa. Infidelidad del esposo. - Martes en el que se cumple el 2º aniversario de las relaciones clandestinas, Fanny descubre a su esposo que ella misma es Raquel, la amante.	3ª p. omnisciente. Diálogo directo.	La noche de los martes durante dos años.	Pasado y presente (en diálogo).	* Montevideo: un apartamento.	<u>Matrimonio</u> * Arsenio Portales, abogado. * Fanny Araluze/Raquel, actriz.

FRANQUEZAS.

Título	Argumento	Estructura	Narración	Tiempo		Espacio	Personajes
				Fic- ción	Na- rración		
"Un reloj con números romanos" (Encabezado por la siguiente cita de Julio Cortázar: "No se culpe a nadie de mi vida").	Un joven de 25 años cuenta a un amigo la historia de su reloj en números romanos que marca la hora de hace diez años: las 11,15. El reloj es el regalo de una desconocida que le inició en las artes del amor y que desapareció entre las olas misteriosamente.	Dos partes: - En el presente de la narración, el protagonista responde a las preguntas de un interlocutor que se interesa por su reloj. - Narración del recuerdo que revela cómo llegó a su poder el reloj con nºº romanos.	1ª p. narrador protagonista (Tomás) dirigida a un "tú" mediante preguntas y vocativos (función fática o de contacto). Retrospección. Diálogo directo combinado con la narración.	Las 11,15 de una mañana de agosto hace 10 años en el momento de la narración.	Pasado y presente.	* Una casa en un pueblo mallorquín.	* Tomás, el protagonista. * Una mujer, sin nombre. * El interlocutor del protagonista, sin nombre.
"La víspera".	Después de un encuentro casual en la embajada francesa de Montevideo, Amanda, en la víspera de su boda, utiliza a Aníbal, un viejo conocido, para no llegar virgen al matrimonio.	Cuatro partes: - Aníbal sabe que Bernardo y Amanda, dos viejos conocidos, se casarán al día siguiente. - Encuentro de Aníbal con Amanda esa misma noche en la embajada francesa. - Amanda pide a Aníbal que la lleve a su apartamento. Encuentro amoroso. - En el coche, Amanda cuenta a Aníbal la razón de su aventura.	3ª p. omnisciente. Diálogo directo intercalado en la narración.	Una noche próxima al Bicentenario de la revolución francesa.	Pasado.	* Montevideo: - Embajada francesa. - Apartamento en Pocitos. - Un garaje. - En el Volkswagen dirección al barrio de la Aguada.	* Aníbal Satre, protagonista. <u>Novios</u> * Amanda Doria. * Bernardo Giudice.
"Truth on the rocks" (5)	Soria, un hombre de 40 años que únicamente se ha emborrachado 5 veces en su vida, decide no volver a alcanzar	Epístola estructurada en 5 partes que determi-	1ª p. narrador protagonista (Soria) dirigi-	PRESENTE: Duración indeterminada.	Presente y pasado.	PRESENTE: La casa de protagonista (Lugar)	* Soria, protagonista. * Amficar, destina-

	<p>este estado porque se convierte en un individuo insoportablemente veraz. Por ello, escribe una carta a su amigo Amílcar para relatarle las consecuencias de sus 5 borracheras y su decisión de transformarse en un nuevo hombre sobrio y mentiroso.</p>	<p>nan las 5 borracheras del protagonista:</p> <p>1ª borrachera: El protagonista tiene 19 años. Enfrentamiento con el corrupto árbitro Gómez.</p> <p>2ª borrachera: Años después el protagonista confiesa a D. William la falta de pulcritud en los negocios de Iturralde & Morales.</p> <p>3ª borrachera: Muchos años después, Soria confiesa a su esposa infidelidades amorosas.</p> <p>4ª borrachera: Recientemente, Soria confiesa a su amigo Arturito, en su despedida de soltero, la ligereza de costumbres de su novia.</p> <p>5ª borrachera: Soria se reconcilia con Elisa, su ex-esposa.</p>	<p>da a una 2ª p. (Amílcar) mediante preguntas y vocativos (función fática o de contacto). Transcripción de breves diálogos directos. Voseo. Retrospección.</p>	<p>nada de la escritura de la carta.</p> <p>PASADO: Relato que ocupa 21 años de la vida del protagonista: desde los 19 años (1ª borrachera) hasta los 40 años (momento en que escribe la carta).</p>		<p>desde el que escribe la carta. Junto a su esposa Elisa)</p> <p>PASADO:</p> <ul style="list-style-type: none"> * Café El Titán. * Oficinas de Iturralde & Morales. * Un gran restaurante de Montevideo. * La casa del protagonista en Montevideo. * En un restaurante celebrando una despedida de soltero. 	<p>tario de la carta.</p> <ul style="list-style-type: none"> * Elisa, esposa de Soria.
"Maison Lucrece"	<p>Medardo Robles relata a un escritor la curiosa historia de la Maison Lucrece en San Pascual (Uruguay). En este lugar se respiraba cultura y no era extraño que una prostituta leyera <u>Las confesiones de S. Agustín</u> mientras cumplía con su trabajo.</p>	<p>Cuatro partes:</p> <ul style="list-style-type: none"> - D. Medardo propone a un escritor que escriba un relato sobre la Maison Lucrece. 	<p>1ª p. narrador protagonista (el escritor) y 1ª p. narrador testigo (D. Medardo) dirigida a un "Vd." (el</p>	<p>Las dos de la madrugada.</p>	<p>Pasado y presente.</p>	<p>* El café y bar La Redoblona.</p>	<p>* Medardo Robles, narrador de la anécdota. * El escritor, sin nombre.</p>

		<p>- Descripción de las gentes de S. Pascual (Reacciones en la conferencia sobre El Infierno de Dante).</p> <p>- Historia del origen de la Maison Lucrece. Características culturales de las prostitutas</p> <p>- Aforanza de D. Medardo sobre el cambio cultural de las prostitutas.</p>	<p>escritor) mediante vocativos y oraciones interrogativas (función fática o de contacto).</p>				
<p>"Valén" (encabezado por la siguiente cita de Julio Cortázar: "Vení a dormir conmigo: no haremos el amor, él nos hará").</p>	<p>A través de las historias de los niños, "los desnudos" y "los veteranos" y a modo del tríptico móvil, se presentan las distintas etapas del amor, como son: el descubrimiento del otro sexo, el amor pasión y el viejo amor muy cercano a la amistad. Las tres historias además justifican la idea del relato de que el amor es la única arma para vencer a la muerte.</p>	<p>El título que sugiere gran movilidad está justificado por tres relatos en uno que a modo de tríptico nos narra 3 historias que se interrumpen unas a otras y que se diferencian por el tipo de letra:</p> <p>1. Relato principal que justifica las otras dos historias. Encuentro amoroso entre "el desnudo" y "la desnuda". Letra redonda, tamaño normal.</p> <p><u>Ejemplifican la idea del relato principal: "El amor es y no es repetición".</u></p> <p>2. El amor en la</p>	<p>Es común en los 3 relatos la 3ª p. omnisciente aunque con marcadas diferencias:</p> <p>1. Relato principal: la 3ª p. omnisciente queda interrumpida al final de las 7 partes entrecortadas que conforman el relato, por lo que dicen o piensan "el desnudo" y "la desnuda".</p> <p>2. En el relato de los 2 niños es la 3ª p. omnisciente la que predomina en las 2 primeras partes y el diálogo directo en la 3ª parte, justificado este último a</p>	<p>1ª historia: Indeterminado.</p> <p>2ª historia: Una mañana temprano.</p> <p>3ª historia: Las 3 de la madrugada de un caluroso otoño.</p>	Presente.	<p>1ª historia: Indeterminado.</p> <p>2ª historia: Una playa desierta.</p> <p>3ª historia: Un apartamento sobre una discoteca.</p>	<p>1ª historia: "El desnudo" y "la desnuda".</p> <p>2ª historia: Marcos y Claudia, niños de 6 años.</p> <p>3ª historia: "El veterano" y "la veterana".</p>

		<p>níñez: encuentro de dos niños en una playa. (Descubrimiento del otro sexo). Letra cursiva, tamaño menor.</p> <p>3. El amor en la vejez: encuentro de dos veteranos después de 28 años de matrimonio. Letra redonda, tamaño menor.</p>	<p>causa del nuevo conocimiento de los dos personajes.</p> <p>3. En el relato de los veteranos, dividido en 3 partes, es primordial la 3ª p. omiscente que se ve interrumpida por el diálogo indirecto y directo, aunque brevemente ya que los comentarios de los personajes sobran debido al significado que tienen los gestos para unos individuos unidos 28 años.</p>				
"Cleopatra"	<p>Mercedes, una mujer madura, recuerda la fiesta del Carnaval de 1958 en la que creyendo bailar con Juanjo, el amigo de su hermano del que estaba enamorada, descubre que su pareja había sido durante toda la noche el odioso Renato. Treinta años después de aquellos carnavales siente todavía odio hacia Renato aunque hoy sea su marido.</p>	<p>Dos partes:</p> <p><u>Sentimiento de odio hacia Renato:</u></p> <p>- EL RECUERDO: Fiesta de Carnaval de 1958. Renato es amigo de los hermanos de Mercedes.</p> <p>- PRESENTE: Treinta años después, Renato es marido de Mercedes.</p>	<p>1ª p. n. protagonista (Mercedes). Retrospección.</p>	<p>Año 1988 en el que se rememora una fiesta del Carnaval de 1958.</p>	<p>Pasado y presente.</p>	<p>* Un club de Malvin.</p>	<p>* Mercedes, protagonista.</p> <p>* Sus hermanos.</p> <p>* Dionisio, Juanjo y Renato, amigos de los hermanos de la protagonista.</p>
"Los vecinos"	<p>Uno de los recuerdos de la infancia del narrador lo constituye el de sus vecinos en la humilde casa de los al-</p>	<p>Dos partes:</p> <p>- Descripción de la precaria</p>	<p>1ª p. narrador protagonista (posiblemente</p>	<p>Una medianoche posiblemente</p>	<p>Pasado.</p>	<p>* Montevideo.</p> <p>- Una casucha a los alrededores de Colón.</p>	<p>* El narrador (en el momento de la historia un niño de</p>

	rededores de Colón. Los Tarchetti eran una laboriosa familia italiana, alegres pero agresivos en las fiestas. Esta agresividad les conduce a que los hijos se peleen y en una de estas trifulcas, Saverio Tarchetti es herido. La familia del narrador, pobre pero generosa, les ayudará en las primeras curas así como en el traslado de Saverio al médico más cercano.	situación económica de la familia del narrador. - Recuerdo concreto: una noche en la que acompañan a Saverio Tarchetti al médico.	Benedetti si nos aferramos a los datos biográficos que ofrece el protagonista). 3º p. narrador observador. Retrospección.	de 1927 (el niño tiene 7 años).		- Calles. - La casa del médico en el Camino Garzón. (Av. General Eugenio Garzón).	7 años). * Sus padres. * La familia Tarchetti: - Dino, hermano mayor. - Saverio, hermano herido. * El doctor Acosta.
"Los Williams y los Peabody"	Dentro del enigma policial se encuadra esta historia que relata las vacaciones de dos familias británicas de distintos orígenes sociales, los Peabody y los Williams, en Puerto Pollensa. La desaparición, aparentemente fuera de sospecha, de la hija de los Williams, conforma la intriga del relato ya que el hijo de los Peabody observa desde la terraza del hotel y a través de unos prismáticos, como la muchacha sube al barco de sus padres pero a su vuelta al puerto ésta no desembarca.	Tres partes: - Presentación de la familia Peabody y de los Williams. (Diferencias sociales). - Aparición de un nuevo personaje: el intruso. - Anécdotas concretas: * Una tarde: encuentro amoroso de Peter y Mary Ann en el "Karen". * Tres días después: desaparición de la muchacha.	3º p. omnisciente; diálogo directo.	Varios días de agosto - Concreto: una tarde y una mañana a las 10, tres días después.	Pasado y presente (en diálogo)..	Puerto Pollensa (Islas Baleares): * Un taxi * Un hotel del puerto * El barco "Karen" * La terraza del hotel * El muelle del puerto	* Hugh Peabody, ingeniero laboralista. * Diana, su esposa * Peter, muchacho de 15 años, hijo de Hugh y Diana * Fred Williams, acaudalado empresario británico. * Kitty, su esposa * Mary Ann, muchacha de 17 años, amiga de Peter y aparentemente la hija de los Williams. * El intruso, amigo de los Williams.
"Hermanito"	Rita escribe al hermano perdido durante años para transmitirle sus luchas del pasado y sus sentimientos positivos del presente.	Se determinan las siguientes partes de este relato en forma epistolar: - Explicación de Rita a su hermano sobre la forma de localizar-	1ª p. narrador protagonista (Rita) dirigida a una 2ª p. (el hermano) mediante preguntas y vocativos (función fáctica o de contacto).	Duración indeterminada de la escritura de la carta después del triunfo de la democracia en	Presente y pasado.	Carta escrita desde Buenos Aires y dirigida a México.	* Rita, protagonista. * Su hermano, sin nombre.

		<p>le (a través de la traducción de una novela policiaca)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Rita y el pasado: lucha contra la droga y retrospectión familiar - Rita y el presente: profesión de fotógrafa y situación sentimental (Marcos). - Deseo de reencuentro con el hermano. 	Voseo. Retrospección.	Uruguay (1984).			
"Siesta".	<p>Gabriel, militante clandestino, propone a su amigo Nicolás que actúe de enlace y lleve camuflados en sus frecuentes viajes comerciales, mensajes, documentos o pasaportes en blanco. Todo funciona bien hasta que un día a la hora de la siesta, Gabriel es sorprendido y asesinado. A pesar de ello, Nicolás cumple su compromiso y entrega su encargo en el aeropuerto de Frankfurt.</p>	<p>Dos partes:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Generalidades sobre los encuentros de los personajes. - Concreción del último encuentro en el café de la calle Marmarajá. 	3ª p. omnisciente.	<p>Encuentros cada 2 ó 3 meses. Un día a las 3 de la tarde, dos días después y 15 días más tarde.</p>	Pasado.	<ul style="list-style-type: none"> * Un café de la calle Marmarajá en Montevideo. * Aeropuerto de Frankfurt. 	<ul style="list-style-type: none"> * Nicolás, protagonista. * Gabriel, guerrillero.
"Llamaré a Mauricio"	<p>Tras doce años de exilio, Alirio regresa a su país y decide compartir su insignificante realidad con Mauricio, un antiguo amigo condenado por la enfermedad, para sentirse de nuevo integrado en un entorno que reencuentra lejano y cercano a la vez.</p>	<p>Dos partes:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Encuentro casual del protagonista con Mauricio después de 15 años. - Reflexión de Alirio sobre la ciudad (símbolo de su propia identidad) que es y no es la misma que dejó 	1ª p. narrador protagonista (Alirio) combinada con diálogo directo.	Una mañana a las 7,30 después de 1984.	Presente.	<p>Montevideo:</p> <ul style="list-style-type: none"> * Calles * Un café 	<ul style="list-style-type: none"> * Alirio Bengoa, protagonista. * Mauricio, amigo del protagonista. * El "diariero"

		hace 12 años. Decisión de reencuentro su origen a través de la problemá- tica de Mauri- cio.					
"Lejanos, pe- queñísimos".	El sentimiento de desencanto de Jorge, un joven uruguayo, no encuentra oídos en Montse, una española que se intere- sa frívolamente en la búsqueda de "souvenirs" en su viaje a Montevideo. La lejanía de estos personajes queda reflejada en sus miradas de sorpresa al encontrar cada uno en el otro un desconocido.	Tres partes: - Diálogo de Jorge y Montse sobre el estado de ánimo urugua- yo tras la dic- tadura. - Llegada de otros amigos. Interés de Montse por las compras en Mon- tevideo. - Montse y Jorge en Pocitos. Las conclusiones de Montse demues- tran la lejanía de los dos per- sonajes.	Diálogo directo interrumpido por 3ª p. nar- rador omni- siente	Más de dos horas.	Predominio del pasado sobre el presente.	Montevideo: * Un café * Playa en Poci- tos	* Jorge, monte- videano * Montse, turista española. * Nancy y Mónica, amigas de Jorge.
"Rutinas".	Los niños argentinos, acostumbrados al ruido de las bombas en las noches del año 74, se tranquilizan al saber que es la explosión conocida y no un ines- perado trueno.	Dos partes: - Generalidades sobre la situa- ción inestable de Buenos Aires. - Anécdota con- creta: un niño sobresaltado a medianoche.	3ª p. omni- siente y la 1ª p. narrador testigo. Diálogo direc- to.	Las dos o las tres de la madrugada a media- dos de 1974.	Pasado.	* Buenos Aires.	* Un hombre, amigo del narrador. * Su hijo de cinco años.

<p>"Miles de ojos". (Encabezado por la siguiente cita de Jorge Luis Borges: "Sólo una cosa no hay. Es el olvido").</p>	<p>A pesar de que un referendun aprueba la ley de punto final, un torturador se siente sobresaltado y perseguido por los miles de ojos de los torturados y violados que no han olvidado.</p>	<p>Estructurado según los espacios que recorre el personaje como en una huida durante una jornada.</p>	<p>3ª p. omisiente interrumpido brevemente por la 1ª p. narrador protagonista ("ex"-torturador") y diálogo directo.</p>	<p>Un día después del 16 de abril de 1989 (referendun sobre la ley de punto final).</p>	<p>Pasado.</p>	<p>* Montevideo: - La casa del protagonista. - El supermercado. - En un coche Peugeot. - Calles (La Rambla y El Puertito del Bucoo). - Una tienda. - Un restaurante. - La casa de Eugenia.</p>	<p>* Un "ex"-torturador. * Eugenia, su amante.</p>
<p>"Pacto de sangre".</p>	<p>Octavio, un hombre de 84 años, cae en la más profunda soledad cuando su nieto se va a Denver por un año. Con el niño había hecho un pacto de sangre en el que con gran complicidad guardaban el secreto de que el abuelo podía hablar; a cambio, Octavio inventaba cuentos para su nieto, siendo ésta la única actividad que entretenía al viejo. El viaje del niño provoca en Octavio el deseo de morir.</p>	<p>Cuatro partes: - Octavio refleja en sus carencias la decrepitud de la vejez. - Recuerdos de su vida: visita a un naturista hace 60 años, muerte de su esposa hace 14 años, hijos, historia de su país, fútbol. - Pacto de sangre con su nieto hace un año: cambio de vida (esperanza e ilusión al inventar cuentos para el niño). - Deseos de morir (desde ayer por la mañana) al saber que el nieto se va a Denver por un año.</p>	<p>1ª p. protagonista (Octavio). Retrospección. Breve diálogo indirecto.</p>	<p>Un día después de que el nieto del protagonista se va de viaje.</p>	<p>Predominio del presente sobre el pasado.</p>	<p>* Una cama o unaecedora.</p>	<p>* Octavio, protagonista. * Teresa, hija de Octavio. * Aldo Cagnoli, yerno de Octavio. * Octavio, nieto.</p>

<p>"Vení Pigmalión"</p>	<p>Gilardi, un joven periodista, viaja a la ciudad natal de un diputado muerto un año antes para documentarse sobre su vida. Allí descubre las dos caras de este hombre; por un lado, odiado por sus convecinos y por otro, amado por su Pigmalión, una extraña mujer que conoció de verdad el lado humano de Mateo Prado. La entrevista con la "viuda clandestina" del diputado le lleva al periodista a redactar una nota convencional sobre la vida de este desconocido hombre.</p>	<p>Tres fases: - Gilardi es solicitado por el jefe de redacción para que escriba un artículo con motivo del 1er. aniversario de la muerte del diputado Mateo Prado. - Gilardi viaja a Y., ciudad natal del diputado, donde se documenta sobre la vida de Prado. Conversación con su "querida". - Antes de dormir, ya en su casa, Gilardi redacta mentalmente la nota que al día siguiente escribirá para el diario.</p>	<p>3ª p. narrador onisciente interrumpida por diálogo directo y breve diálogo indirecto. Retrospección.</p>	<p>Lunes 5 de marzo de 1971 a las 10 de la mañana. Martes 6 de marzo de 1971 al mediodía, antes de almorzar; a las 6 de la tarde; a las 20,30 y horas más tarde por la noche.</p>	<p>Predominio del pasado sobre el presente.</p>	<p>* Despacho del jefe de redacción de un diario de Montevideo. * En Y., una ciudad uruguaya: - Plaza de la Independencia. - Una habitación en el hotel Imperial. - El Café Moderno. - La farmacia. - Un restaurante. - La peluquería. - Casa de la calle 25 de agosto nº 711 (un patio interior). * Casa del periodista en Montevideo.</p>	<p>* Gilardi, periodista. * El jefe de redacción del periódico. * Mateo Prado, diputado muerto. * El mozo del Café Moderno de Y. * El boticario de Y. * Juan Pedro Suárez, vecino de Y. * Un lustrabotas de Y. * El barbero de Y. * Leonor Rivas, la "querida" de Mateo.</p>
-------------------------	--	---	---	---	---	---	--

EL TIEMPO QUE NO LLEGÓ.

Título	Argumento	Estructura	Narración	Tiempo		Espacio	Personajes
				Fic- ción	Na- rración		
<p>"Recuerdos olvidados" (Encabezado por la siguiente cita de Cesare Pavese: "La ricchezza della vita è fatta di ricordi, dimenticati").</p> <p>(6)</p>	<p>Fernando y Lucía, dos exiliados en España, se encuentran e inician una vida juntos tratando de olvidar los duros recuerdos. Lucía busca en Fernando una justificación para vivir después de haber perdido a su marido debido a la tortura; y Fernando, a pesar de creer que los hechos del pasado no le hacen daño por estar lejanos, descubre que el recuerdo de Ana, su esposa, todavía no está olvidado.</p>	<p>11 partes.</p>	<p>Variedad de puntos de vista narrativos: Cap. I. 3ª p. omnisciente. Cap. II. 3ª p. omnisciente interrumpida por breve diálogo directo. Cap. III. 3ª p. omnisciente interrumpida por breve diálogo indirecto y diálogo directo. Cap. IV. 3ª p. omnisciente interrumpida por diálogo directo. Cap. V. 3ª p. omnisciente interrumpida por diálogo directo. Cap. VI. 3ª p. omnisciente. Retrospección. Cap. VII. 3ª p. omnisciente interrumpida por diálogo directo. Cap. VIII. Monólogo interior directo de Lucía, sin puntuación. Cap. IX. Monólogo interior directo de Fernando alternando con narra-</p>	<p>Dos meses transcurren desde el Cap. IV al VII. La relación de los protagonistas comienza en febrero y alcanza su madurez en primavera (Cap. X).</p>	<p>Predominio del presente en los cap. I, II, III, VIII y XI y del tiempo pasado en el IV, V, VII, IX, X. En el cap. VI alterna el presente con el pasado retrospectivo.</p>	<p>Madrid: - Aeropuerto de Barajas. - Calle Serrano. - Buhardilla de Fernando (5º piso). - Piso de alquiler de los Pinto en la calle Cañillas (6ª planta). - Un taxi. - Apartamento de Lucía.</p>	<p>* Fernando Varengo, exiliado uruguayo. * Lucía, exiliada chilena. * Miguel y Carmen, amigos de Fernando que vuelven a Uruguay. * Leonardo, Norma, Aníbal, Joaco, Teresa, Inma y Carlos, amigos de Fernando. * Eduardo, marido asesinado de Lucía. * Ana, esposa muerta de Fernando.</p>

			ción retrospectiva. Cap. X. 3ª p. omiscente. Cap. XI. Diálogo directo interrumpido brevemente por un narrador en 3ª p. omiscente.				
<p>"El césped". (Encabezado por las siguientes citas: "algo vuela hacia el sol y no se sabe si es la pelota o si es la misma tierra" (Baldomero Fernández Moreno). "ante su red aguarda la portería aún araña parda" (Miguel Hernández).)</p>	<p>El futuro prometedor de Benjamín Ferrés en el mundo futbolístico se ve truncado a causa del suicidio de su íntimo amigo Martín del que se siente directamente responsable. Este sentimiento de culpa y los extraños sueños alocucionadores en los que recibe consejos de los grandes del fútbol, provocan en Benjamín el deseo de abandonar su carrera deportiva.</p>	13 partes.	<p>Variadas de puntos de vista narrativos: Cap. I. 3ª p. omiscente. Cap. II. 1ª p. narrador protagonista. (Benjamín) Mondólogo interior directo. Cap. III. 3ª p. omiscente. Cap. IV. 3ª p. omiscente interrumpida por el diálogo indirecto y directo. Cap. V. 3ª p. omiscente interrumpida por diálogo directo. Cap. VI. 3ª p. omiscente que da forma a una retransmisión futbolística. Cap. VII. 3ª p. omiscente. Cap. VIII. Diálogo directo presentado bre-</p>	<p>Distintas jornadas separadas por la división en capítulos: Cap. I. Un domingo después de un partido de fútbol. Cap. II. Duración indeterminada de un paseo. Cap. III. Más de media hora de un jueves. Cap. IV. Un día a la hora del almuerzo. Cap. V. 3 días después del Cap. III: un lunes y la tarde siguiente. Cap. VI: Un domingo.</p>	<p>Predominio del presente en los cap. I, II, VI, VIII, X sobre el tiempo pasado en el que se narran los cap. III, IV, V, VII, IX, XI, XII. En el XIII alterna el tiempo presente y el pasado.</p>	<p>Montevideo: - La tribuna de un campo de fútbol. - Una playa. - Un avión de Pluna. - La aduana. - La pizzería del sordo Bellini. - Confitería "Los Nibelungos". - El campo de fútbol. - Un boliche. - Apartamento en El Cordón (la cocina). - La casa de los padres de Martín. - Un café. - Un cementerio.</p>	<p>* Benjamín Ferrés, delantero de un club chico. * Martín Riera, portero de un equipo de fútbol y amigo de Ferrés. * Alejandra Ocampo, novia de Benjamín. * El sordo Bellini, dueño de una pizzería y amigo de Benjamín y Martín. * D. Riera, el padre de Martín.</p>

(7)			<p>veniente por un narrador en 3ª p. Cap. IX. 3ª p. omnisciente. Breve diálogo directo. Cap. X. 3ª p. omnisciente que da forma a una retransmisión futbolística por radio. Cap. XI. 3ª p. omnisciente. Diálogo directo. Cap. XII. 3ª p. omnisciente que desarrolla un plural de modestia (el presentador de un noticiero). 1ª p. narrador testigo (el sordo Bellini) en una llamada telefónica. Diálogo directo interrumpido por un narrador omnisciente. Cap. XIII. 3ª p. omnisciente interrumpida por breve diálogo directo.</p>	<p>Cap. VII. Varios días. Cap. VIII. "pocos días más tarde" desde el cap. anterior. Cap. IX. Varios días antes del domingo del cap. X. Cap. X. Más de 3 minutos de una tarde de domingo. Cap. XI. La noche del mismo domingo del cap. X. Cap. XII. El viernes siguiente. Cap. XIII. Duración indeterminada de un entierro.</p>			
-----	--	--	---	--	--	--	--

NOTAS.

- 1.- Mario Benedetti, "Envío" en *Despistes y franquezas*, Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1990, pág. 13.
- 2.- Mario Benedetti, "Graffiti sin muros" en *Despistes y franquezas*, pág. 77.
- 3.- Mario Benedetti, "Envío" en *Despistes y franquezas*, pág. 14.
- 4.- Traducción: "Oh, tú me conoces, Walter. Tú me conociste hace tiempo'. Cuelga el teléfono y nada".
- 5.- Traducción: "Verdad con hielo".
- 6.- Traducción: "La riqueza de la vida está hecha de recuerdos, olvídalos".
- 7.- En *Despistes y franquezas* se sigue el orden de los cuentos según la edición de 1990 de la editorial Alfaguara.

CAPÍTULO XVI:

LA TÉCNICA.

1.- La técnica.

Benedetti se sitúa con sus relatos en la línea de prolongación de la antigua trayectoria urbana de los viajes cuentistas uruguayos. No obstante, abandona muchos de los recursos clásicos para sustituirlos por una nueva corriente representada por la multiplicidad de puntos de vista y la destrucción de la lógica temporal.

Sus temas, que reflejan las difíciles relaciones entre la vida y la supervivencia, son abordados frecuentemente en primera persona que le permiten conseguir una conexión más directa con el receptor. Al igual que Cortázar, busca en el lector "un camarada de camino" (1) que comparta la experiencia por la que pasa el novelista.

Aparte de la gran capacidad de análisis del detalle cotidiano, Mario Benedetti consigue esta relación con el lector a través de los episodios autobiográficos que el autor intercala en muchos de sus relatos y que al haberlos vivido les da más apariencia de realidad. Según declaraciones del escritor (2) es casi "textual" la anécdota narrada en "Los viudos de Margaret Sullivan". También son personajes de la biografía de Benedetti el gerente inglés de la "Will L. Smith" que aparece en "Puentes como liebres" y, la descripción de Eduardo Rosales en "Como un ladrón" coincide con la de Raumsol, el dirigente de la Escuela de Logosofía a la que perteneció el autor en su juventud.

Otras veces su técnica consiste en partir de un episodio de la realidad que no tiene que ser la suya, para construir su relato; es lo que sucede en "No ha claudicado", reflejo de un episodio familiar.

En "El retrato de Elisa" parte de un episodio real como fue el entierro de su abuela materna al que sólo asistieron tres personas y tuvieron que ser ayudados por el chófer para transportar el féretro. Esto le pareció al autor un juicio tan terrible sobre la vida de una persona que le impulsó a inventar la historia de Elisa.

Otro episodio real transformado en literatura es el que se narra en "Los pocillos". Benedetti regaló a su madre un juego de tazas de distintos colores: rojo, negro y verde. Cuando llegó a casa era de noche y sobrevino un apagón. En la oscuridad todos los pocillos eran iguales y entonces nació en el autor el deseo de escribir un cuento en el que el protagonista fuera un ciego.

En "Inocencia" el autor se limita a contar la historia que le narró uno de los protagonistas que se metió en uno de los respiraderos de un club deportivo. El valor entonces, se encuentra en el enfoque naturalista del relato y en el desenlace que en realidad no sucedió.

El ambiente de las oficinas públicas, que conoció Benedetti, se refleja en muchos cuentos. Así, por ejemplo, en "La familia Iriarte", un episodio que tiene su origen en los años de empleado público en la Secretaría del Director General de la Contaduría de la Nación. Por el contrario, en "Aquí se respira bien" se narra una historia totalmente inventada pero que refleja claramente la corrupción de algunos empleados públicos.

"El fin de la disnea" relata otra experiencia de Benedetti, la de asmático. Sus conversaciones con otros afectados y el conocimiento de la enfermedad determinan la visión irónica que se descubre en esta narración.

En otros relatos es el espacio lo único real y propicio que provoca el deseo de crear una anécdota en torno a él. Es el caso de la plaza en la que se desarrolla la historia de "Miss Amnesia" o el hotelito parisino en el que vivió el autor retratado en "El hotelito de la rue Blomet".

En contadas ocasiones la primera persona narrativa va dirigida a un receptor presente pero mudo y que únicamente percibimos a través de las oraciones interrogativas y los vocativos que se destinan a él. Esta técnica cumple la función fática o de contacto ya que trata que la comunicación entre emisor (1ª persona) y receptor (2ª persona) no se rompa. Este es el caso de relatos como "La lluvia y los hongos", "Escuchar a Mozart", "Relevo de pruebas", "Puntero izquierdo", "Musak" o "Requiem con tostadas".

Pero la primera persona no es la única que se utiliza en los relatos. La tercera persona del narrador omnisciente aparece en la mayoría de los cuentos mezclada con técnicas de retrospectión que evocan recuerdos y dan pie a introducir reflexiones. En otras ocasiones esta tercera persona se combina con el diálogo directo e indirecto alternando así el tiempo pasado en la tercera persona y el presente en el diálogo, característico y obligado por la técnica narrativa. Citaremos como ejemplos, "Como siempre", "Los pocillos", "Cinco años de vida" o "Triángulo isósceles".

En tercera persona omnisciente está narrado también "Péndulo", pero con una técnica que no repetirá el autor en ningún otro cuento. Ésta consiste en encadenar los episodios a través de palabras o frases que actúan como hilo conductor y que establecen la unidad del relato.

La construcción de cuentos a base de puro diálogo, que nos recordará mucho a Hemingway, será una técnica esencial en

"Tan amigos", "La colección" o "Como Greenwich".

En los ciento veinticinco cuentos analizados observamos como constante la concisión en la forma y extensión de los relatos. Sin olvidar nunca el género que trata, Benedetti dice lo que quiere decir con las palabras adecuadas y necesarias sin escatimar nunca en la extensión del relato. Por ello, los encontramos de gran amplitud, articulados incluso en capítulos, diecinueve en el caso de "La vecina orilla", y otros, sin embargo, narrados en cinco líneas como el titulado "Su amor no era sencillo", sin que por su brevedad esté falto de algún precepto formal. Todos ellos son el desarrollo de una anécdota curiosa, una apuesta, un pequeño drama escondido, una emoción, etc.

En cuanto a la construcción hay que señalar la repetición de estructuras duales enfrentadas ya que es habitual plantear en la primera mitad del relato la exposición inicial de la trama y solucionaria con el desenlace en la segunda mitad de la composición. Son representativos en este sentido, "Como un ladrón", "Hoy y la alegría", "La muerte", "Todos los días son domingo" o "El niño cinco mil millanes".

En otras ocasiones esta dualidad se distribuye planteando en la primera parte las generalidades de la historia y ejemplificando en la segunda parte con una anécdota concreta que demuestra la teorización que se realizó en la primera mitad del relato. Esta técnica se observa en "La vereda alta" o en "Los vecinos".

Pero no siempre se repite esta arquitectura narrativa ya que encontramos relatos con una estructura tradicionalmente ajustada a las tres partes del desarrollo de la trama. Por ejemplo, "Esa boca" o "Aquí se respira bien" responden claramente a tres etapas bien diferenciadas y que corresponden

al planteamiento, al nudo y al desenlace.

En el caso de "No ha claudicado" o "El atillo" esta estructura tripartita juega con la alternancia de tiempos presentes y pasados consiguiendo plasmar la técnica de "flash back".

Tres etapas también podemos determinar en la producción cuentística de nuestro autor. *Esta mañana, El último viaje y otros cuentos, Montevideanos y La muerte y otras sorpresas* ocupan la primera fase creativa en la que los personajes, sobre todo *Montevideanos*, tienen una correspondencia con el hablante lírico de sus *Poemas de la oficina* (1953-1956). Son relatos hechos con las pequeñas cosas de todos los días dentro de una arquitectura directa y justa en un espacio rioplatense que recuerda por su concreción universal a los *Dubliners* de Joyce.

El exilio marca la segunda etapa representada por dos libros de relatos, *Con y sin nostalgia* y *Geografías*. En ellos se añora la patria perdida con templanza y realismo, no refugiándose en el pasado sino en el presente activo que en muchas ocasiones ha salvado al individuo de la mediocridad cotidiana en la que estaba atrapado.

La recuperación de la patria determina la tercera etapa cuentística que está representada por su último libro de relatos *Despistes y franquezas*. No olvidando nunca el pasado y sus heridas ("La sirena viuda" o "Miles de ojos"), apuesta por un futuro optimista que no se acerca nunca a la frivolidad sino a la reflexión relajada.

1.1.- El humor.

Las historias narradas en los relatos, tan cotidianas y tan cercanas, carecen de grandeza para ser tratadas en el marco de la ennoblecedora tragedia. La angustia de sentir y la desazonante peripecia que es enfrentarse cada día a una misma realidad se ve suavizada por las interrupciones de humor-ironía que no falta en ningún relato.

Benedetti no es un morboso analista del desencanto, es únicamente un batallador que lucha contra la desesperanza por medio de la ironía.

Algunas veces la ironía sirve de máscara para encubrir la corrompida realidad; este es el caso de "Como un ladrón", relato en el que el protagonista mitifica a un individuo despreciable al asegurar que antes de morir repitió la palabra "paz" en lugar de la que dijo soezmente en realidad.

En "No tenía lunares" la tragedia que puede suponer el final de un matrimonio al sorprender al protagonista a su esposa con el amante, se ve neutralizada con el desenlace. En él el marido engañado amenaza de muerte al amante de su esposa y le obliga a que lleve a su hijo al British School para que comprenda el apelativo de "Mr. Cuckold" que recibía su padre en la oficina como marido engañado.

En "Los bomberos" y en "De puro distraído" el humor es descubierto a través de las situaciones absurdas en que se mueven y concluyen las historias. En el primer caso, el protagonista es felicitado por sus amigos al haber vaticinado con éxito el incendio de su casa. En el segundo relato el despistado personaje es detenido al haber entrado en su país y

no saber realmente donde se encontraba.

El sentido del humor es castigado en el relato titulado "Ganas de embromar" en el que el divertimento que ocasiona contar historias fingidas por teléfono conduzca a recibir una soberbia paliza uno de los protagonistas.

Pero no siempre la realidad tiene esta válvula de escape. La existencia en ocasiones es tan devastadora que al individuo no le queda otro remedio que refugiarse en la irrealidad ("Hoy y la alegría"), en la oscuridad ("La noche de los feos") o incluso en el olvido ("Miss Amnesia").

Burlón a ultranza se muestra el autor cuando identifica algunos personajes con animales para demostrar el desprecio y el asperpento vital que supone mezclar el mundo animal y el humano. Ya vimos como en *El cumpleaños de Juan Angel* el protagonista identifica a sus familiares con animales (un búho, el padre; un flamenco, la madre; un león y una hiena, los abuelos), pues bien, siguiendo esta técnica de caracterización en "Sábado de gloria" la doctora es presentada como una vaca, prototipo de insensibilidad ante las desgracias ajenas:

"A las seis y media vino al fin la doctora. Es una vaca enorme, demasiado grande para nuestro departamento. Tuvo dos o tres risitas estimulantes y después se puso a apretarle la barriga. (...) La vaca aquella seguía clavándole los dedos y soltando de gulpe". ("Sábado de gloria" en *Montevideanos*, págs. 114-115).

La torpeza inoportuna por la que se descubre la ruindad de un padre es caracterizada en "Aquí se respira bien" por la figura de un hombre-pato:

"Al final del camino, hamacándose lentamente, como un pato, ha aparecido un hombre de oscuro, un importuno. (...) El hombre-pato se ha datenido frente a ellos. (...) El hombre-pato tiene

ojos mezquinos. Le tiende a Gustavo su mano pegajosa. (...) El hombre-pato se aleja, hamacándose lentamente, disfrutando del sol". ("Aquí se respira bien" en *Montevideanos*, págs. 146-147-148).

Esta animalización refleja la pérdida progresiva de las cualidades humanas en algunos individuos, que enfrentados día a día a la dureza de la existencia, han conseguido no sentir y convertirse en seres primarios. Por el contrario, en "El hombre que aprendió a ladrar" el protagonista demuestra una profunda sensibilidad a pesar de adquirir una característica canina como es el ladrado. En este relato el hombre busca en el mundo animal valores difícilmente humanos como son la fidelidad y la auténtica amistad.

Un renovado humor es el de los últimos relatos y graffiti de Benedetti. Cuentos como "Mucho gusto", "Hay tantos prejuicios", "Salvo excepciones", "San Petersburgo", "El profeta", están contruidos alrededor de una anécdota ingeniosa no carente de doble sentido.

En conclusión, Benedetti no utiliza el recurso humorístico como un mero divertimento sino como un soterrado artificio que suaviza y a la vez muestra con toda su carga esperpéntica la realidad cotidiana.

1.2.- El lenguaje.

Las tres etapas que hemos diferenciado en la producción cuentística de Benedetti determinan una evolución en el uso del léxico. Si en la primera etapa el lenguaje es un fiel reflejo de la forma de expresión de los ciudadanos montevidéanos, en la segunda, especialmente en *Geografías*, y en la tercera etapa observamos como las palabras se van universalizando como reflejo del contacto del escritor con el entorno lejano al Río de la Plata.

Este mismo cambio se refleja en los diálogos al ser más frecuente el fenómeno del voseo en los cuentos de las dos primeras etapas que en los de la última. Veamos el contraste:

"-Tenés que comprender. Figurate que yo sé demasiado que vos sí querés me liquidás. Tenés como hacerlo. ¿Me iba a tirar justamente contra vos? No tenés más que telegrafiar a Ugarte y yo estoy frito. Te lo digo para que veas que me doy cuenta. No me iba a tirar justamente contra vos, que tenés flor de banca con el Rengo... ¿Me entendés ahora?" ("Tan amigos" en *Montevideanos*, pág. 182).

"-¿Sos muy travieso vos?

-Un poco.

-¿Te gusta el fútbol?

-Claro. Soy golero. Y quiero jugar en Nacional.

-Mirá vos". ("La colección" en *Con y sin nostalgia*, pág. 34).

"'Dime, Leo, con toda franqueza: ¿qué opinas de mi forma de ladrar?' La respuesta de Leo fue escueta y sincera: 'Yo diría que lo haces bastante bien, pero tendrás que mejorar. Cuando ladras, todavía se te nota el acento humano.'" ("El hombre que aprendió a ladrar" en *Despistes y franquezas*, pág. 24).

Esto es comprensible debido a que en sus primeros cuentos los personajes que intervenían procedían de la zona en que este fenómeno lingüístico es práctica habitual. Al salir del microcosmos montevidéano, especialmente con el exilio, se

abre el abanico de personajes que se han visto obligados a modificar sus formas expresivas en distintos países de Europa.

Con gran sentido del humor se observan los tópicos propios del léxico y pronunciación rioplatense en el relato titulado "Firmó doscientos mil":

"-¿Ves? En eso se te nota que sos uruguayo. En eso, y cuando decís botija y caldera y ta. (...)

-¿Ves? En eso se te nota que sos porteña. En eso, y cuando decís chanta y faso y viessste". (*Geografías*, pág. 134).

En "Como Greenwich", sin embargo, no sólo es el yeísmo lo que hace identificar a un argentino fuera de su país,

"... soy argentino.

-Me parecía.

-¿Por qué? (...)

-No sé. Por la raya del pantalón, por la manera de encender el fósforo, por el modo de mirar a las mujeres.

-Todo un progreso. Antes sólo nos conocían cuando decíamos yuvia, caye, yorando". (*Geografías*, pág. 43).

aunque para un determinado sector social no identificado con la idiosincracia del idioma, evitar este fenómeno lingüístico es todo un síntoma de refinamiento. Así opina la esposa protagonista de "Idilio":

"... delante de esas habla con la elle claro todo fino y después conmigo suelta los carajos..." (*Esta mañana*, pág. 53).

La lucha del autor con las formas de expresión provoca la utilización de distintas técnicas que permitan transmitir el sentir más escondido de los personajes. La lentitud narrativa obsesionada en una idea, muestra en este fragmento de "La muerte" el final de la vida de un individuo:

"Sólo ese foco de luz, enorme, es decir enorme al principio, que venía quién sabe de dónde, no tan enorme después, valía la pena dejar la isla baldosa, más chico luego, valía la pena

afrontarlo todo en medio de la calle, pequeño, más pequeño, sí, insignificante, aquí mismo, no importa que los demás huyan, sí el foco, el foquito, se acerca alejándose, aquí mismo, aquí mismo, la linternita, la luciérnaga, cada vez más lejos y más cerca, a diez kilómetros y también a diez centímetros de unos ojos que nunca más habrán de encandilarse". (*La muerte y otras sorpresas*, pág. 23).

En cambio, es la rapidez lo que sobresale en este breve texto, sin puntuación, perteneciente a "Idilio" que trata de mostrar el estado de ansiedad de la protagonista:

"Le dije mirá esos tipos pero claro lo había dicho yo y él tenía que burlarse como siempre no seas estúpida me dijo deben ser obreros del turno de las doce a mí me parecían demasiado bien vestidos para venir de la fábrica Juan María volví a decirle fijate vienen derecho aquí y él me contestó déjate de pavadas". (*Esta mañana*, pág. 52).

En otras ocasiones como en "El resto es selva" es el estado de embriaguez lo que delata el tartamudeo:

"'Dí-dígame, Agnes' empezó Farías lo que creyó iba a ser una frase mucho más larga, '¿po-por qué les gusta tanto el cantante y la po-poesía?'" (*Montevideanos*, pág. 250).

En general, el vocabulario utilizado en los relatos es coloquial y sencillo, característico de la clase media. Sólo en "Puntero izquierdo" predominan las expresiones de la jerga deportiva mezclada con el léxico propio del lunfardo como podemos comprobar en esta breve muestra:

"Hace ya dos años y me parece ver al Pampa, que todavía no había cometido el afane pero lo estaba germinando, correrse por la punta y escupir el centro, justo a los cuarenta y cuatro de la segunda etapa, y yo que la veo venir y la coloco tan al ángulo que el golerito no la pudo no pellizcar y ahí quedó desparrado, mandándose la parte porque los de Progreso le habían echado el ojo. ¿O qué te parece haber aguantado hasta el final en la cancha del Deportivo Yi, donde ellos tenían el juez, los linema y una hinchada pijoosa que te escupía hasta en los minutos adicionados por suspensiones de juego, y eso cuando no entraban al fiel y te gritaban: ¡Yi! ¡Yi! ¡Yi! como si estuvieran llorando, pero refregándose de

paso el puño por la trompa? Y uno haciéndose el etcétera porque si no te tapaban". (*Montevideanos*, págs. 128-129).

También en "Corazonada" observamos expresiones coloquiales de carácter vulgar que reflejan la forma de expresión de la criada protagonista:

"Es que la vieja parecía verle a una hasta el hígado. No así la hija, Estercita, veinticuatro años, una pituca de ocaí y rumi que me trataba como a otro mueble y estaba muy poco en la casa. Y menos todavía el patrón, don Celso, un bagre con lentes, más callado que el cina mudo, con cara de malandra y ropas de Yriart,..." (*Montevideanos*, pág. 139).

No hemos visto conveniente realizar una recopilación del léxico montevidiano que aparece en los relatos a causa de la uniformidad de este con el de las novelas. Por ello, y para evitar ser repetitivos, remitimos al glosario que confeccionamos en el capítulo sobre el lenguaje de las novelas.

NOTAS.

1.- Esta expresión esta tomada de la siguiente cita de Julio Cortázar que aparece al frente de *Crítica cómplice* de Mario Benedetti, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1988:

"Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino... Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista..."

2.- Todas las afirmaciones que se hacen sobre las fuentes de algunos cuentos proceden de la entrevista concedida por Mario Benedetti a la autora de esta tesis el 15 de octubre de 1988 en el Café Fuyma de Madrid.

C U A R T A P A R T E .

C A P Í T U L O X V I I :

CONCLUSIONES.

El propósito de este estudio ha sido intentar hacer un análisis exhaustivo de la obra narrativa de Mario Benedetti.

Su mayor mérito lo constituya, sin menospreciar el manejo de la técnica, la temática de toda su obra centrada en una clase social donde cada uno de los personajes tienen la última palabra sobre su destino al que, en principio, no se atreven a enfrentarse. Ya en *Esta mañana*, su primer libro de cuentos, aparece en "El presupuesto" un individuo chaplinesco que verá siempre abortados sus sueños. Este tipo humano aparece como constante en toda la obra de Benedetti tanto en poesía (*Poemas de la oficina*, *Poemas de hoyporhoy*), en cuento como en novela. Pero en estos personajes se observa una evolución paralela a los acontecimientos históricos que les toca vivir. Si bien, como señala Josefina Ludmer, en *La tregua* no se encuentran "procesos de transformación" en el relato ni en el personaje y "las 'escenas' de apertura (...) y de desenlace son las mismas, narran el mismo estado" (1) en *Gracias por el fuego* ya se puede ver un leve cambio en el personaje protagonista. Al leer detenidamente la novela vemos como el protagonista ha evolucionado en su forma de pensar. Si en el capítulo II es un ser totalmente desesperado por su incapacidad de encontrar su propia identidad, en el capítulo XIII su estado de ánimo ha variado y vemos como intenta rescatar su identidad. Su proyecto fracasa, pero deja una puerta abierta a la acción.

El siguiente paso lo da en su novela en verso *El cumpleaños de Juan Ángel*, donde ya claramente se observa "un proceso de transformación" representado por los distintos cumpleaños del personaje, así como en el desarrollo moral e ideológico del protagonista. Ya en esta novela la acción es la única alternativa de progreso. La respuesta de Benedetti al problema de la alienación del hombre moderno se basa en la de-

cisión de comprometerse en la lucha por un futuro mejor.

Esta evolución se puede resumir en tres etapas bien diferenciadas:

1ª.- Temas centrados en la realidad cotidiana donde se trata de llamar la atención sobre la mediocridad de unos individuos mediatizados por el entorno en que viven. Representativos de esta fase son los libros de relatos *Esta mañana*, *Montevideanos*, *La muerte y otras sorpresas* y las novelas *Quién de nosotros*, *La tregua* y *Gracias por el fuego* que sirve de enlace con la etapa siguiente.

2ª.- Temas provocados por la situación política uruguaya y sus consecuencias como son la persecución en la clandestinidad, la tortura y el exilio. Conforman esta temática los relatos recogidos en *Con y sin nostalgia* y *Geografías* y las novelas *El cumpleaños de Juan Ángel* y *Primavera con una esquina rota*.

3ª.- Etapa representada por su último libro de relatos *Despistes y franquezas* donde se resumen los temas de las dos fases anteriores aunque ya no se tratan tan reiteradamente las cosas de todos los días que quedan sustituidas por relatos en los que la realidad es más fantástica y en ocasiones surrealista, con el objetivo de concretar metáforas universales. Esta mezcla de realidad e irrealidad es clara en cuentos como "El hombre que aprendió a ladrar", "El sexo de los ángeles", "Lázaro", "Bestiario", "Manualidades", "El ruido y la imagen", "Memoria electrónica", "Un reloj con números romanos" y "San Petersburgo". Esto no quiere decir que Benedetti se ha desconectado de la realidad pues todavía podemos encontrar relatos en los que el pasado más reciente es evidente. Por ejemplo, las consecuencias del exilio y la vida de un ex-torturador son los temas de "La sirena viuda" y "Miles de ojos". Pero, la recuperación de su patria provocan

en el autor un optimismo creciente que se ve reflejado en los numerosos relatos humorísticos en los que muchos de ellos, no exentos de doble sentido, están contruidos alrededor de una anécdota divertida ("San Petersburgo") o un chiste lingüístico ("Salvo excepciones").

El espacio urbano es común en todos los relatos y novelas (2). Si bien en la primera etapa Montevideo es el escenario que sirve de apoyo para dar una notable visión de los elementos subyacentes que existían tras la imagen de "La Suiza de América", este autor va descubriendo progresivamente el fraude y abriendo el entorno espacial en las otras etapas. Entonces, las historias se desarrollan en distintos países de Europa e Hispanoamérica y, reflejan la evolución del ciudadano uruguayo que ha tenido que salir de su país para darse cuenta del estado de descomposición de toda una clase social que estaba siendo devorada por la inercia.

Serán constantes en este entorno los temas centrados en la familia y en el lugar de trabajo. Aparecen así matrimonios frágiles (*La tregua*, *Gracias por el fuego*, *El cumpleaños de Juan Angel*, *Primavera con una esquina rota*, "No tenía lunares", "Réquiem con tostadas" y "La guerra y la paz") con niños retraídos y tristes, testigos y víctimas del desamor de sus padres; matrimonios desgastados por el tiempo con rutinas rotas por las peleas y las reconciliaciones llenas de odio (*Quién de nosotros*, "Idilio", "Como siempre" y "Los pocillos"); matrimonios grises que encerraban escondidas esperanzas y que son rotos, sin sentido, por la muerte ("Sábado de gloria", "Todos los días son domingo"); padres e hijos enfrentados (*La tregua*, *Gracias por el fuego*); hermanos enemistados por la envidia (*Gracias por el fuego* y "No ha claudicado"); noviazgos eternos ("Los novios"). En definitiva, individuos que tratan de huir del destino y presionar a un Dios en el que no creen a través de juegos de superstición que

no funcionan. Entre otros muchos ejemplos citaremos el de Martín Santomé cuando recurre a la creencia popular uruguaya de tocar cualquier objeto de madera sin patas para que continúe produciéndose el hecho feliz de amar a Avellaneda (*La tregua*, pág. 175) o don Rafael que utiliza este mismo recurso, tocar una cuchara de olivo, para que su hijo no enloquezca en el penal (*Primavera con una esquina rota*, pág. 94). El protagonista de "Sábado de gloria" acude a otros juegos para vencer a la muerte que lucha con Gloria, su esposa. Él mismo nos confiesa:

"Empecé a contar las baldosas y a jugar juegos de superstición, haciéndome trampas. Calculaba a ojo el número de baldosas que había en una hilera y luego me decía que si era impar se salvaba. Y era impar. También se salvaba si sonaban las campanadas del reloj antes de que contara diez. Y al reloj sonaba al contar cinco o seis". (*Montevideanos*, pág. 117).

Incluso, en uno de sus últimos relatos, "Estornudo", una superstición es el hilo conductor de la historia.

Como hemos podido observar, Benedetti expone, sin eufemismos, los síntomas de la decadencia, el deterioro físico por la acción del tiempo. Las várices, los calambres, la caspa, los forúnculos, el insomnio y las gafas asoman en su narrativa junto a personajes como Martín Santomé en *La tregua*, los protagonistas de "Todos los días son domingo", "Esta mañana" y "Las persianas" como reflejo también de declinación moral.

Estos seres que se frustran porque se adaptan a esa realidad, se representan en un arquetipo humano que ya aparece en sus primeros relatos: el oficinista, símbolo de una clase y una etapa en la historia uruguaya.

A una misma generación también pertenecen Juan Ángel (*El cumpleaños de Juan Ángel*), Santiago (*Primavera con una esquina*

rota), Pascual ("No ha claudicado") y Rodolfo ("Los novios"). Todos ellos han tenido como primeras lecturas a Julio Verne y a Emilio Salgari y encontraron en su niñez como refugio un altillo en el que escapaban de la realidad. Estas coincidencias demuestran una continuidad en los personajes y confirman la preferencia por reflejar tipos humanos cronológicamente contemporáneos al propio autor.

Obsesiva nos parece, asimismo, la preferencia hacia los ojos verdes en personajes tanto femeninos como masculinos. Recordemos algunos ejemplos: Verdes, casi grises, eran los ojos de Avellaneda (*La tregua*, 13 de mayo, pág. 143); verdes inocentes y despiadados son los de Jorgito en "Escuchar a Mozart" (*Con y sin nostalgia*, pág. 30); Claudia prefiere este color de ojos en los hombres ("Transparencia", *Con y sin nostalgia*, pág. 99); inquietos ojos verdes son los de Inés en "Como Greenwich" (*Geografías*, pág. 52); luminosos y de este color son los de Ana María cuando conoce a su ángel ("Más o menos custodio", *Geografías*, pág. 80); en "Memoria electrónica" Esteban, su protagonista, también tiene este color de ojos (*Despistes y franquezas*, pág. 83); y Fanni Araluce acude a las lentes de contacto verdes para seducir a su marido en "Triángulo isósceles" (*Despistes y franquezas*, pág. 90).

Verdes son también los sofás que aparecen en muchas narraciones. Por ejemplo, don Rafael en *Primavera con una esquina rota* posee en su apartamento uno de este color (pág. 116); testigo de un suicidio y de terciopelo verde es el que predomina en "Para objetos solamente" (*La muerte y otras sorpresas*, pág. 113); Miss Amnesia es derribada en un amplio sofá de las mismas características cromáticas por un falso caballero ("Miss Amnesia", *La muerte y otras sorpresas*, pág. 125); el niño víctima que aparece en "La guerra y la paz" se hunde cada vez más en un sofá de color verde (*Montevideanos*, págs. 124-126); en "Cinco años de vida" el protagonista se

despide de los dedos de Claudia Freire dejándolos sobre la pana verde del respaldo de un sofá (*La muerte y otras sorpresas*, pag. 148).

También los animales tienen su protagonismo en la narrativa de Benedetti. El autor no desvirtúa la identidad normal de los animales sino que nos hace entrar en su lógica. Estos mantienen unas relaciones entre sí y con el hombre que incluye el razonamiento y la conversación. En ocasiones nos hace recordar a *Los cuentos de la selva* de Horacio Quiroga y a Kipling en *The Jungle Book* por el alejamiento que manifiesta hacia los estereotipos de las viejas fábulas debido a que lo que los animales hacen se admite como verosímil. Conversando y discutiendo aparecen distintos miembros de la Fauna Artística y Literaria en "Bestiario" (*Despistes y franquezas*) y dialogando con su amo el perro Leo es el coprotagonista en "El hombre que aprendió a ladrar" (*Ibidem*).

Una hormiga, símbolo de una metáfora universal, es la protagonista de "A imagen y semejanza" (*La muerte y otras sorpresas*). Y en un segundo plano de víctima y verdugos respectivamente aparecen unos perros en "Se acabó la rabia" (*Montevideanos*) y en "Jules y Jim" (*Geografías*).

Un juego de metáforas zoológicas son las que guían "El puercoespín mimoso" (*Despistes y franquezas*) donde el ingenio tradicional combina e identifica las características animales con las humanas.

Uno de los aspectos que se estudió para el análisis de la narrativa fue la configuración de los narradores. Tanto las novelas como los cuentos presentan una gran multiplicidad de puntos de vista narrativos. Podemos encontrar la primera persona gramatical, lo que nos hace pensar que son novelas o relatos de personaje, a veces dirigida mediante vocativos a

una segunda persona que actúa como receptor y que cumple la función fática o de contacto. Ese receptor puede ser directamente el lector como en "La vecina orilla" o algún personaje que actúa de oyente mudo, este es el caso de relatos como "Déjanos caer" o "Relevo de pruebas". Asimismo, hay narraciones en tercera persona que muestran la realidad desde fuera e impersonalmente o que asumen la perspectiva de algún personaje secundario para contar lo que el protagonista no podía ver. De acuerdo con Boorman creemos que este juego de narradores cumple una función: "retratar lo que no se puede pintar con una sola voz" (3).

Benedetti no quiere narrar únicamente historias personales, sino que pretenda dar una visión general de la sociedad. Por ello, partiendo de la intimidad de la conciencia de los personajes llega hasta generalizaciones de toda una colectividad.

Las técnicas narrativas también son muy variadas alternando la narración escénica en la que los diálogos en estilo directo y la descripción del espacio se realiza como si sucediera ante nosotros en el mismo momento, la narración panorámica en pasado con estilo indirecto interrumpido por comentarios y digresiones, el monólogo interior, las narraciones retrospectivas y las corrientes de conciencia.

Las estructuras narrativas tienden a crear el estado de aislamiento en que se mueven los personajes principales, así *Quién de nosotros* se presenta en forma de diario, carta y cuento con anotaciones; *La tregua*, con una estructura más clásica, en forma de diario íntimo; *Gracias por el fuego* con técnicas de monólogo interior y corriente de conciencia; *El cumpleaños de Juan Ángel* como una novela en verso y *Primavera con una esquina rota* con un final abierto a través de bloques de historias paralelas tomadas de la ficción y de la realidad.

Estructuras que de forma más breve tratará en los relatos, así en "Para objetos solamente" una epístola rasgada e intercalada en la mitad y en el final del relato, dará sentido a toda la narración.

Otra característica, propia de la novela contemporánea, es la manera de tratar el tiempo. Varias técnicas tales como los enlaces temporales o las narraciones retrospectivas son empleadas por el novelista.

Maestro en la narración directa, irónico, triste optimista, sentimental, crítico, Mario Benedetti crea a través de sus narraciones una realidad que descubre la ternura escondida del hombre aparentemente gris en una lucha continua en la que difícilmente se alcanza el éxito.

NOTAS.

1.- Josefina Ludmer, "Los nombres femeninos: asiento del trabajo ideológico" en Fornet, Ambrosio; *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 188.

2.- Esta afirmación no es categórica debido a que "Insomnio", relato incluido en la primera edición de *Esta mañana* y que no se vuelve a reeditar, se desarrolla en un ambiente rural.

3.- Joan Rea Boorman, *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Hispanova Ediciones, 1976, pág. 99.

BIBLIOGRAFIA.

1.- OBRAS DE MARIO BENEDETTI:

1.1.- Novela.

- Quien de nosotros*, Montevideo, Edics. Número, 1953.
- La Tregua*, Montevideo, Alfa, 1960.
- Gracias por el fuego*, Montevideo, Alfa, 1965.
- El cumpleaños de Juan Angel* (novela en verso), México, Edit. Siglo XXI, 1971.
- Primavera con una esquina rota*, México, Nueva Imagen, 1982.

1.2.- Cuento.

- Esta mañana*, Montevideo, Prometeo, 1949.
- El último viaje y otros cuentos*, Montevideo, Edics. Número, 1951.
- Montevideanos*, Montevideo, Alfa, 1959.
- Datos para el viudo*, Montevideo, Edit. Galerna, 1967.
- La muerte y otras sorpresas*, México, Edit. Siglo XXI, 1968.
- Con y sin nostalgia*, México, Edit. Siglo XXI, 1977.
- Geografías*, Madrid, Ediciones Alfaguara, S.A., 1984.
- Despistes y franquezas*, Madrid, Ediciones Alfaguara, S.A., 1990.

1.3.- Poesía.

- La vispera indeleble*, Montevideo, 1945.
- Solo mientras tanto*, Montevideo, Edics. Número, 1950.

- Poemas de la oficina*, Montevideo, Edics. Número, 1956.
- Poemas de la oficina y otros expedientes*, Montevideo, Editores Reunidos y Arca, 1969.
- Poemas de hoyporhoy*, Montevideo, Alfa, 1961.
- Noción de patria*, Montevideo, 1963.
- Inventario*, Montevideo, Alfa, 1963; 2ª ed. ampliada, 1965; 3ª ed. ampliada, 1967; 5ª ed. ampliada, 1974; 9ª ed. ampliada, 1979; 11ª ed. ampliada, 1981; 20ª ed. ampliada, 1986.
- Próximo prójimo*, Montevideo, 1965.
- Contra los puentes levadizos*, Montevideo, Alfa, 1966.
- A ras de sueño*, Montevideo, Alfa, 1967.
- Antología natural*, Montevideo, Alfa, 1967.
- Quemar las naves*, Montevideo, 1969.
- Poemas de otros*, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974.
- La casa y el ladrillo*, México, Edit. Siglo XXI, 1976.
- Cotidianas*, México, Edit. Siglo XXI, 1979.
- Viento del exilio*, México, Nueva Imagen, 1981.
- Antología poética*. Prólogo de J.M. Caballero Bonald, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Preguntas al azar*, 1986; 4ª ed., 1986.
- Yesterday y mañana*, 1988.
- Canciones del más acá*, Madrid, Colección Visor de Poesía, 1989.

1.4.- Ensayo.

- Peripecia y novela*, Montevideo, 1948.
- Marcel Proust y otros ensayos*, Montevideo, Edics. Número, 1951.
- El país de la cola de paja*, Montevideo, Asir, 1960; 4ª edición (incorpora "Posdata 1963"), Montevideo, Ed. Ciudad Vieja, 1963; 8ª edición (incorpora "Otros temas nacionales"), Montevideo, Arca, 1970.

- Mejor es meneallo* (crónicas humorísticas), 1ª serie con el seudónimo Dámocles, Montevideo, Alfa, 1961; 2ª serie, Montevideo, Aquí Poesía, 1965; selección de ambas, Montevideo, Arca, 1967.
- Literatura uruguaya del Siglo XX*, Montevideo, Alfa, 1963; 2ª edición (ampliada), Montevideo, Alfa, 1970.
- Genio y figura de José Enrique Rodó*, Buenos Aires, Eudaba, 1966.
- Letras del Continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967.
- Sobre artes y oficios*, Montevideo, Alfa, 1968.
- Cuaderno cubano* (testimonio), Montevideo, Arca, 1969.
- Nueve asedios de García Márquez* (Benedetti y otros), Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1969.
- Africa 69*, Montevideo, Cuadernos de Marcha, 1969.
- Critica complice*, La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- Crónicas del 71* (artículos y discursos políticos), Montevideo, Arca, 1972.
- Los poetas comunicantes*, Montevideo, Bib. de Marcha, 1972.
- Letras de emergencia* (compendio de varios géneros), Buenos Aires, Alfa Argentina, 1973.
- El terremoto y después* (crónicas y discursos políticos), Montevideo, Arca, 1973.
- El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974.
- Hasta aquí* (compendio de varios géneros), Buenos Aires, La Línea, 1974.
- El recurso del supremo patriarca*, Caracas, Alfa venezolana, 1978.
- Notas sobre algunas formas subsidiarias de penetración cultural*, Mexico, Tierra Adentro, 1979.
- El ejercicio del criterio: crítica literaria 1950-1970*, México, Nueva Imagen, 1981.
- La cultura, ese blanco móvil*, 1985.
- El desexilio y otras conjeturas*, Madrid, Promotora de Informaciones, Ediciones El País, 1985.

-Escritos políticos, 1971-1972, 1986.

-Subdesarrollo y letras de osadía, Madrid, Alianza Bolsillo, 1989.

1.5.- Teatro.

-Ustedes por ejemplo, Montevideo, 1953.

-El Reportaje, Montevideo, Edics. Marcha, 1958.

-Ida y vuelta, Buenos Aires, Talía, 1963.

-Dos comedias (El Reportaje e Ida y vuelta), Montevideo, Alfa, 1968.

-Pedro y el capitán (Pieza en cuatro partes), México, Nueva Imagen, 1979.

1.6.- Recopilaciones y antologías de otros autores.

-Narradores rumanos, 1965.

-Poesías de amor hispanoamericanas. Selección y prólogo por Mario Benedetti, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1969; 2ª edición (ampliada), Poemas de amor hispanoamericanos, Montevideo, Arca, 1969.

-Poesía trunca, La Habana, Casa de las Américas, 1977; 2ª edición, 1979.

-Jóvenes de esta América, La Habana, Casa de las Américas, 1977.

2.- ADAPTACIONES:

2.1.- Al cine:

- Miss Amnesia* (Uruguay, 1967), dir. Alain Labrousse.
- La tregua* (Argentina, 1973), dir. Sergio Renán.
- Las sorpresas* (Argentina, 1974), sobre los cuentos "Cinco años de vida", "Corazonada" y "Los pocillos", dir. C. Galetini, L. Puenzo, A. Fischerman.
- Pedro y el capitán* (México, 1984), dir. M. García.
- Gracias por el fuego* (Argentina, 1984), dir. Sergio Renán.

2.2.- Al teatro.

- La tregua* (adapt. por Ruben Deugenio), representada por El Galpón, Montevideo.
- Primavera con una esquina rota*, adaptada y representada por el ICTUS, Santiago de Chile, 1984.

2.3.- A la televisión.

- La tregua*, en Argentina, dir. por Sergio Renán.
- La tregua*, en Colombia, 1983, dir. por David Stivel.
- Gracias por el fuego*, en Colombia, 1984, dir. por David Stivel.
- Gracias por el fuego*, en Cuba, 1975, por elenco de ICR.

3.- TRADUCCIONES DE SU OBRA NARRATIVA A OTRAS LENGUAS.

- La tregua*, traducción al checo por Kamil Uhler, Praga, Odeón, 1967.
- La tregua*, traducción al inglés por Benjamin Graham, Nueva York, Harper's and Row, 1969.
- Gracias por el fuego*, traducción al ruso, Moscú, 1969.
- Gracias por el fuego*, traducción al italiano por Gianni Guadalupi y Marcello Ravoni, Milan, Il Saggiatore, 1972.
- Antología de cuentos*, traducción al ruso de S. Istanski, Moscú, Progress, 1977.
- Gracias por el fuego*, traducción al búlgaro por Emilia Yulzari, Bulgaria, Provid, 1978.
- Con y sin nostalgia*, traducción al francés por Annie Moran, Paris, François Maspero, 1978.

4.- ESTUDIOS SOBRE MARIO BENEDETTI Y SU OBRA NARRATIVA.

- ACOSTA, Marco Antonio, "La tregua, una novela en tiempo presente", *La Nación*, Buenos Aires, 15 de marzo de 1970.
- ACHUGAR, Hugo, "Las sorpresas y otro Benedetti" (Nota bibliográfica sobre *La muerte y otras sorpresas*), *Brecha*, Montevideo, No. 2, Septiembre de 1969.
- AGUIRRE GONZALEZ, Adolfo, "A propósito de *El país de la cola de paja*. Mirar desde abajo", *El Sol*, Montevideo, Nos. 9, 16 y 23, Diciembre de 1960.
- AGUIRRE, Mariano, "El escritor uruguayo Mario Benedetti en Madrid: 'Creando arte respondemos a la dictadura'" (Entrevista), *Diario 16*, Madrid, 8 de marzo de 1980, pág. 23.
- AÍNSA AMIGUES, Fernando, "*Gracias por el fuego* (II): La herida de lo cotidiano" (Reseña crítica), *época*, Montevideo, 11 de agosto de 1965, pág. 10.
- "Los novelistas del 45 -Mario Benedetti: *La herida de lo cotidiano*", Capítulo Oriental, Montevideo, No. 33, octubre de 1968, págs. 524-525.
- "Un preocupado medio intenta ser parricida" (Reseña crítica sobre *Gracias por el fuego*), *época*, Montevideo, 4 de agosto de 1965.
- *Tiempo reconquistado: siete ensayos sobre literatura uruguaya*, Montevideo, Ediciones Geminis, 1977. (Incluye un ensayo sobre M. E.)
- ALBERO, Rosel, "Diálogo con Mario Benedetti" (Entrevista), *Los Andes*, Mendoza, 8 de marzo de 1970, pág. 2.
- ALEGRÍA, Fernando, "Mario Benedetti" En su *Historia de la novela latinoamericana*, 3ª ed. México, D. F., Ediciones de Andrea, 1966, págs. 235-236.
- *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos*, Boston, DC Heath and Co., págs. 183-184, 184-196.

- "Una semblanza" En Ruffinelli, Jorge. Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 171-172.
- ALFARO, Hugo R., *Los humoristas*, Montevideo, Biblioteca de *Marcha* (Antología de *Marcha*). Incluye once crónicas humorísticas de Mario Benedetti.
- *Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro)*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1986.
- ALTAMIRANO, Carlos, *Poesía del siglo XX: España e Hispanoamérica* (Nota biobibliográfica), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, págs. 65-88.
- ÁLVAREZ, Federico, "Quién de nosotros" (Nota bibliográfica), *¡Siempre!*, México, D.F., No. 106, 26 de febrero de 1964.
- "Quién de nosotros: un punto de partida". En Fornet, Ambrosio. Comp. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 115-126.
- ALZUETA, Miguel, "Mario Benedetti, entre mil aguas" (Entrevista), *El Viejo Topo*, Barcelona, No. 44, mayo de 1980, págs. 68-70.
- ÁNDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, volumen 2, cap. XIV.
- ANDRÉS, Jorge, "Sobre poemas de Mario Benedetti, Nacha Guevara graba un repertorio diferente con notables resultados" (Reseña crítica sobre el disco "Nacha canta Benedetti"), *La Opinión*, Buenos Aires, 12 de abril de 1972.
- ANÓNIMOS.
- "El último viaje y otros cuentos" (Reseña), *La Nación*, Buenos Aires, 13 de abril de 1952.
- "Quién de nosotros" (Nota bibliográfica), *El autor uruguayo*, Montevideo, 1954.
- "Quién de nosotros" (Nota bibliográfica), *La Mañana*, Montevideo, 1954.

- "El escritor nacional y nuestro medio" (Encuesta), *El País*, Montevideo, 8 de diciembre de 1957, pág. 3.
- "Ida y vuelta" (Comentario), *El Diario*, Montevideo, 19 de julio de 1958.
- "Un fénix poco frecuente" (Reseña crítica sobre *La tregua*), Suplemento dominical de *El Día*, Montevideo, 1960.
- "*La tregua*" (Nota bibliográfica), *El Debate*, Montevideo, 16 de enero de 1961.
- "*El país de la cola de paja*" (Reseña), *Política*, Montevideo, febrero-abril 1961, pág. 77.
- "Mario Benedetti: esa implacable memoria de la izquierda" (Reportaje), *época*, Montevideo, 5 de enero de 1963, pág. 6.
- "Mario Benedetti obtuvo un premio internacional" (Sobre Premio Biblioteca Breve 1963, Ed. Seix Barral, en el que *Gracias por el fuego* fue finalista), *El Diario*, Montevideo, enero 1963.
- "Cinco preguntas semanales: contesta Mario Benedetti", *época*, Montevideo, 14 de abril de 1963, pág. 11.
- "Los oficinistas no tienen salvación" (Reseña crítica sobre *La tregua*), *Primera Plana*, Buenos Aires, No. 61, 7 de enero de 1964.
- "La hermosa simplicidad" (Incluye comentario sobre *La tregua*), *Panorama*, Buenos Aires, febrero de 1964, págs. 23-24.
- "La aldea se alborota. Benedetti: es cierto, me voy, pero siempre para volver", *época*, Montevideo, 3 de septiembre de 1965, pág. 9.
- "14 veces Benedetti; confesión aniversario" (Reportaje), *época*, Montevideo, 1965.
- "*Genio y figura de José Enrique Rodó*" (Reseña), *La Nación*, Buenos Aires, 7 de agosto de 1966.
- "*La tregua*" (Nota bibliográfica), *La Nación*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1966.
- "La pobre y buena gente" (Reseña crítica de *La tregua*), *Confirmado*, Buenos Aires, 25 de agosto de 1966, págs. 52-53.

- "Cómo juzga el exigente *Times* de Londres la novela hispanoamericana" (Incluye comentarios sobre *Montevideanos*, *La Tregua* y *Gracias por el fuego*), *¡Siempre!*, México, D. F., 1967.
- "Benedetti cuenta la historia" (Reportaje), *Bohemia*, La Habana, 14 de abril de 1967.
- "Inventario 67" (Reseña), *Idea*, Lima, Año XVIII, Nos. 67-68, enero-junio 1967.
- "Mario Benedetti: señor de los tristes", *Margen*, París, No. 3-4, 1967, págs. 62-65.
- "Ternura por los hombres grises" (Reseña sobre *Inventario 67*, *Datos para el viudo* y *Quién de nosotros*), *Análisis*, Buenos Aires, 1 de enero de 1968.
- "Donde disparan con obuses; análisis crítico de una literatura" (Reseña crítica de *Letras del Continente mestizo*), *Análisis*, Buenos Aires, No. 369, 8 de abril de 1968, págs. 46-47.
- "La hora militante" (Reseña crítica sobre *Letras del Continente mestizo*), *Primera Plana*, Buenos Aires, No. 282, 21 de mayo de 1968.
- "Genio y figura de José Enrique Rodó" (Reseña), *Times Literary Supplement*, Londres, 20 de junio de 1968, pág. 638.
- "*Letras del Continente mestizo*" (Reseña), *Punto Final*, Santiago de Chile, No. 67, noviembre 1968.
- "La vaciedad de la vida" (Reseña crítica sobre *La muerte y otras sorpresas*), *Primera Plana*, Buenos Aires, No. 34, 10 de diciembre de 1968, págs. 30-31.
- "*La muerte y otras sorpresas*" (Nota bibliográfica), *La Nación*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1968.
- "*La muerte y otras sorpresas*" (Nota bibliográfica), *Análisis*, Buenos Aires, diciembre 1968.
- "*La muerte y otras sorpresas*" (Nota bibliográfica), *El Herald*, México, D. F., 12 de enero de 1969.
- "*La muerte y otras sorpresas*" (Reseña), *SP*, México, D. F., Vol. 12, No. 347, 10 de febrero de 1969, pág. 50.

- "Carta abierta a Benedetti" por "uno de esos jóvenes", *Marcha*, Montevideo, Vol. 30, No. 1437, 14 de febrero de 1969, pág. 3.
- "Uruguayan classics" (Incluye comentario a *Sobre artes y oficios*), *Times Literary Supplement*, Londres, 20 de marzo de 1969, pág. 295.
- "Tres preguntas a Mario Benedetti", *Extra*, Montevideo, 27 de mayo de 1969, pág. 15.
- "Benedetti comprometido" (Reportaje), *Extra*, Buenos Aires, No. 49, agosto 1969, pág. 78.
- "Mario Benedetti: Hoy en Uruguay, el que calla no otorga", (Entrevista), *Oriental*, Montevideo, 29 de agosto de 1969, pág. 8.
- "Unstill Life/Naturaleza viva" (Nota bibliográfica), *Kirkus Reviews*, USA, 1 de octubre de 1969.
- "Unstill Life/Naturaleza viva" (Nota bibliográfica), *The Christian Science Monitor*, Boston, Mass., 6 de noviembre de 1969, pág. B 10.
- "Unstill Life/ Naturaleza viva", ed. por Mario Benedetti (Reseña), *New York Times Book Review*, Nueva York, 9 de noviembre de 1969, pág. 7.
- "Unstill Life, ed. por Mario Benedetti" (Reseña), *Commonwealth*, Londres, No. 91, 21 de noviembre de 1969, pág. 262.
- "Cuentos completos" (Reseña), *El Comercio*, Lima, 11 de octubre de 1969.
- "La muerte y otras sorpresas" (Reseña), *Imagen*, Caracas, No. 61, 15 al 30 de noviembre de 1969.
- "La tregua" (Nota bibliográfica), *Imagen*, Caracas, 1 al 15 de junio de 1970.
- "Drama íntimo" (Nota bibliográfica sobre *Gracias por el fuego*), *La Prensa*, Lima, No. 607, 1 de febrero de 1970.
- "Empathy and alienation" (Incluye comentario sobre *La muerte y otras sorpresas*), *The Times Literary Supplement*, Londres, No. 3577, 18 de septiembre de 1970, pág. 1028.
- "Seis preguntas a Mario Benedetti", (Reportaje), Suplemen-

- to dominical de *El Comercio*, Lima, 12 de octubre de 1970.
- "La vida cotidiana" (Nota bibliográfica sobre *Cuentos Completos*), *Análisis*, Buenos Aires, No. 506, 24 de noviembre-1 de diciembre de 1970, pág. 50.
 - "Los fuegos de ayer, hogueras de hoy" (Reseña crítica sobre *Gracias por el fuego*), *Extra*, Buenos Aires, julio de 1971.
 - "Ahora sí, el pueblo sabe cuál es el camino" (Reportaje político), *El popular*, Montevideo, 10 de agosto de 1971, pág. 7.
 - "Benedetti: el discurso de Seregni es representativo del Frente todo" (Reportaje político), *El popular*, Montevideo, 21 de abril de 1972.
 - "Crónica y moralidades" (Nota bibliográfica sobre *Crónicas del 71*), *El popular*, Montevideo, 7 de julio de 1972.
 - "*Gracias per il fuoco*" (Reseña), *Il Mondo*, Milán, 7 de septiembre de 1972. (*Gracias por el fuego*).
 - "Poeta interroga poetas" (Reseña crítica sobre *Los poetas comunicantes*), *Ahora*, Montevideo, 18 de marzo de 1973.
 - *Las fuerzas armadas al pueblo oriental*, Tomo I. *La subversión*, (Notas sobre M. B.), Montevideo, Fuerzas Armadas Uruguayas, 1977, págs. 312, 325, 333.
 - "Es imposible matar la cultura", *América Latina*, Moscú, No. 2, 1978, págs. 171-182.
 - "Mario Benedetti: kultur en politiek" (Entrevista), *Ajerta*, Amsterdam, No. 57, octubre 1979, págs. 22-23, 36. (Mario Benedetti: La cultura y la política).
 - "En el Encuentro de Escritores, Benedetti habló del escritor en el exilio" (Comentario sobre intervención en una mesa redonda del ciclo *El autor y su obra*, durante el Encuentro Internacional de Escritores, celebrado en México, mayo 1980), *El Día*, México, D.F., 8 de mayo de 1980.
 - "Un escritor en varias direcciones", *El País Libros*, Suplemento dominical de *El País*, Madrid, 13 abril 1980, pág. 6.

- ARANA FREYRE, Elsa, "Deslumbrante Benedetti" (Nota bibliográfica sobre *Montevideanos*), *La Prensa*, Lima, 23 marzo 1964.
- ARBELECHE, Jorge, "La libertad de uno y de todos". En Ruffinelli, Jorge. *Comp. Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 176-178.
- "Mario Benedetti", *Eco*, Bogotá, No. 1, 1974, págs. 73-84.
- ARÉVALO, Guillermo Alberto, "Un escritor que quemó las naves: Mario Benedetti", en *Tiempo, Lecturas Dominicales* (Suplemento literario), Bogotá, 21 agosto 1977.
- ARIAS, Salvador, "Benedetti y la buena respiración montevideana". En Fornet, Ambrosio, *Comp. Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 215-221.
- ARMAND, Octavio, "Benedetti o la muerte como sabotaje", *Cuadernos Americanos*, No. 299, Madrid, mayo 1975, págs. 470-473.
- AROCA, Santiago, "Entrevista con Mario Benedetti: 'Derrotaremos al partido de la desesperación'", *Mundo Obrero*, Madrid, 19 marzo 1980, pág. 11.
- BAEZA, Francisco, "Siempre al pie de la letra". En Fornet, Ambrosio. *Comp. Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 45-58.
- BARACHINI, Diego, (Nota bibliográfica sobre *El cumpleaños de Juan Ángel*), *Claudia*, Buenos Aires, enero 1972.
- BARBIRO SAGUIER, Rubén, (Artículo sobre el libro *El cumpleaños de Juan Ángel*), *Caravelle*, Toulouse, No. 17, 1971, págs. 250-253.
- "Autobiografía latinoamericana", en Ruffinelli, Jorge. *Comp. Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 192.
- BARRIENTOS, Roberto, (Nota crítica sobre *Inventario*), *Ensayo Cultural*, Buenos Aires, No. 39, 1968.
- BARROS, Salvador, "Historias de amor y de guerrilleros", (Reseña de *El cumpleaños de Juan Ángel*), *Visión*, Nueva York, 14 agosto 1971, pág. 60.

- BAZÁN, Juan F., "Gracias por el fuego". En su: *La novela latinoamericana*, Asunción, Diálogo, 1970, págs. 122-127.
- "Montevideanos". En su: *La novela latinoamericana*, Asunción, Diálogo, 1970, págs. 128-131.
- *La narrativa latinoamericana*, Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1970. (Estudia *Gracias por el fuego* y *Montevideanos*).
- BEBERFALL, Freda P., *Thematic Continuity and Changing Emphases in the Work of Mario Benedetti* (Thesis), University of Wisconsin, Madison, 1974.
- "Simbolismo e ideología en *El cumpleaños de Juan Ángel*", (Trad. por Ambrosio Fornet). En Fornet, Ambrosio, Comp. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 175-185.
- "Bibliografía (activa y pasiva de M.B.)", en *Revista Iberoamericana*.
- BENVENUTO, Sergio, "Prólogo" a *Gracias por el fuego*, La Habana Casa de las Américas, Colección Literatura Latinoamericana, 1970.
- "El amor en la obra de Benedetti", *El Nacional*, No. 167, México, D.F., 16 de abril de 1972.
- "La historia como absurdo y vacío", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 183.
- BERMÚDEZ, María Elvira, "Dos libros de ERA" (Incluye comentario sobre edición mexicana *Gracias por el fuego*), *El Nacional*, México, D.F., 5 octubre 1969.
- "El amor en la obra de Benedetti", *El Nacional*, México, D.F., No. 167, 16 abril 1972.
- "El amor en la obra de Mario Benedetti", en Fornet, Ambrosio, Comp. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 159-163.
- BERNSTEIN DE ALBERTI, Eugenia, *Ayer y hoy de las letras uruguayas* (Antología con fines didácticos), Montevideo, Editorial Medina, s.f., págs. 131-132.

- BERTARELLI URDANIVIA, Eduardo, (Reseña sobre *Con y sin nostalgia*), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Nos. 7-8, 1978, págs. 212-216.
- BIANQUI, Matilde, "Aquí y ahora con Mario Benedetti. 'He inventado verdades que han llegado a ser realidad'", *Ya literario*, Suplemento de *Ya*, Madrid, 13 marzo 1980, pág. 41.
- BOLDORI, Rosa, "El cumpleaños de Juan Angel: poesía y contrapunto", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 132-146.
- BOORMAN, Joan Rea, "Gracias por el fuego" en *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Hispanova Ediciones, 1976, págs. 79-99.
- BORDOLI, Domingo Luis, *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*, Montevideo, Universidad de la República, 1960, págs. 90-105.
- (BOTELHO GONZALEZ, Raúl) R.B.G., "Libros nuevos: Quién de nosotros por Mario Benedetti" (Reseña), *El País*, Montevideo, 1954.
- BOTTONE, Mireya, "Gracias por el fuego" (Reseña), *Setecientos monos*, Rosario, Argentina, Vol. 3, No. 8, agosto 1966, págs. 21-23.
- BOURGONJE, Fleur, "Ik heb op Cuba voor uns en altyd antistoffen gekweckt tengen ieder pessimismen", *De Groene Amsterdammer*, Amsterdam, 8 octubre 1975. ("Creo que en el ejemplo de Cuba tenemos el antídoto contra el pesimismo").
- BROTHERSTON, Gordon, *Seven stories from Spanish America* (en colaboración con Mario Vargas), Oxford, Pergamon Press, 1968, págs. 42-43 y 43-64.
- BUSTOS ARRATIA, Myriam, "El hombre, ser supremo de la literatura actual" (Nota sobre *El escritor latinoamericano y la revolución posible*), *La Nación*, San José, Costa Rica, 22 enero 1980, pág. 15 A.
- "América Latina: eslabón que une a sus grandes escritores de hoy" (Nota sobre *El escritor latinoamericano y la revo-*

- lución posible), *La Nación*, San José, Costa Rica, 4 abril 1980, pág. 15A.
- BUSTOS, Miguel Angel, "El poema que sube la escalera" (Nota bibliográfica de *El cumpleaños de Juan Angel*), *Panorama*, Buenos Aires, 2 noviembre 1971, pág. 40.
- CABALLERO, Agustín, *Antología del humor, 1961-1962*, Madrid, Aguilar, 1962.
- CABRERA, Sarandy, "La cola de paja. El último libro de Mario Benedetti", *El Popular*, Montevideo, 1960.
- CAMPANELLA, Hortensia, "Mario Benedetti, militante de la vida" (Entrevista), *Triunfo*, Madrid, 19 abril 1980, págs. 56-57.
- CAMPOS, Julieta, "Inventar la verdad" (Reseña crítica sobre *La muerte y otras sorpresas*), *¡Siempre!*, México, D.F., 18 diciembre 1968.
- "La muerte y otras sorpresas", en *Oficio de leer*, México, D.F., Fondo de cultura económica, 1972, págs. 80-83.
- "Humor" en Ruffinelli, Jorge, *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 175.
- CARRILLO, Germán D., "La biopsia como técnica literaria de Mario Benedetti en *Gracias por el fuego*", *Cuadernos Americanos*, México, D.F., No. 177, 1971, págs. 217-233.
- CASAR, Eduardo, "Sobre Benedetti: evolución de su pensamiento social", *Revista de Bellas Artes*, México, D. F., No. 26, marzo-abril 1976, págs. 26-34.
- CASTIGLIONI, Juan C., (Reseña sobre *Mejor es meneallo*, 1ª serie), *Acción*, Montevideo, 16 abril, pág. 5.
- CASTILLO, Fausto, "Ahora Uruguay" (Reseña crítica sobre *Gracias por el fuego*), *El Día*, México, D.F., 18 junio 1969.
- CASTILLOS, Alvaro, "Cinco narradores rioplatenses", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, No. 299, mayo 1975, págs. 479-483.
- CASTRO, Nils, "Benedetti: la moral de los hechos aclara su palabra", *Casa de las Américas*, La Habana, No. 89; marzo-abril 1975, págs. 78-96.

- CASULLO, N., "Mercado, 'bestsellers' y política", *Nuestros Hijos*, Buenos Aires, 1971.
- CHAO, Ramón, "Mario Benedetti: otro uruguayo, otra literatura, otra crítica y otro hombre" (Entrevista), *Triunfo*, Madrid, No. 731, 1977, págs. 44-45.
- CIRVENY, Lumir, (Nota informativa, selección y traducción al checo de un ensayo, 12 poemas y dos crónicas humorísticas de Mario Benedetti), *Svatova Literatura*, No. 2, Praga, 1966, págs. 169-183.
- CODDOU, Marcelo, (Reseña sobre *Genio y figura de José Enrique Rodó*), *Atenea*, Universidad de Concepción, Chile, Vol. 43, No. 162, pág. 412.
- "Crítica sobre *Letras del continente mestizo*", *Atenea*, Universidad de Concepción, Chile, Vol. 45, No. 166, pág. 419.
- "Latham y Benedetti". En Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 184-185.
- CODINA DE GIANNONI, Iverna, "Un hombre del 45", (Comentario sobre *La tregua*), en *América en la novela*, Buenos Aires, Cruz del Sur, 1964, págs. 175-177.
- COLLAZOS, Oscar, "Prólogo" a *La tregua*, Barcelona, Planeta, 1973.
- "Benedetti y las treguas" (Ensayo), en *Textos al margen*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, págs. 79-84.
- COLONINAS, Norberto, "El escritor uruguayo Mario Benedetti en Madrid", *El País*, Madrid, 13 abril 1980, págs. 6-7.
- CONCHA, Edmundo, (Nota bibliográfica sobre *Graciss por el fuego*), *El Mercurio*, Santiago de Chile, 24 abril 1963, pág. 3.
- (Nota bibliográfica sobre *Montevideanos*), *El Mercurio*, Santiago de Chile, 3 marzo 1965, pág. 5.
- "La pobre y buena gente" (Reseña crítica sobre *La tregua*), *Confirmado*, Buenos Aires, 25 agosto 1966, págs. 52-53.
- (Notas bibliográficas sobre *La tregua*), *El Mercurio*, Santiago de Chile, 15 octubre 1966, pág. 6.



- (Notas bibliográficas sobre *El país de la cola de paja*), *El Mercurio*, Santiago de Chile, 26 abril 1967, pág. 3.
- "Sólo una tregua". En Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 179-180.
- CONSTENLA, Julia, *Crónicas bastante extrañas* (Antología), Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1965, págs. 67-75.
- *Crónicas de América* (Antología), Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1965, págs. 113-124.
- CONTERIS, Hiber, "El último Benedetti" (Reseña sobre *Datos para el viudo y A ras de sueño*), *Marcha*, Montevideo, Vol. 29, No. 1411, 20 julio 1968, pág. 6.
- CONTI, Haroldo, "La voz del hombre amigo" (Reportaje), *El País Libros*, suplemento dominical de *El País*, Madrid, 13 abril 1980, pág. 7.
- "Mario Benedetti", *El Cronista*, No. 12, suplemento cultural, Buenos Aires, 1975.
- COSENTINO, Ivan, "Macha Guevara canta Mario Benedetti" (Nota crítica sobre el disco "Macha canta Benedetti"), *Clarín*, Buenos Aires, 15 junio 1972.
- COTELO, Rubén, "Aquí y ahora", (Nota bibliográfica sobre *Montevideanos*), *El País*, Montevideo, 24 enero 1960, pág. 6.
- "Joven iracundo" (Notas bibliográficas sobre *El país de la cola de paja*), *El País*, Montevideo, 26 diciembre 1960, pág. 6.
- (Nota bibliográfica sobre *La tregua*), *El País*, Montevideo, 2 enero 1961.
- "Dr. Jekyll y Mr. Hyde", *El País*, Montevideo, 12 febrero 1962, pág. 6.
- "Nuestras vulgaridades" (Nota bibliográfica sobre *Inventario*), *El País*, Montevideo, 9 febrero 1964, pág. 7.
- "Benedetti y el teatro", *El País*, Montevideo, 29 junio 1968, pág. 5.
- *Narradores uruguayos*, Caracas, Ed. Monte Avila, 1969, págs. 201-202. (Nota bibliográfica).

- "Dr. Jekyll y Mr. Hyde" en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 189-190.
- CROS, Graciela, (Reseña crítica sobre *Inventario 70*), *Uno por uno*, Buenos Aires, No. 8, s. f.
- CROW, John A., (Reseña sobre *La tregua*), *Saturday Review*, New York, 10 enero 1970, págs. 44-45, 98.
- "La felicidad y la derrota", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 181-182.
- CURUCHET, Juan Carlos, "Los montevideos de Mario Benedetti", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, No. 232, abril 1969, págs. 141-148.
- DARINO, H. O. (Nota bibliográfica sobre *Quién de nosotros*), *Agón*, Montevideo, No. 2, Julio 1954, pág. 16.
- DAUSTER, Frank, (Nota bibliográfica sobre *Cuentos Completos*), *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, julio 1971, pág. 485.
- "Cuentos completos", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 174-175.
- DÉLANO, Luis Enrique, "Los cuentos de Benedetti" (Nota bibliográfica sobre *Cuentos completos*), *Última Hora*, Santiago de Chile, 16 septiembre 1970, pág. 4.
- DE LA PENA, Alfredo, "Las sorpresas bienvenidas", *Acción*, Montevideo, 4 mayo 1969, pág. 7.
- DE LEÓN SOTELO, T., "Benedetti: 'El humor es un fijador literario muy importante'" (Reseña sobre *Despistes y franquizas*), *ABC*, Madrid, 20 abril 1990, pág. 59.
- DÍAZ, Jesús, "Prólogo" a *Montevideanos*, La Habana, Casa de las Américas, 1968.
- "La fábula del espejo", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 124-131.
- "Inventario de una moral en crisis", en Fornet, Ambrosio, Comp. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Ha-

- ana, Casa de las Americas, 1976, págs. 203-210.
- DIÁZ LASTRA, Alberto, "Entrevista con Mario Benedetti" (Reportaje), Suplemento cultural de *¡Siempre!*, México, D.F., No. 223, 25 mayo 1966, págs. III y IV.
- DONOSO PAREJA, Miguel, *Gracias por el fuego*, (Reseña de la edición mexicana de ERA), *El Día*, México, D.F., 30 junio 1969, pag. 12.
- "La novelística latinoamericana: Uruguay", *El Día*, México, D.F., 1 diciembre 1969.
- DORFMAN, Ariel, "Edipo en Uruguay" (Nota crítica sobre *Gracias por el fuego*), *Ercilla*, Santiago de Chile, 15 junio 1966, pag. 35.
- "Un panorama mayor", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 183-184.
- EHRMANN, Juan, "Benedetti: dualidad superada" (Nota crítica sobre *La muerte y otras sorpresas*), *Ercilla*, Santiago de Chile, Año XXXIV, No. 1793, 29 octubre-4 noviembre 1969, págs. 84-85.
- ENGLEKIRK, John B., *La narrativa uruguaya* (En colaboración con Margaret K. Ramos), Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1967, págs. 21 y ss., págs. 121-123.
- ESCOBAR, Alberto, *La partida inconclusa*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1970, págs. 37 y 85-92.
- ESPINOSA, Mario, "El mes de los libros" (Incluye comentario sobre *Quién de nosotros*), *La Nación*, Santiago de Chile, 11 julio 1954.
- ETCHEVERRY, José Enrique, "Una veintena y pico de narradores" (Incluye comentario sobre novelas y cuentos de M. B.), *El Plata*, Montevideo, Ed. del Cincuentenario, 1964, pag. 7.
- EYHERABIDE, Gley, "Mario Benedetti con el pie en el estribo", *Hechos*, Montevideo, 8 enero 1966.
- FERNANDEZ, Oscar, "Mario Benedetti: Four Stories, Four Styles", *Studies in Short Fiction*, Newberry, South Carolina, No. 11, 1974, págs. 283-290.

- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto, "Benedetti entre nosotros", *El Mundo*, La Habana, 22 febrero 1969, pág. 2.
- "Benedetti entre nosotros", *Marcha*, Montevideo, Vol. 30, No. 1440, 14 marzo 1969, pág. 29.
- "La obra novelística de Mario Benedetti", *Revista de la Universidad de La Habana*, La Habana, Vol. 1, No. 195, 1972, págs. 111-121.
- "La obra novelística de Mario Benedetti", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 59-73.
- "La obra novelística de Mario Benedetti", en Fornet, Ambrosio, Comp. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 101-113.
- "Conversación con Mario Benedetti", *Cambio*, México, D.F., vol. 2, No. 5, 1976, págs. 23-30.
- FERRÁNDIZ ALBORZ, F., "La temática de Mario Benedetti" (Reseña crítica sobre *Montevideanos*), *Acción*, Montevideo, 14 febrero 1969, pág. 5.
- FIGUEIRA, Gastón, "Letras uruguayas: Mario Benedetti", *La Semana*, Guayaquil, 10 agosto 1962.
- FLAKOLL, Darwin, *New voices of Hispanic America* (antología en colaboración con Claribel Alegría), Boston, Beacon Press, 1962, págs. 121-127.
- FLEITAS, Alex, "En el estanquillo: la larga vida breve, de un hombre frustrado" (Comentario sobre la edición cubana de *La Tregua*), *Juventud rebelde*, La Habana, 26 febrero 1980.
- FLORES, Angel, *The literature of Spanish America*, N. Y., Las Americas Publishing Co., 1966-1969, 5 Vols. Vol. IV, págs. 665-676.
- FONTAINE, Remy, "Sobre Mario Benedetti, *La tregua*", (Reseña sobre la edición española publicada en 1978 con un prólogo de Eduardo Nogueada), *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol. 46, No. 110-111, enero-junio 1980, págs. 325-326.
- FORNET, Ambrosio, Comp. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, (Prólogo y edición de textos), La Habana, Casa de

- las Américas, 1976.
- FORNARO, Milton, "El cumpleaños de un 'best-seller'" (Reseña crítica sobre *El cumpleaños de Juan Ángel*), Suplemento dominical de *El Popular*, Montevideo, agosto 1971.
- FOSSEY, Jean Michell, "Escritores del Uruguay", *Vanguardia Dominical*, Bucaramanga, 1972.
- FOSTER, David William, "Una aproximación a la escritura meta-teatral de *Ida y vuelta* de Mario Benedetti", *Hispanamérica*, Buenos Aires, No. 19, 1978, págs. 13-25.
- FRAIRE, Isabel, "De oficinista a tupamaro" (Reseña sobre *El cumpleaños de Juan Ángel*), *¡Siempre!*, México, D.F., 12 mayo 1971, pág. XIV.
- "¿Novela en verso?", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 191-192.
- FRANCO, Jean, *The Modern Culture of Latin America, Society and the Artist*, Nueva York, Fredrick A. Praeger, 1967, págs. 208-209 y 214-215.
- *La cultura de América Latina*, México, D.F., Joaquín Mortiz, 1971, págs. 209-210, 218-219, 223-224, 235-236 y 260.
- *The Penguin Companion to Literature (USA and Latin America)*, Londres, Penguin, 1971, págs. 302-303.
- "La textura de la vida" en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 174.
- FRIEDL-ZAPATA, José A., *Das Haus in der Calle del Socorro* (Uruguay in Erzählunger der Besten Veitgenössischen Autoren), (antología del cuento uruguayo traducido al alemán), 1971.
- GALEANO, Eduardo, *Su majestad el fútbol* (antología), Montevideo, Arca, 1968.
- GARCÍA HORTELANO, Juan, (Reportaje), en Tola de Habich, Fernando y Grieve, Patricia, *Los españoles y el boom*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1971, págs. 154-157.
- GARCÍA PUERTAS, Mario, (Reseña crítica sobre *Literatura uru-*

- guaya del siglo XX), *Estudios*, Montevideo, noviembre-diciembre 1964, pág. 92.
- GARZÓN CÁSPEDES, Francisco, "Prólogo" *Gracias por el fuego*, 2ª ed. Col. Literatura Latinoamericana, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- GELMAN, Juan, "Mario Benedetti: el escritor es un trabajador como tantos", (Reportaje), *Crisis*, Buenos Aires, No. 19, noviembre 1974, págs. 40-50.
- GOLD, Arthur, "Love's gift: the courage to confide" (Reseña crítica sobre *The truce*, trad. al inglés de *La tregua*), *The New York Times Book Review*, Nueva York, 19 octubre 1969, pág. 55. También en *Review'69*, 1970.
- GÓMEZ BENOT, Abelardo, *Antología contemporánea del cuento hispanoamericano*, Lima, Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, 1964, págs. 232 y 233-237.
- GÓMEZ JARA, Francisco A., (Nota bibliográfica sobre *Montevideanos*), *Comunidad*, México, D. F., No. 17, febrero 1969, pág. 69.
- GONZALEZ BERNEJO, Ernesto, "Con Mario Benedetti", *Casa de las Américas*, La Habana, Vol. 11, No. 65-66, marzo-abril 1971, págs. 148-155.
- "El caso Mario Benedetti", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 26-41.
- GRAVINA, Alfredo Dante, "Lo nacional en la literatura y La tregua de Mario Benedetti", *El Popular*, Montevideo, 27 de enero 1961, págs. 2-7.
- GRILLO, Rosa María, "Uno scrittore uruguayano / un uruguayano che scrive: M. B.", en *Strumenti / Altre parole (dai margini dell'America Latina)*, Cooperativa sintesi editrice, Napoli, 1980.
- GUERRERO MARTÍN, José, "Acción y creación intelectual en América Latina. Mario Benedetti: 'Frente al genocidio cultural, crear cada vez más'" (Entrevista), *La Vanguardia*, Barcelona, 28 marzo 1980, pág. 13.

- GUERRERO ZAMORA, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Editorial Juan Flors, 1967, págs. 612-613.
- GUTIÉRREZ, Carlos María, "La mala conciencia de los intelectuales", *Prólogo*, Montevideo, No. 1, noviembre-diciembre 1968, págs. 65-80.
- GUYOT, Joelle, "Retrato de un 'caudillo' en *Gracias por el fuego*" (Trad. por Carlos de Arce), en Fornet, Ambrosio, Comp. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 141-158.
- H.G.G. (Comentario crítico sobre *El país de la cola de paja*), *México en la Cultura*, México, D.F., No. 630, 10 abril 1961, pág. 2.
- (Comentario crítico sobre *El cumpleaños de Juan Ángel*), *¡Siempre!*, México, D.F., No., 938, 16 junio 1971, pag.XIII.
- HARDAN-HALPERN, D., *Cuentos latinoamericanos modernos* (seleccionados y traducidos al hebreo en colaboración con Pinhas Lapid), Am. Tel-Aviv, 1964, Am. Hassafet Ltd., 1964.
- HAYDEN, Rose Lee, *An existential focus of some novels of the River Plate*, East Lansing, Latin American Studies Center, Michigan State University, 1973.
- HENDERSON, Carlos, "Un cantar de la más alta poesía", *Revista de la Universidad de México*, México, D.F., Vol. 26, No. 9, mayo 1972, pág. 37.
- HUASI, Julio, "Mario Benedetti: literatura y lucha", *Servicio Especial de la Prensa Latina*, Santiago de Chile, 1971, pág. 14.
- "Entrevista a Mario Benedetti", *Casa de las Américas*, La Habana, Vol. 12, No. 70, enero-febrero 1972, pág. 181.
- IBÁÑEZ LONELAS, J. M., "Mario Benedetti: *La tregua*", *Madrid Cultura*, Madrid, 1971.
- I. G. (Reseña crítica sobre *La tregua*), *Correo de la Tarde*, Buenos Aires, 1 agosto 1962, pág. 3.
- IGLESIAS, Heber, (Reseña crítica sobre *Gracias por el fuego*), *Puerto*, San Juan, Puerto Rico, No. 1, octubre-noviembre 1967, págs. 108-109.

- JARAMILLO LEVI, Enrique, "Benedetti: un profesional de la narrativa breve" (Reseña crítica sobre *La muerte y otras sorpresas*), *Revista de la Universidad de México*, México, D.F., Vol. 25, No. 12, agosto 1970, págs. 38-40.
- KÖRNER, Karl-Hermann, "Zur Diskussions um die Funktion der 'Sprache' im Neuer Roman Hispanoamerikas: Metasprache bei Mario Benedetti", *Romanistisches Jahrbuch*, Berlín, No. 20, 1969, págs. 339-352.
- "El metalenguaje en las novelas de Benedetti", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, (Trad. al español), Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 83-96.
- KUEHNE, Alyce de, "Influencias de Pirandello y Brecht en Mario Benedetti", *Hispania*, Worcester, Mass., Vol. 51, No. 3, septiembre 1978, págs. 408-415.
- LARRAZABAL, Libe de, (Reseña crítica sobre *El cumpleaños de Juan Angel*), *Siete Dias*, Buenos Aires, Vol. 4, 247, 7-13 febrero 1972, pág. 82.
- LATCHAM, Ricardo, "Mario Benedetti y sus montevidianos", *Deslinda*, Montevideo, No. 13, abril 1960, pág. 6.
- "Mario Benedetti, novelista" (Reseña crítica sobre *La tregua*), *Deslinda*, Montevideo, junio 1961, pág. 14.
- "Montevideanos, por Mario Benedetti", en *Carnet crítico, ensayos*, Montevideo, Alfa, 1962, págs. 141-147.
- "La tregua, por Mario Benedetti" en *Carnet crítico, ensayos*, Montevideo, Alfa, 1962, págs. 148-152.
- (Artículo crítico sobre *Literatura uruguaya del siglo XX*), *La Nación*, Santiago de Chile, 9 febrero 1964, pág. 5.
- "Situaciones amorosas", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 132.
- LAVIN CERDA, Hernán, "El deterioro del político profesional" (Reportaje a M. B.), *Punto Final*, Santiago de Chile, No. 90, 28 octubre 1959.
- "Mario Benedetti, la fantasía y la muerte" (crítica sobre

- La muerte y otras sorpresas*, *última Hora*, Santiago de Chile, 1 noviembre 1969, pág. 4.
- "Contra el liberalismo" (Entrevista between H. L. C. y Mario Benedetti), *Casa de las Américas*, La Habana, Vol. 10, No. 59, marzo-abril 1970, págs. 197-198.
- LEACH, Dorothy Ann, (Nota bibliográfica sobre *La tregua*), *Herald Post*, El Paso, Texas, 27 septiembre 1969, pág. 4.
- LEAL, Luis, "Mario Benedetti", en *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ediciones De Andrea, 1966.
- "Mario Benedetti", en *Breve historia de la literatura hispanoamericana*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1971, págs. 354-355.
- LEGIDO, Juan Carlos, *El teatro uruguayo* (Incluye comentario sobre *Ida y vuelta*), Montevideo, Tauro, 1968.
- LEWALD, Ernest H., "The 1965 literary scene in Argentina and Uruguay", *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, Spring 1966.
- LIANO, Dante, "Album de familia: la pequeña burguesía en la narrativa de K. B.", en *Studi di Letteratura ispano-americana*, Nos. 13-14, Milano, 1983.
- LIHN, Enrique, "Entrevista a Mario Benedetti, montevideano de vocación" (En colaboración con Germán Marín), *Cormorán*, Santiago de Chile, Vol. 1, No. 5, enero 1970, pág. 3.
- LIZARDI, Francisco, (Nota bibliográfica sobre *La muerte y otras sorpresas*), *Caballero*, México, D.F., marzo 1969, pág. 14.
- LLOPIS, Rogelio, (Reseña sobre *Montevideanos*), *Casa de las Américas*, La Habana, Vol. 4, No. 24, octubre-noviembre 1964, págs. 162-164.
- LOPEZ NARVAEZ, Froylan, "Dos magníficos: *Paradiso* y Benedetti" (Incluye comentario sobre *La muerte y otras sorpresas*), *Excelsior*, México, D.F., 10 noviembre 1968, p. t.
- LOVELUCK, Juan, "La tregua de Mario Benedetti", *El Sur*, Concepción, Chile, 9 abril 1961.
- *La novela hispanoamericana*, (antología de textos críticos), Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969, (Incluye

- "Los temas del novelista hispanoamericano" de Mario Benedetti, págs. 127-136).
- LOYOLA, Hernán, "Mario Benedetti" *Última Hora*, Santiago de Chile, 12 octubre 1969, pág. 5.
- "Benedetti: Gracias por el fuego" *Última Hora*, Santiago de Chile, 12 julio 1970, pág. 6.
- LUDMER, Josefina, "Nombres femeninos como asiento del trabajo ideológico en dos novelas de Mario Benedetti", *Nuevos Aires*, Buenos Aires, No. 8, agosto-octubre 1972, págs. 11-18.
- "Nombres femeninos como asiento del trabajo ideológico en dos novelas de Mario Benedetti (puntos de partida para un análisis crítico)", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 97-107.
- LUGONES, Piri, *Los diez mandamientos* (Antología que incluye el cuento de Mario Benedetti "Tan amigos"), Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1966.
- LUZI, Mario, "A Montevideo" (Reseña crítica sobre *Grazie per il fuoco*, trad. al italiano de *Gracias por el fuego*), *Il corriere de la sera*, Milán, 28 diciembre 1972.
- M. C. G., "Cuentos de Mario Benedetti" (Crítica sobre *Cuentos completos*), *Pec*, Santiago de Chile, No. 374, 23 octubre 1970, pág. 13.
- (MAGANA ESQUIVEL, Antonio) A. M. E., "¿Novela biográfica?" (Reseña crítica sobre *El cumpleaños de Juan Angel*), *Tiempo*, México, D.F., Vol. 59, No. 125, 26 julio 1971, pág. 3.
- MANSOUR, Mónica, "Algunos aspectos del cuento en Mario Benedetti", *Texto crítico*, No. 6, Xapala, 1977, págs. 153-160.
- MANTARAS LOEDEL, Graciela, "Generación del 45", *Prólogo*, Montevideo, No. 1, noviembre-diciembre 1968, págs. 13-22.
- (MARECHAL, Yamandú) Y. M. B. (Nota bibliográfica sobre *La muerte y otras sorpresas*), *Ahora*, Montevideo, 8 marzo 1972.
- MARIAN, Eugen, "Un intérprete ideal", *Magazin*, Bucarest, No. 351, 27 junio 1964, pág. 8.

- MARQUES RAVELO, Bernardo, "Benedetti sin treguas" (Artículo sobre la edición cubana de *La tregua*), *El Caíman Barbudo*, La Habana, No. 148, abril 1980, pág. 22.
- MARRA, Nelson, (Reseña crítica sobre *Gracias por el fuego*), *Estudios*, Montevideo, No. 26, julio-agosto 1965, págs. 126-128.
- MARTÍ GÓMEZ, José, "Benedetti y las vidas rotas en pedacitos" (Entrevista), *El Periódico*, Barcelona, 25 marzo 1980, págs. 28-29.
- MARTÍNEZ, Pablo A., "Mario Benedetti en la literatura uruguaya", *¡Ahora!*, Santo Domingo, Vol. 8, No. 298, 1969.
- MARTÍNEZ, Raúl Víctor, "De Benedetti: cuentos y poesías" (Artículo sobre las ediciones cubanas de *La tregua*, poesía y todos los cuentos de Mario Benedetti), *Bohemia*, La Habana, 23 mayo 1980, pág. 36.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos, (Artículo crítico sobre *Quién de nosotros*), *Marcha*, Montevideo, No. 708, 12 febrero 1954, págs. 14-15.
- "Ida y vuelta", de Mario Benedetti" (Artículo crítico sobre el estreno teatral), *Marcha*, Montevideo, 25 julio 1958, pág. 17.
- *Montevideo en la literatura y en el arte*, Montevideo, Nuestra Tierra, 1971, págs. 40 y ss.
- MARTINI, Juan Carlos, "Mario Benedetti y los espejismos de *La tregua*" (Reportaje), *Confirmado*, Buenos Aires, 22 agosto 1972, págs. 34-35.
- MARÓN, Gioconda, "Análisis literario de *El cumpleaños de Juan Ángel*, de Mario Benedetti", *Texto crítico*, Veracruz, No. 6, enero-abril 1977, págs. 161-177.
- MATHIEU, Corina S., *Contenido y técnica en los cuentos de Mario Benedetti* (Tesis), Stanford, Stanford University, 1973.
- "Aspectos del mundo burgués de Mario Benedetti", en Kraft, Walter C., Ed. "Proceedings: Pacific Northwest Conference of Foreign Languages, 25th Annual Meeting, abril 19-20 1974, Easter Washington State College", Vol. 25, part 1:

- Literature and Linguistics*, Corvallis, Oregon State University, págs. 173-176.
- "Quién de nosotros: un libro y una narrativa", en Ruffinelli, Jorge, *Comp. Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 42-48.
- MEDIZA, Alberto, "Poetas comunicantes", *El Popular*, Montevideo, 15 diciembre 1972.
- MEEHAN, Thomas C., "Mario Benedetti: La tregua", *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, Vol. 45, No. 1, 1971, págs. 78-79.
- MEJÍA DUQUE, Jaime, "Ensayo y compromiso en Benedetti", *La palabra y el hombre: Revista de la universidad Veracruzana*, Veracruz, No. 13, págs. 21-27.
- MELÉNDEZ, Concha, "El subsuelo irracional", en Ruffinelli, Jorge, *Comp. Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 173.
- MERCIER, Lucien, "La palabra bajada del Olimpo", *Crisis*, Buenos Aires, No. 19, noviembre 1974, págs. 46-47.
- "La palabra bajada del Olimpo", en Fornet, Ambrosio, *Comp. Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 239-246.
- (MILLA, Benito) B. M., "Resurge la literatura uruguaya", *Acción*, Montevideo, 31 octubre 1961, pág. 5.
- "Mario Benedetti entre viaje y viaje", *Acción*, Montevideo, 8 abril 1962, pág. 5.
- MIR, Zainola, "Montevideanos, de Mario Benedetti", (Artículo crítico), *Taller literario*, Santiago de Cuba, No. 17, julio 1968, págs. 18-19.
- MOURIGAN, Carlos Alberto A., "Nuestra orientación crítica" (Artículo crítico sobre *Literatura uruguaya del siglo XX*), *Acción*, Montevideo, 26 julio 1964, pág. 7.
- MUÑOZ LAGOS, Marino, (Reseña crítica sobre *Cuentos Completos*), *El Magallanes*, Chile, 24 octubre 1970, pág. 3.
- NIEMCZYK, Mike, "Cynical Hero" (Reseña crítica sobre *La tregua*), *American Statesman*, Austin, Texas, 14 diciembre 1969, pág. T 36.

- NOGAREDA, Eduardo, "Prólogo y bibliografía selecta", en *La tregua*, Madrid, Cátedra, 1978.
- (NOVOA, Felipe) F. N., (Reseña crítica del libro *Sobre artes y oficios*), *El Popular*, Montevideo, 23 octubre 1968.
- OBERHELMAN, H. D., (Reseña crítica sobre *Cuentos Completos*), *Hispania*, Worcester, Mass., Vol. 54, diciembre 1971, pág. 976.
- OBIOL, Salvador, "Tres nombres en la poesía uruguaya: Vilariño, Cunha, Benedetti", *Hoy en la cultura*, Buenos Aires, No. 14, junio 1964, pág. 12.
- ONETTI, Jorge, "Benedetti una experiencia cubana" (Entrevista), *Marcha*, Montevideo, 23 mayo 1963.
- OROZCO, Arturo, "El último libro de Benedetti" (Reseña crítica sobre *La muerte y otras sorpresas*), *El Día*, México, D.F., 28 abril 1969, pág. 8.
- OSMAJANSKI, Norma, "Mario Benedetti. De opciones a prioridades" (Reportaje en colaboración con Sergio Sinay sobre Mario Benedetti), *Uno por uno*, Buenos Aires, Vol. 2, No. 11, junio 1971, págs. 18-20.
- OSSA, Carlos, "¿Para qué escriben los escritores?", *Hechos Mundiales*, Santiago de Chile, No. 61, enero 1961, pág. 55.
- OTERO, José Manuel, "*Montevideanos* es un buen libro", *Verde Olivo*, La Habana, 19 mayo 1968, pág. 19.
- OVIEDO, José Miguel, "*La tregua* de Mario Benedetti: un diario de un jubilado de la vida", *Dominical*, suplemento semanal de *El Comercio*, Lima, 23 octubre 1966, pág. 17.
- "El uruguayo en su callejón sin salida", *Dominical*, suplemento semanal de *El Comercio*, Lima, 10 octubre 1967, pág. 22.
- "Benedetti, crítico practicante", *El Comercio*, Lima, 3 noviembre 1968, pág. 29.
- "6 preguntas a Mario Benedetti" (Reportaje), *El Comercio*, Lima, 12 octubre 1969, págs. 36-37.
- PACHECO, Cristina, "Con Mario Benedetti: Un grande de las letras de América" (Entrevista), *¡Siempre!*, México, D.F., No.

- 1325, 15 septiembre 1978, págs. 32-34, 70.
- PAGANINI, Alberto, *Los críticos del 45*, Capítulo Oriental, 35, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1969.
- *Los cuentistas del 45* (Incluye notas críticas sobre Mario Benedetti), Capítulo Oriental, 34, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.
- PATERNAIN, Alejandro, "En el territorio de los líricos", *El Plata*, Montevideo, 1964, págs. 8-11.
- PEREDO, Roberto, "Mario Benedetti: Gracias por el fuego" (Artículo crítico), *Comunidad*, México, D. F., No. 30, 1971, págs. 237-238.
- PÉREZ PINTOS, Diego, "Benedetti inadaptado" (Artículo crítico sobre *Poemas de oficina*), *Ceipa*, Montevideo, No. 1, enero 1957, págs. 65-68.
- PÉREZ VALDEZ, Trinidad, "Benedetti: conciencia y testimonio de su experiencia cubana" (Artículo sobre *Cuaderno Cubano*), *Casa de las Américas*, La Habana, Vol. 10, No. 59, marzo-abril 1970, págs. 180-181.
- PERI ROSSI, Cristina, "El compromiso trágico del cumpleaños de Juan", *El Eco*, Montevideo, No. 8349, 1 septiembre 1971, pág. 50.
- "Respuestazo", en Ruffinelli, Jorge, *Comp. Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 191.
- PIGLIA, Ricardo, *Crónicas de Latinoamérica*, Buenos Aires, ed. Jorge Alvarez, 1968, (Incluye ficha informativa y el cuento "Ganas de embromar"), págs. 70 y 171-178.
- PORZIO, Domenico, (Reseña sobre *Grazie per il fuoco*), *Panorama*, Milán, 27 julio 1972, pág. 10.
- *Le più belle novelle di tutti i paesi (1963)*, (Incluye "Il resto è selva"), Milán, Aldo Martello Editore, 1973.
- PRADA ORPEZA, Renato, "Mario Benedetti: El recurso del supremo patriarca" (Reseña), *Texto Crítico*, Vera Cruz, No. 14, 1979, págs. 211-215.
- PRASEL, Salvador, "Un novelista del humor negro" (Nota biblio-

- gráfica sobre *Gracias por el fuego*), *Imagen*, Caracas, No. 21, marzo 1968, pag. 6.
- PREGO GADEA, Omar, "Benedetti cuentista" (Nota bibliográfica sobre *El último viaje y otros cuentos*), *Marcha*, Montevideo, 1951.
- "El libro de la semana" (Reseña crítica sobre la 3ª ed. de *Montevideanos*), *El Diario*, Montevideo, 19 julio 1964.
- "Un Uruguay oculto" (Reseña crítica sobre *Gracias por el fuego*), *El Diario*, Montevideo, 20 junio 1965.
- "Apertura al mundo" (Reseña crítica sobre la antología *Narradores rumanos*), *El Diario*, Montevideo, 22 agosto 1965.
- "La vaciedad de la vida" (Sobre *La muerte y otras sorpresas*), en *Primera Plana*, Buenos Aires, No. 34, 10 diciembre 1968.
- PRING-MILL, R., "Letras de emergencia", *Times Literary Supplement*, Londres, 6 agosto 1976, pág. 994.
- PRIVITERA, Rodolfo, "Gracias por el fuego" (Reseña), *Nueva narrativa hispanoamericana*, Nueva York, Vol. 1, No. 1, 1971, págs. 164-165.
- PROMIS OJEDA, José, "Mario Benedetti: *Gracias por el fuego*" (Reseña), *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, Vol. 124, No. 139, julio-septiembre 1969, págs. 252-257.
- PUNTES, Santiago, (Reseña sobre *Montevideanos*), *Nuestros Hijos*, Buenos Aires, No. 161, octubre 1968, pag. 17.
- "Doble ración" (Reseña de *Quién de nosotros y La muerte y otras sorpresas*), *Nuestros Hijos*, Buenos Aires, No. 165, marzo-abril 1969, pag. 11.
- PUJOL, Félix, "Mario Benedetti, entre la literatura y la política" (Entrevista), *La Vanguardia*, Barcelona, 22 marzo 1960, pag. 23.
- PUJOL, José Luis, (Artículo crítico sobre *El escritor latinoamericano y la revolución posible*), *Casa de las Américas*, La Habana, No. 87, noviembre-diciembre 1974, págs. 127-129.
- RABASSA, G., (Reseña sobre *Marcel Proust y otros ensayos*), *Re-*

- vista Hispanica Moderna*, Nueva York, enero 1953, pág. 107.
- RAMA, Angel, (Reseña crítica sobre estreno de *Ida y vuelta*), *Acción*, Montevideo, 18 julio 1958.
- "El escritor y su país" (Artículo crítico sobre *El país de la cola de paja*), *Marcha*, Montevideo, 16 diciembre 1960.
- "La madurez del oficio de un narrador" (Reseña sobre *La tregua*), *Marcha*, Montevideo, Vol. 23, No. 1123, 20 abril 1961, pág. 5.
- "Del horizonte de uno al horizonte de todos" (Artículo crítico sobre *Inventario*), *Marcha*, Montevideo, 16 julio 1965.
- "Benedetti, ida y vuelta" (Reportaje), *Marcha*, Montevideo, Vol. 27, No. 1359, 30 junio 1967, pág. 30.
- "180 años de literatura", Montevideo, Editorial Reunidos y Arca, Serie Enciclopedia uruguaya, fascículo No. 2, 1968, págs. 38-39.
- *La conciencia crítica*, Montevideo, Editorial Reunidos y Arca, Serie Enciclopedia uruguaya, fascículo No. 56, 1968, págs. 112 y ss.
- "La generación crítica (1939-1969)" (4ª parte del volumen colectivo de *Uruguay Hoy*), Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, págs. 394 y ss.
- "La generación crítica (1939-1969)", *I. Panoramas*, Montevideo, Arca, 1972.
- REAL DE AZÚA, Carlos, (Reseña crítica sobre *Esta mañana*), *Escritura*, Montevideo, 1950, No. 9, págs. 135-136.
- "Legatarios de una demolición", *Marcha*, Montevideo, No. 1188, 27 diciembre 1963.
- *El Uruguay visto por los uruguayos* (Incluye "El voto que el alma denuncia"), Montevideo, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Biblioteca Uruguaya Fundamental, Vol. 26, 1968, págs. 161-163.
- REBOREDO, Aida, "El escritor no debe hacerle concesiones ni al lector ni a la crítica, debe ser fiel a sí mismo: Mario Benedetti" (Entrevista), *Uno más Uno*, México, D. F., 8 mayo

- 1980, pag. 16.
- RICAPITO, Joseph V. "Sobre *La tregua* de Mario Benedetti", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, No. 331, 1978, págs. 143-151.
- R.F.C. (Nota bibliográfica sobre *Literatura uruguaya del siglo XX*), *La Prensa*, Buenos Aires, 13 septiembre 1964.
- RODRÍGUEZ, Mario, *Cuentos hispanoamericanos*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1970. (Antología que incluye nota crítica, págs. 210-211 y el cuento "Puntero izquierdo", págs. 51-54).
- RODRÍGUEZ, Oscar, "Benedetti y Camus", en Ruffinelli, Jorge, *Comp. Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 180.
- (Reseña crítica sobre *La tregua*), *Diorama de La Cultura*, Suplemento dominical de *Excelsior*, México, D.F., 5 octubre 1969, pág. 3.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Las ficciones de un testigo implicado: Mario Benedetti" en *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1961, págs. 209-255.
- "Prólogo" a *Montevideanos*, Montevideo, Alfa, 1961, 2ª ed., págs. 9-17.
- "Un montevideano y sus *Montevideanos*", en *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1961, págs. 189-195.
- "Sobre un testigo implicado", *Femas*, Montevideo, No. 3, septiembre-octubre 1965, págs. 17-21.
- *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Alfa, 1966, págs. 86 y ss., 163-165, 293-312, 340-351, 379 y ss.
- "Los nuevos novelistas" en Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana 13 Caracas, 1968, *La novela iberoamericana contemporánea*, Caracas, n. p., 1968, págs. 33-42.
- "Las ficciones de un testigo implicado: Mario Benedetti", en Ruffinelli, Jorge, *Comp. Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 49-58.

- ROGGIANO, Alfredo A., "Mario Benedetti" (Comentario crítico), en *En este aire de América*, México, Ed. Cultura, 1966, págs. 213-214.
- (RUEGGER, Gustavo Adolfo) G.A.R., "Damosoles hace teatro" (Reseña crítica sobre estreno de *Ida y vuelta*), *El País*, Montevideo, 18 julio 1958.
- RUFFINELLI, Jorge, "Explorando caminos" (Artículo crítico sobre *La muerte y otras sorpresas*), *Marcha*, Montevideo, 19 septiembre 1969, pág. 5.
- "Prólogo" a *Cuentos Completos*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1970, págs. 9-17.
- Presentación del disco *Cuentos*, Montevideo, Tacuabá, 1972.
- "El cuento como afirmación y búsqueda", en *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 108-123.
- Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973.
- "El cuento como afirmación y búsqueda", en Fornet, Ambrosio, Comp. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 189-202.
- "La trinchera permanente", en *Palabras en orden*, (Entrevista con M. Benedetti), Buenos Aires, Crisis, 1974, págs. 147-170.
- "La trinchera permanente", (Entrevista), en Fornet, Ambrosio, Comp. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 25-48.
- *Crítica en "Marcha"*, México, D.F., Premiá, 1979.
- "Mario Benedetti: perfil literario", en *Studi di Letteratura ispano-americana*, Milano, No. 13-14, 1983.
- RUIZ, Carlos Enrique, "Mario Benedetti o el ejercicio de la literatura para no envejecer de rencor o descreimiento", *Revista Aleph*, Manzanales, No. 30, 1979, págs. 43-47.
- RUIZ, Hugo, "Mario Benedetti, un escritor lúcido" (Artículo crítico sobre *Letras del continente mestizo*), *Encuentro Liberal*, Bogotá, No.55, 6 julio 1968.

- SACHS, Silvia, "3 books mirror modern life" (Incluye comentario sobre *La tregua*), *Pittsburgh Press*, Pittsburgh, 21 septiembre 1969, pág. 12.
- SALAZAR BONDY, Sebastián, "Rodó visto por Benedetti: sin nada en común" (Reseña sobre *Genio y figura de José E. Rodó*), *Hechos*, Montevideo, 23 julio 1967.
- SANGUINETTI, Julio María, (Nota bibliográfica sobre *La tregua*), *Acción*, Montevideo, 1961, pág. 7.
- SANTALNA, Joaquín G., "Entrevista con Mario Benedetti", *Plural*, México, D.F., No. 61, 1976, págs. 64-66.
- SARAVIA, Cora, (Reseña crítica sobre estreno de *Ida y vuelta*), *El Plata*, Montevideo, 19 julio 1958.
- SARLO SABAJANES, B., *Cuentos de dos orillas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Biblioteca Fundamental del Hombre, 1971. (Antología en colaboración con Luis Gregorich, incluye nota informativa, pág. 17 y el cuento "Los novios", págs. 17-37).
- SCHIFF, Pearl, "Promoting with Ring of Reality" (Nota bibliográfica sobre *La Tregua*), *Morning Globe*, Boston, Mass, 9 octubre 1969, pág. 67.
- (SCHKOLNIK, Pablo) P. S., "*El país de la cola de paja: un libro sobre el Uruguay actual*", *Acción*, Mercedes, 28 febrero 1961, pág. 5.
- SCOSERIA, Cyro, "El teatro en el Uruguay" (Incluye referencia y comentario sobre *Ida y vuelta*), *Revista Nacional*, Montevideo, No. 312-214, julio-diciembre 1962, pág. 208.
- SCOTT KEYERS, Laura, (Nota bibliográfica sobre *The Truce, La tregua*), *Herald Post*, El Paso, Texas, 27 septiembre 1969.
- SEIGUERMAN, Osvaldo, "El amor a cal y canto", *Análisis*, Buenos Aires, No. 568, 4-10 febrero 1972, págs. 42-43.
- "El amor a cal y canto", en Fornet, Ambrosio, Comp. *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, págs. 211-214.
- SERRANO, Pío E., "*Montevideanos, épica de lo cotidiano*", *La Gaceta de Cuba*, La Habana, abril-mayo 1968, pág. 12.

- SHAW, Fred, "Junk vanishes, if you don't indulge in it" (Incluye comentario sobre *La tregua*), *Herald*, Miami, Florida, 19 octubre 1969.
- SILVA, Raúl Hernán, (Reseña crítica sobre *La tregua*), *Boletín del Instituto de Literatura chilena*, Santiago de Chile, Vol. 1, No. 1, septiembre 1961, págs. 12-13.
- SKARMETA, Antonio, (Reportaje), "El feliz cumpleaños de Mario Benedetti", *Ahora*, Santiago de Chile, Vol. 1, No. 24, 28 septiembre 1971, págs. 47-49.
- SOLORZANO, Carlos, "La novela y el teatro hispanoamericano", *Idea*, Lima, No. 25-26, 1969.
- SOMERS, Armonía, *La otra mitad del amor* (Antología), Montevideo, Arca, 1968. (Incluye ficha informativa, pág. 23, y el cuento "Cinco años de vida", págs. 24-34).
- SORRENTINO, Fernando, "Mario Benedetti", en *30 cuentos hispanoamericanos siglo XX (1875-1975)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1967, pág. 267.
- (SOSA, Jesualdo) J., "Benedetti, humor acre y melancólico" (Reseña crítica sobre *Montevideanos*), *El Popular*, Montevideo, 6 marzo 1960.
- SPITALERI, Mario, "Gracias por el fuego: estudio de variables temáticas", *Chasqui: revista de literatura hispanoamericana*, Madison, Vol. 2, No. 1, 1972, págs. 31-44.
- STEVENSON, José, "Desfile de la clase media" (Artículo crítico sobre *Cuentos Completos*), *Visión*, Nueva York, 12 febrero 1973.
- STIMSON, Fredericks, (Reseña crítica sobre *Montevideanos*), *Books Abroads*, Norman, Oklahoma, abril 1969, págs. 232-233.
- SUBERO, Efraim, "La novela del hombre concreto: Carpentier, Sábato, Benedetti", *Revista Nacional de la Cultura*, Caracas, Vol. XXXII, No. 202, 1972, págs. 30-34.
- TOLA DE HABICH, Fernando, "Con sencillez" (Reseña crítica sobre *La muerte y otras sorpresas*), *La Prensa*, Lima, 28 diciembre 1969, pág. 36.
- TOLA DE HABICH, Fernando y GRIEVE, Patricia, *Los españoles y*

- el boom, Caracas, Tiempo Nuevo, 1971, págs. 54, 154, 158.
- TORRES FIERRO, Danubio, "El crítico y el humorista" (Artículo crítico sobre *El país de la cola de paja* y *Mejor es menearlo*), *Acción*, Montevideo, 5 noviembre 1968, pág. 6.
- "Los humoristas -el humorismo y la crónica", *Capítulo Oriental*, Montevideo, No. 30, 1968, págs. 470-471.
- TRAJTENBERG, Mario, "El narrador como crítico" (Artículo crítico sobre *Letras del continente mestizo* y *Sobre artes y oficios*), *Marcha*, Montevideo, 27 septiembre 1968, pág. 29.
- "El narrador como crítico", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 166-170.
- T.S., "El éxito le acompaña" (Reseña crítica sobre *Quién de nosotros*), *El Día*, Montevideo, 2 diciembre 1962, pág. 196.
- ULANOVSKY, Carlos, "Hoy se verá el tercer capítulo de *La tregua* de Benedetti: es verdadero modelo de la llamada TV cultural" (Comentario crítico sobre teatro televisado, *La tregua*, en ciclo de "Grandes novelas", Canal 7 de Buenos Aires), *La Opinión*, Buenos Aires, 20 julio 1972, pág. 32.
- VALLENTE, Ignacio, (Reseña crítica sobre *La tregua*), *El Mercurio*, Santiago de Chile, 7 marzo 1971, pág. 3.
- VALLEJOS, Roque, (Reseña crítica sobre *Montevideanos*), *Alcor*, Asunción, julio-agosto 1963, pág. 11.
- VALVERDE, José María, "Verso versus prosa: dos casos en Hispanoamérica", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, Vol. 1, No. 1, otoño 1976, págs. 101-107.
- VARGAS LLOSA, Mario, "Diálogo con Mario Benedetti", *Expresso*, Roma, 11 abril 1966, pág. 11.
- VÁZQUEZ, Oscar, "Benedetti, el profesor muy sencillo" (Reportaje), *última Hora*, Santiago de Chile, 21 noviembre 1971, pág. 21.
- VELIOVA, Iglia Izekova, *Mario Benedetti: su obra narrativa* (Tesis), La Habana, Universidad de la Habana, 1969.
- VERDOVOGYE, Paul, "Mario Benedetti" (Nota bibliográfica y tres fragmentos de *Gracias por el fuego*), en *Antología de la na-*

- rrativa hispanoamericana: 1940-1970, Madrid, Ctedos, 1979, págs. 155-166.
- VIDAL, Virginia, "Mario Benedetti crea canciones para el Frente Amplio del Uruguay" (Reportaje), *El Siglo*, Santiago de Chile, 24 septiembre 1971.
- (VILLAFANE, J. E.) J. E. V. (Nota bibliográfica sobre *La tregua*), *La Mañana*, Montevideo, enero 1961.
- VISCA, Arturo Sergio, "Pesimismo", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 178.
- *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República, 1962, págs. 422-428.
- VITUREIRA, Cipriano S., (Artículo crítico sobre *Inventario*), *Estudios*, Montevideo, No. 29, mayo-junio 1964, págs. 108-111.
- YACOWSKI, Rubén, "Noción de ciertas realidades" (Artículo crítico sobre *Inventario*), *El Popular*, Montevideo, 20 marzo 1964, pág. 11.
- YÁNEZ, Rubén, *El teatro actual* (Incluye comentarios y referencias sobre *Ida y vuelta*), Montevideo, Centro Editor de América Latina, Serie Capítulo Oriental, fascículo No. 31, 1968.
- "La dramaturgia uruguaya en los últimos 25 años", *El Gallo Ilustrado*, México, D.F., No. 509, 26 marzo 1972, pág. 14.
- ZAMBRANO, Oscar, "Lo real maravilloso de América española", *Hechos Mundiales*, Santiago de Chile, a.v., No. 61, enero 1971, págs. 42-43, 46. (Incluye comentarios sobre M. Benedetti y notas bibliográficas sobre *La tregua* y *El cumpleaños de Juan Ángel*).
- ZEITZ, Eileen M., "Los personajes de Benedetti: en busca de identidad y existencia", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, No. 297, marzo 1975, págs. 635-644.
- *Mario Benedetti, novelista uruguayo: crítica, crisis y acción*, (Tesis), Champaign-Urbana, Universidad de Illinois, 1978.

- (Reseña sobre *Con y sin nostalgia*), *Hispanica*, Buenos Aires.
- "Entrevista a Mario Benedetti", *Hispania*, Worcester, Mass., Vol. 63, mayo 1980, págs. 417-419.
- *La novelística de M. B.*, Montevideo, Ed. Amesur, 1986.
- ZEMSKOV, B., Prólogo a la edición de *Rasskazi (Relatos)*. (Incluye 39 cuentos de M. Benedetti traducidos al ruso), Moscú, Progress, 1977, págs. 5-16.
- ZOKNER, Cecilia, "El recurso del supremo patriarca / Mario Benedetti" (Nota bibliográfica), *Leia Livros*, São Paulo, Brasil, octubre 1979.
- ZUANICH, Beverly, (Reseña crítica sobre *The truce, La tregua*), *Herald Examiner*, Los Ángeles, 28 diciembre 1969.
- ZUM FELDE, Alberto, *índice crítico de la literatura hispanoamericana*, México, D. F., Editorial Guaranía, Vol. 2, 1959, págs. 498-501.
- "Benedetti experimentalista", en Ruffinelli, Jorge, Comp. *Mario Benedetti: variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, págs. 172-173.

5.- BIBLIOGRAFIA SOBRE LA NOVELA HISPANOAMERICANA EN GENERAL Y URUGUAYA EN PARTICULAR.

- AÍNSA, Fernando, "La aventura poética de la novela", en *Temas*, No. 13, Montevideo, julio-agosto-septiembre, 1967, págs. 36-40.
- *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1966.
- ALAZRAKI, Jaime, *Narrativa y crítica de nuestra América*, Madrid, Castalia, D.L., 1978.
- ALEGRIA, Fernando, "Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea", en *La novela iberoamericana*, Albuquerque, New México, 1951, págs. 61-75.
- *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos*, Boston, D.C., Heath, 1964.
- *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Edics. De Andrea, 1966.
- *La novela hispanoamericana del siglo XX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Enciclopedia Literaria, 17, España e Hispanoamérica), 1967.
- *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica (Col. Popular, 100), 1971.
- *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hannover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984.
- ALEMANY, Luis, "Una concepción lúdica de la literatura en la novelística hispanoamericana", en *Una aproximación a la moderna literatura hispanoamericana*, Aula de Cultura de Tenerife, 1974.
- AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Salamanca, Edit. Anaya, 1971.
- ÁNDERSON IMBERT, Enrique, "Para una disertación sobre la novela en América", en *Número*, año I, No. 3, Montevideo, julio-agosto, 1949, págs. 175-178.

- *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- *Literatura hispanoamericana*, Antología e Introducción histórica, Nueva York, Rinehart and Winston, 1960.
- ARROYO, Anita, *Narrativa hispanoamericana actual*, Editorial Universitaria de Puerto Rico, San Juan, 1980.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Narradores hispanoamericanos de hoy*, Chapel Hill, U.N.C., Department of Romance Languages, 1973.
- BAQUERO, Gastón, *Escritores hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Colección Nuevo Mundo, Instituto de Cultura Hispánica, 1961.
- BARBAGELATA, H. D., *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Montevideo, Talleres Gráficos Minguez, 1947.
- BECCO, Horacio J. y David W. Foster, *La nueva narrativa hispanoamericana*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1976.
- BELLINI, Giuseppe, *La protesta nel romanzo ispanoamericano del novecento*, Milán, Istituto Editoriale Cisalpino, 1957.
- *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, 1985.
- BENEDETTI, Mario, "Los temas del novelista hispanoamericano", en *Número*, año 2, Nos. 10-11, Montevideo, septiembre-diciembre, 1951, págs. 491-502; íDEM, en *Marcel Proust y otros ensayos*, Montevideo, *Número*, 1951, págs. 90-102.
- *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Edit. Arca, 1967.
- "Vargas Llosa y su fértil escándalo", en *El Caimán Barbudo*, época II, No. 23, suplemento cultural de Juventud Rebelde, La Habana, septiembre 1968, págs. 12-16.
- "El 'boom' entre dos libertades (II)", en *Marcha*, año XXX, No. 134, Montevideo, 31 enero 1969, págs. 30-31.
- *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Buenos Aires, Alfa, 1974.
- BERRO, Bernardo Prudencio, *Escritores selectos*, Montevideo, M² de Instrucción Pública y Previsión social, 1966.

- BOLLO, Sarah, *Literatura uruguaya 1807-1975*, Montevideo, Universidad de la República, División Publicaciones y Ediciones, 1976.
- BOORMAN, Joan Rea, *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Hispanova, 1976.
- BOYD, Robert, *Bibliography of translations of the Latin American novel, 1900-1970*, Revista de Estudios Hispánicos, University of Alabama, No. 1, enero 1975.
- BRAVO, José Antonio, *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*, UNIFE, Lima, 1984.
- BRENA, Tomás G., *Exploración estética*, Estudio de doce poetas de Uruguay y uno de Argentina, Montevideo, Imp. Record, 1974.
- BRUSHWOOD, John S., *The Spanish American Novel, a twentieth-Century Survey*, Austin University of Texas Press, S.A., 1975.
- BURGOS, Fernando, *La novela moderna hispanoamericana*, Madrid, Orígenes, 1985.
- CABRALES ARTEAGA, J. M^a, *Literatura hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Playor, 1982.
- CAMPRA, Rosalba, *L'identità e la maschera*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- CARPENTIER, Alejo, "De lo real maravilloso", prólogo a su novela *El reino de este mundo*, México, EDIAPSA, 1949.
- *Tientos y diferencias. Ensayos*, México, UMAN, 1964.
- "La cultura en México", No. 285, de *Siempre!*, México, 2 agosto 1967, págs. IV-VII.
- *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI de España, 1981.
- CASTAGNINO, Raúl H., *Escritores hispanoamericanos desde otros Angulos de simpatía*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1971.
- CODDOU, PEEBLES, Marcelo, "Notas sobre un proceso: de la novela del superregionalismo a la novela actual en Hispanoamérica", en *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana*, 1969, págs. 27-42.

- COLL, Edna, *índice informativo de la novela hispanoamericana*, Universidad de Puerto Rico, 1974.
- COLLAZOS, oscar, "La encrucijada del lenguaje (I)", en *Marcha*, año XXXI, No. 1460, Montevideo, 30 agosto 1969, pág. 29; (II), año XXXI, No. 1461, 5 septiembre 1969, págs. 30-31.
- CONTE, Rafael, *Lenguaje y violencia (Introducción a la nueva novela hispanoamericana)*, Madrid, Edics. Al-Borak, 1972.
- *16 escritores de Hispanoamérica*, Madrid, Biblioteca Cultural RTV, Magisterio Español, 1977.
- CORREAS DE ZAPATA, Celia, *Detras de la reja: Antología crítica de narradores latinoamericanos del siglo XX*, Caracas, Monte Avila, 1980.
- CORTAZAR, Julio, "Sobre la novela actual", en *Imagen*, No. 1, Caracas, 15-30 mayo 1967.
- "Literatura en la revolución y revolución en la literatura", *Nuevos Aires*, Buenos Aires, julio-agosto 1970.
- CHIAMPÍ, Irlemar, *El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Avila, 1986.
- DELLEPIANE, Angela B. "La novela argentina desde 1950 hasta 1965", en *Revista Iberoamericana*, 34, No. 66, julio-diciembre 1968, págs. 237-282.
- DONGOSO, José, *Historia personal del "boom"*, Barcelona, Anagrama, S.A., 1972.
- DORFMAN, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile, Edit. Universitaria (Col. Letras de América), 1970.
- EARLE, Peter G., "Camino oscuro: La novela hispanoamericana contemporánea", en *Cuadernos Americanos*, Vol. CLII, No. 3, México, mayo-junio 1970.
- ENGLEKIRK, John E., y RAMOS, Margaret M., *La narrativa uruguaya*, Publicaciones de Filología Moderna, Berkeley, University of California Press, 1967.
- ETCHEVERRY STIRLING, José Enrique, *Temas literarios*, Montevideo, Comisión Nacional del Homenaje del Sesquicentenario de los hechos históricos de 1825, 1975.

- EYZAGUIRRE, Luis B., *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1973.
- FELL, Claude, "Destrucción y poesía en la novela latinoamericana contemporánea", en *III Congreso Latinoamericano de Escritores*, Caracas, Eds. del Congreso de la República, 1971, págs. 207-213.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, *América Latina en su literatura*, Coordinador ---. México, Siglo XXI editores S.A., 1972.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio, *Los forjadores de la nueva narrativa: Borges*, Madrid, Planeta-Agostini, 1985.
- FLORES, Angel, "Magical Realism in Spanish American Fiction", en *Hispania*, vol. XXXVIII, 1955, págs. 187-201; traducción al español de Miguel Rodríguez Puga, "El realismo mágico en la ficción narrativa hispanoamericana", en *Et Caetera*, VI, 23-25, Guadalajara, México, julio, marzo 1957, págs. 99-108.
- *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica*, Nueva York, Las Américas Publishing Co., 1959.
- "La generación de 1940-1969", en *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981*, V, IV, Siglo XXI, 1975.
- FLORES, Angel y Raúl Silva Caceres, *La novela hispanoamericana actual*, Compilación de ensayos críticos por ---, New York, Las Américas Publishing Co. 1971.
- FOSSEY, Jean-Michel, *Galaxia latinoamericana*, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales, 1973.
- FOSTER, David M., *Currents in the Contemporary Argentine Novel*, Columbia, Missouri, Univ. Missouri Press, 1975.
- FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Edit. Paidós, 1985.
- FUENTES, Carlos, "La nueva novela latinoamericana", en *La Cultura en México*, suplemento dominical de *¡Siempre!*, No. 128, 29 julio 1984, págs. 2-7 y 14-16.
- "Situación del escritor en América Latina", diálogo con Emir Rodríguez Monegal, en *Mundo Nuevo*, No. 1, París, julio 1966, págs. 5-21.
- "Muerte y resurrección de la novela", en "Diorama de la

- Cultura", de *Excelsior*, México, 7 diciembre 1969, págs. 2-3.
- *La nueva novela hispanoamericana*, México, Edit. Joaquín Mortiz, 1969.
- GALLINAL, Gustavo, *Letras uruguayas*, Prólogo de Carlos Real de Azúa, Montevideo, Ministerio de Cultura, Biblioteca Artigas, 1967.
- GALVEZ ACERO, Marina, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Edit. Cincel, 1984.
- GERTEL, Zunilda, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Edit. Columba, 1970.
- GOIC, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1972.
- GUILLERMO, Edenia y Juana Amelia Hernández, *15 novelas hispanoamericanas. Guía antológica para el estudio de la evolución del género*, New York, Las Américas Publishing Co., 1971.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, "Literatura y sociedad en Hispanoamérica", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 224-225, Madrid, agosto-septiembre 1969, págs. 579-594.
- KARSS, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1966.
- KEDIGER, Helga, *Particularidades léxicas en la novela hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Bern. Frankfurt on Main, Las Vegas, 1977.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, "Apuntaciones sobre la novela en América", en *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- JANSEN, André, *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*, Barcelona, Labor, 1973.
- JITRIX, Moé, y otros, *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, Centro de Investigaciones literarias, Casa de las Américas, 1970.
- KRAMER, Hilton, "Postmodernismo: arte y cultura de los ochenta"

- ta", *Saber*, No. 1, (reproducido del publicado en *The New Criterion*, septiembre 1982).
- LAFFORQUE, Jorge, *Nueva novela latinoamericana*, Compilación de ---. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- LANGOWSKI, Gerald J., *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982.
- LASPLACES, Alberto, *Opiniones literarias* (Prosistas uruguayos contemporáneos), Prólogo de Víctor Pérez Petit, Montevideo, Claudio García, "El Siglo Ilustrado", 1919.
- LAZO, Raimundo, *La novela andina*, México, Ed. Porrúa, 1971.
- LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- LIBERTELLA, H., *Nueva escritura latinoamericana*, Monte Avila, Caracas, 1977.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y Julio Peñate Rivero, *Perspectivas de comprensión y explicación de la narrativa latinoamericana*, Ballinzona, Suiza, Casa Grande, 1982.
- LORENZ, Günter, *Diálogo con América Latina*, Valparaíso-Barcelona, Ediciones Universitarias de Valparaíso-Pomaire, 1972.
- LOSADA, Alejandro, *La literatura en la sociedad de América Latina*, Odeuse-Berlin, Romanistik Univ., Odeuse, LAI Freire Universität Berlin, 1982.
- *La literatura latinoamericana en las metrópolis complejas*, Berlín, LAY Freire Universität (Arbeitspapier), 1983.
- "La internacionalización de la literatura latinoamericana", C. de Caravella, 1984.
- LORA RISCO, Alejandro, "La lengua hispanoamericana y el destino de la novela", en *Mundo Nuevo*, No. 45, Buenos Aires, marzo 1970, págs. 54-62.
- LOVELUCK, Juan, *La novela hispanoamericana*, Santiago, Edit. Universitaria, 1972, (4ª ed.)
- *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Edición de ---. Madrid, Taurus, 1976, (1ª ed.)
- MORAN, Fernando, *Novela y semidesarrollo: Una interpretación de la novela hispanoamericana y española*, Madrid, Taurus, 1981.

- OCAMPO, Aurora M., *La crítica de la novela iberoamericana actual*. Presentación, selección y bibliografía de ---. Prólogo de Ernesto Mejía Sánchez. México, U.N.A.M., 1977.
- QUIROGA, Horacio, *Sobre literatura*. Prólogo de Roberto Ibáñez. Notas de Jorge Ruffinelli. Montevideo, Arca, 1970.
- RANA, Ángel, *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo, Arca, 1972.
- *Diez problemas para el novelista latinoamericano*. Caracas, Síntesis, 1972.
- RELA, Walter, *Contribución a la bibliografía de la literatura uruguaya 1835-1963*. Montevideo, Síntesis, 1963.
- *Fuentes para el estudio de la literatura uruguaya 1835-1963*. Montevideo, Edic. de la Banda Oriental, 1969.
- RÍOS, Roberto E., *La novela y el hombre hispanoamericano*. Buenos Aires, La Aurora, 1969.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *Lecciones de narrativa hispanoamericana, siglo XX*. Sevilla, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1972.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Alfa, 1968.
- *Narradores de esta América*. Ensayo. Montevideo, Alfa, 1969.
- *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas, Edit. Tiempo Nuevo, 1972.
- ROXLO, Carlos, *Historia crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo, A. Barreiro y Ramos, 1916.
- SABATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*. Madrid, Edit. Aguilar, 1964.
- SAINZ DE MEDRANO, Luis, "La novela hispanoamericana: una crisis animada", en *Anales de Literatura hispanoamericana*, Vol. I, No. 1, 1972, págs. 87-105. (Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Literatura hispanoamericana).
- *Literatura hispanoamericana actual*. Madrid, Magisterio Español-Prensa Española, 1976.
- "El lenguaje como preocupación en la novela hispanoameri-

- cana actual", en *Anales de Literatura hispanoamericana*, Vol. VIII, 1980.
- (Dirección literaria parcial), *Historia de la literatura latinoamericana* (los fascículos 1 a 17 corresponden a novelistas actuales), Madrid, Planeta-De Agostini, 1985.
- SANCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Edit. Gredos, 1976 (3ª ed.)
- SAZ, Agustín del, "Algunos apuntes sobre la novela hispanoamericana actual", en *Anales de Literatura hispanoamericana*, Vol. II, No. 2-3, 1973-1974, págs. 151-165. (Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Literatura hispanoamericana).
- TQVAR, Antonio, *Novela española e hispanoamericana*, Madrid-Barcelona, Edics. Alfaguara, 1972.
- USLAR-PIETRI, Arturo, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Madrid, Mediterráneo, 1974, (2ª ed.)
- VARGAS LLOSA, Mario y otros autores, *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- VARIOS AUTORES, *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, F.C.E., 1967.
- *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1970. (Serie conferencias y seminarios).
- VERDEVOYE, Paul, *Antología de la novela hispanoamericana 1940-1970*, Madrid, Gredos, 1979.
- VERANI, Hugo J., *Narrativa contemporánea*, Madrid, La Muralla, D.L., 1980.
- VISCA, Arturo Sergio, *Tres narradores uruguayos: Reyles, Viana, Morosoli*, Montevideo, Edic. de la Banda Oriental, 1962.
- *Aspectos de la narrativa criollista*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 1972.
- *Ensayos sobre literatura uruguaya*, Montevideo, Ediciones del Sesquicentenario, 1975.
- ZALDIVAR, Gladys (Coordinación), *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana*, Madrid, Playor, 1977.

ZUM FELDE, Alberto, *Critica de la literatura uruguaya*, Montevideo, Maximino Garcia, ("El Siglo Ilustrado"), 1921.

--- *Proceso intelectual del Uruguay y critica de su literatura*, Montevideo, Imp. Nacional Colorada, 1930.

6.- BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL CUENTO HISPANOAMERICANO.

- AGUILERA GARRAMUNO, Marco Tulio, "La creación del cuento", *Plural* Nº 176, México, mayo de 1986.
- AGUILERA MALTA, Demetrio, y VALERA, Manuel, *El cuento actual latinoamericano*, México, De Andrea, 1973.
- ALAZRAKI, Jaime, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.
- ÁNDERSON INBERT, Enrique, y KIDDLE, Lawrence B., *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX*, Nueva York, Appleton-Century Croft, 1936.
- "El cuentista frente al espejo", *Maldoror* Nº 9, Montevideo, Noviembre 1973.
- *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979.
- ARENAS, Braulio, "Cuentos cortos", *El Mercurio*, 25 septiembre 1977.
- ARIAS-LARRETA, Abraham, *El cuento indoamericano*, Barcelona, Gráficas Fomento, 1978.
- ARONNE AMESTOY, *América en la encrucijada de mito y razón. Introducción al cuento epifánico latinoamericano*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976.
- BENEDETTI, Mario, "Tres géneros narrativos", *Sobre artes y oficios*, Montevideo, Alfa, 1968.
- BERMUDEZ, María Elvira, "Del cuento y del género policíaco", *Plural* Nº 184, México, enero de 1987.
- BOSCH, Juan, "El tema en el cuento", *Papel literario de El Nacional*, Caracas, 21 noviembre 1958, págs. 1 y 6.
- "La forma en el cuento", *Revista Shell*, Año IX, Nº 37, Caracas, 21 diciembre 1960, págs. 44-49.
- "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos", *Revista Nacional de Cultura*, Nº 144, Caracas, enero-febrero 1961, págs. 40-48.
- BULLRICH, Silvana, *Carta a un joven cuentista*, Buenos Aires,

- Santiago Rueda Editor, 1958.
- CARILLA, Emilio, *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- CASTAGNINO, Raúl, *Cuento-arterfacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova, 1975.
- CORTAZAR, Julio, "Algunos aspectos del cuento", en *último round*, México, Siglo XXI editores, 1969.
- CHERTUDI, Susana, *El cuento folklórico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- DE LEÓN, Oliver Gilberto (ed.), *Cuentistas hispanoamericanos en la Sorbona*, Barcelona, Mascarón, 1983.
- DURAN-CERDA, Julio, "Sobre el concepto de cuento moderno", *Explicación de textos literarios*, 5, ii, 1976, págs. 119-132.
- EPPLE, Juan Armando, "Sobre el mini-cuento en Hispanoamérica", *Obsidiana* Nº 3, Santiago de Chile, noviembre 1984, págs. 33-35.
- "Brevisima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica", *Puro Cuento* Nº 10, Buenos Aires, mayo-junio 1988, págs. 31-33.
- FLORES, Angel, *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica*, Nueva York, Las Américas, 1959.
- *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México, Premia, 1985.
- FRANCO, Jean, "Quiroga and the art of the short story" en "Introduction" to *Cuentos escogidos*, by Horacio Quiroga, Oxford, Pergamon Press, 1968, págs. 16-19.
- FULTON, Patricia, "Borges, Hawthorne and Poe: A study of significant parallels in their theories and methods of short story writing", Ph.D. Dissertation, Auburn University, 1979.
- GIARDINELLI, Mempo, "Es inútil querer encorsetar el cuento" *Puro Cuento* Nº 7, noviembre-diciembre 1987, págs. 28-31 y 55-56.
- GONZALEZ, José Luis, "El arte del cuento", en José Luis González y Lizandro Chavez Alfaro, *La experiencia literaria*, II,

- Xapala, Universidad Veracruzana, 1975, págs. 9-35.
- GONZALEZ PICADO, Jazar, "Teoría y práctica del cuento en Hispanoamérica: el caso de Horacio Quiroga", *Filología y Lingüística*, San José, Costa Rica, enero-junio 1985.
- GUERRERO ESTRELLA, Guillermo, "Teoría y práctica del cuento", Buenos Aires, *La Nación*, 24 junio 1947.
- GOTLIB, Nadia Batella, *Teoría do conto*, Sao Paulo, Atica, 1985.
- GUIRALDES, Ana María, "El cuento como género literario", *Occidente*, Año XLIII, Nº 320, Santiago de Chile, marzo-abril 1987, págs. 35-38.
- HAHN, Oscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, Premia Editora, S. A., 1978.
- HERNANDEZ, Francés, "Katherine Anne Porter and Julio Cortázar: The craft of fiction", *Proceedings of the comparative literature symposium, Modern American Fictions: Insights and foreign lights*, Texas, 1972, págs. 55-65.
- KOCH, Dolores, "El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso", Ph.D. Dissertation, City University of New York, 1986.
- LAGUNAS, Alberto, "La metamorfosis del cuento", *El cuento. Revista de Imaginación*, Nos. 54, 55 y 56, 1974.
- LANCELOTTI, Mario, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.
- "Cuento y novela", Buenos Aires, *La Nación*, 9 marzo 1969.
- LATCHAM, Ricardo, *Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo (1910-1965)*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1958.
- LEAL, Luis, *Historia del cuento hispanoamericano*, México, De Andrea, 1973.
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa, *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*, Universidad de Buenos Aires, 1941.
- MAGALHAES JUNIO, R., *A arte do conto*, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1972.
- MARTINEZ, José Luis, *Horacio Quiroga: Teoría y práctica del*

- cuento, México, Universidad Veracruzana, 1982.
- MARTINEZ GOMEZ, Juana, "Crisis en el cuento hispanoamericano actual", en *Harcarola*, No. 25, Albacete, noviembre 1987.
- MASSAUD, Moises, "Conceito e estrutura do conto", *Revista de Letras*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, V, 1964, págs. 66-97.
- MASTRANGELO, Carlos, "Contribución para una teoría del cuento", Buenos Aires, *La Nación*, 14 mayo 1967.
- MATLOWSKY, Berenice, *Antologías del cuento americano. Guía bibliográfica*, Washington, Unión Panamericana, 1950.
- MEJIA NIETO, Arturo, "Misericordia y grandeza del cuento corto", Buenos Aires, *La Nación*, Suplemento Literario, 22 noviembre 1959.
- MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- MONTERO ABT, Antonio, "Novela y cuento", *Artes y Letras (El Mercurio)*, Santiago de Chile, 2 noviembre 1980.
- MORA, Gabriela, *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985.
- MORA VALCARCEL, Carmen de, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de estudios hispanoamericanos, 1982.
- OMIL, Alba y Raúl Pierola, *El cuento y sus claves*, Buenos Aires, Nova, 1967.
- ORTEGA FOLCH, Joaquín, "Algo sobre el cuento", *Revista Chilena*, Año VIII, Nº 71, noviembre 1925, págs. 67-70.
- PARODI, Roberto, *Los límites del cuento y la novela*, Entre Ríos, Argentina, Ser, 1971.
- PERI ROSSI, Cristina, "La metamorfosis del cuento", *El cuento. Revista de Imaginación*, Nos. 92 y 93, 1984 y 1985, págs. 482, 493, 594, 602.
- PERUS, Françoise, "Algunas consideraciones histórico-teóricas para el estudio del cuento", *Plural* Nº 189, México, Junio 1987, págs. 37-39.

- POBLETE VARAS, Kernán, "Aproximación a la narrativa" en *Tres estudios sobre la narrativa breve en Chile*, Anejo de *Estudios Filológicos*, Nº 10, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1975.
- POLO GARCÍA, Victorino, "La formalización del cuento hispanoamericano", en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, No. 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- PUPO-WALKER, Enrique (Dirección y prólogo), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.
- QUIROGA, Horacio, "El manual del perfecto cuentista", *El Hogar*, 10 abril 1925.
- "Los trucos del perfecto cuentista", *El Hogar*, 22 mayo 1925.
- "La crisis del cuento nacional", *La Nación*, 11 marzo 1928.
- "La retórica del cuento", *El Hogar*, 21 diciembre 1928.
- Los artículos de H. Quiroga sobre el cuento fueron recopilados en *Obras inéditas y desconocidas*, Tomo VII, Montevideo, Arca, 1970.
- REST, Jaime, *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- SAENZ, Dalmiro, *El oficio de escribir cuentos*, Buenos Aires, EMECE, 1968.
- SERRA, Edelweis, *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*, Madrid, Cupsa, 1978.
- *Estructura y análisis del cuento*, Santa Fe, Argentina, Universidad del Litoral, 1966.
- SOTO, Luis Emilio, "El cuento", en *Historia de la literatura argentina*, Vol. IV, dirigida por Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1959.
- TIJERAS, Eduardo, *El relato breve en Argentina*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.
- UNDURRAGA, Antonio de, "Contribución de Latinoamérica al cuento de Occidente", en *Autopsia de la novela. Teoría y práctica de los narradores*, México, B. Costa-Amic editor,

1967, pags. 17-47.

--- "Una larga confusión en torno al cuento", op. cit. págs. 48-53.

URIBE ECHEVARRIA, Juan, ed. *La narración literaria. Estudios sobre la novela y el cuento*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1959.

VARELA JACOME, Benito (Selección y estudio), *El cuento hispanoamericano contemporáneo*, Tarragona, Tarraco, 1976.

VARIOS AUTORES, *Cuentos y narraciones de Hispanoamerica*, Valencia, Prometeo, 1969.

VERA URARTE, Sara Liliana, "El cuento: Su historia y proyección", *Nueva Revista del Pacífico* Nº 1, Valparaíso, 1976, pág. 77.

WILLIAM, Guillermo, *El cuento y sus vivencias*, Montevideo, 1967.

ZANETTI, Susana, *El cuento hispanoamericano contemporáneo* (Antología), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

7.- TEORÍA LITERARIA.

- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel, *Teoría de la literatura*, Madrid, Edit. Gredos, 1975.
- ALLOT, Miriam, *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Edit. Seix Barral, 1966.
- AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Edit. Anaya, 1966.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Crítica interna*, Madrid, Edit. Taurus, 1961.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp, 1963.
- *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Edit. Planeta (Ensayos Planeta), 1970.
- BARTHES, Roland, y otros, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1974 (3ª ed.).
- BONET, Carmelo, *La técnica literaria y sus problemas*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1968.
- *La crítica literaria*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1959.
- BOURNEUF, R. y R. Quellat, *La novela*, Barcelona, Edit. Ariel, 1983.
- CASTAGNINO, Raúl H., *¿Qué es la literatura? Naturaleza y función de lo literario*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1958 (2ª ed.).
- *El análisis literario. Introducción metodológica a la Estilística integral*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1961.
- CONRAD KURZ, Paul, "Metamorfosis de la novela moderna", en *La nueva novela europea*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- FORSTER, E. M., *Aspects of the novel*, E. Arnold, Londres, 1958.
- FRYE, Northrop, *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus edics., 1973.
- GOODMAN, Paul, *La estructura de la obra literaria*, Madrid, Si-

- glo XXI editores, S. A., 1971.
- GULLÓN, Agnes y Germán, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus edics., 1974.
- HENRIQUEZ URENA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Mexico, F. C. E., 1954.
- HUMPHREY, Robert, *Stream of consciousness in the modern novel*, University of California Press, Berkeley, 1959.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de Poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Edics. Gredos, 1961.
- KRISTELA, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona, Edit. Lumen, 1974.
- LAPESA, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Edics. Catedra, 1975 (2ª ed.).
- LAZARO CARRETER, Fernando, *Estudios de poetica*, Madrid, Taurus edics., 1978.
- LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Edics. Istmo, 1978.
- MALMBERG, Bertil, *La América hispanohablante*, Madrid, Edics. Istmo, 1966.
- MAYORAL, Marina, *Análisis de textos*, Madrid, Edit. Gredos, 1972.
- MUIR, Edwin, *The structure of the novel*, Hogarth Press, Londres, 1967.
- PAGNINI, Marcello, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Edics. Catedra, 1975.
- PEDEMONTE, Hugo E., *Metodología estilística de la literatura*, Montevideo, Edit. Ciudadela, 1949.
- POUILLON, Jean, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Edit. Paidós, 1970.
- PRIETO, Antonio, *Morfología de la novela*, Barcelona, Edit. Planeta, 1975.
- ROMERA CASTILLO, José, *Comentario de textos semiológico*, Madrid, S.G.E.L., 1977.

- ROSENBLAT, Angel, *Nuestra lengua en ambos mundos*, Estella, Salvat Editores S.A.-Alianza Editorial S.A., 1971.
- SOUVAGE, Jacques, *An introduction to the study of the novel*, Gante, 1935.
- TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Edit. Gredos, 1973 (2ª ed., corregida y aumentada).
- TODOROV, Tzevetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI editores S.A., 1970.
- *Poética*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1975.
- VARELA JACOME, Benito, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Edit. Destino, 1967.
- *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Gerona, Hijos de José Bosch, S.A., 1974.
- y otros, *Nuevas técnicas de análisis de textos*, Madrid, Edit. Bruño, 1980.
- VARIOS AUTORES, *Comentario de textos literarios*, Madrid, U.N. E.D., Departamento de Filología Hispánica, 1980.
- VILLANUEVA, Dario, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Edit. Bello, 1977.
- WEINRICH, Harald, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Edit. Gredos, 1968.
- WELLEK, R. y A. Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Edit. Gredos, 1966.

8.- DICCIONARIOS.

- *de americanismos.* Por Marcos A. Morinigo. Buenos Aires, Muchnik Editores, 1966.
- *de la lengua española.* Por la Real Academia Española de la Lengua. Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 1984 (20ª ed.).
- *de Lingüística.* Por Jean Dubois y otros autores. Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- *de terminos filológicos.* Por Fernando Lazaro Carreter. Madrid, Edit. Gredos, 1973.
- *Uruguayo documentado.* Por Celia Mieres y otros autores. Montevideo, Biblioteca de la Academia Nacional de Letras, 1966.