



Ciencia Ergo Sum

ISSN: 1405-0269

ciencia.ergosum@yahoo.com.mx

Universidad Autónoma del Estado de México
México

Quintana Tejera, Luis
La tregua de Mario Benedetti
Ciencia Ergo Sum, vol. 12, núm. 2, julio-octubre, 2005, pp. 186-192
Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10412211>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La tregua de Mario Benedetti

Luis Quintana Tejera*

Recepción: 9 de diciembre de 2004
Aceptación: 9 de febrero de 2005

*Profesor investigador de la Facultad de Humanidades, UAEM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, México.
Correo electrónico: qluis11@hotmail.com
Fax: 01 72 22 78 47 04.

Resumen. Este ensayo aborda la novela de Mario Benedetti, *La tregua*, que a partir de su publicación en 1960 adquirió un amplio reconocimiento de la crítica, así como también despertó el placer de un público lector sediento. En ella el personaje narra su historia: un viudo con tres hijos que, próximo a jubilarse, encuentra en el amor de una joven sus mejores momentos. Así, se abre también el problema del abismo generacional. Este diario de un hombre mayor analiza la perspectiva del alma humana desde los diferentes enfoques que los personajes autorizan, para concluir en un verdadero drama donde la imagen de la tregua cobra su verdadero significado.

Palabras clave: tregua, abismo generacional, amor, muerte.

En el acontecer literario de Uruguay en el siglo XX sobresale la figura creadora de Mario Benedetti, quien ha participado en diversos momentos del proceso sociopolítico de este país.

En su primera etapa, el autor refleja la angustia del empleado de la burocracia, del hombre que debía entregar la mayor parte de su tiempo para recibir a cambio una paupérrima retribución, que ni siquiera le alcanzaba para cubrir sus mínimas aspiraciones. Dos obras expresan de manera directa este

aspecto: *Montevideanos* (Benedetti, 1968) y *Poemas de la oficina y del hoyporhoy* (Benedetti, 1953). Otro relato, *La tregua* (Benedetti, 1994), se ubica en el mismo contexto, pero se dedica a contar la historia amorosa y personal de un oficinista a punto de jubilarse.¹

En el periodo que correspondió a la dictadura, Benedetti escribe un significativo volumen de cuentos que lleva por título *Con y sin nostalgia* (Benedetti, 1990). En él denuncia la persecución política y la tortura desde la dolorosa perspectiva de aquellos que resultan siempre perde-

1. En lo que tiene que ver con la situación política de Uruguay antes del golpe militar del 27 de junio de 1973, debemos comentar que se trataba de un país gobernado por dos facciones políticas que alternaban el poder —el Partido Nacional o Blanco y el Partido Colorado—. La economía se hallaba en franco descenso y las políticas aplicadas por el gobernante en turno no permitían augurar nada bueno. Será precisamente en la fecha mencionada cuando el Presidente Juan María Bordaberry, apoyado por las Fuerzas Armadas, perpetra un autogolpe y se inicia así el largo periodo de poco más de diez años en que los uruguayos tendrán que soportar la ignominia y el horror.

dores en el marco de acción de estos acontecimientos; porque Uruguay estaba sometido al ciego poder de los militares de aquella época que no se detenían ante nada para alcanzar sus bajos objetivos. El escritor debió exiliarse en este momento a los efectos de evitar las represalias del gobierno.

En la actualidad el poeta viaja constantemente para promover su producción. El estilo de su obra ha dejado de ser *ancilar*, porque las circunstancias demandan otra forma de pronunciamiento poético. Por *ancilar* entendemos aquella manera de relación estrecha entre la obra literaria y la causa que defiende. El término latino *ancila* alude precisamente a esa forma de esclavitud que está presente en el instante en que la creación poética depende de las circunstancias sociopolíticas que se han generado en su entorno. Algunos autores defienden la necesidad de este tipo de producción contra otros que sostienen que la literatura debe ser libre y que no le corresponde depender de nada ni de nadie (Cfr. Rojo, 2001).

Presentaremos a continuación algunas reflexiones en torno al diario de Martín Santomé, *La tregua*, el cual ofrece profundos valores poéticos en el contexto de un determinado momento histórico. Pero antes expondremos una breve muestra de dos opiniones críticas, estrictamente contemporáneas del texto aquí analizado, que muy bien sirven como un adecuado preámbulo en el marco del presente planteamiento. En primer lugar, Sarah Bollo en su *Historia de la literatura uruguaya* señala:

Su última novela, *La tregua*, está bien narrada, tiene fluidez y agilidad, crea un medio ambiente para el personaje. Sin embargo, hay algunas fallas en ella, según nos parece; el personaje es discordante, reacciona mal en ciertas oca-

siones, como en el momento de saber la muerte de Laura cuando prorrumpen en el teléfono en palabras brutales; no parece así sentir ningún dolor por esta muerte. Este personaje, tal cual está presentado en la novela, es un fatalista, se cree condenado a la infelicidad; correspondía que actuara más bien con un estado de depresión y de total aplastamiento frente a este desastre; al revés, estalla en groserías (Bollo, 1965: II, 225-226).

No deja de parecernos muy curiosa la irrupción dogmática de la ensayista al sugerirle al autor cuál habría de ser la mejor manera de perfilar este personaje. Si Sarah Bollo cree que las pasiones humanas siempre terminan de la misma manera, está muy equivocada. Las palabras altisonantes de Martín Santomé –nos adelantamos al análisis– revelan un rasgo de impotencia terrible que sólo puede hallar salida en esta forma de expresión.

En segundo término, Emir Rodríguez Monegal dice en su *Literatura uruguaya de medio siglo*:

En *La tregua* la situación aparece más disfrazada porque el protagonista es viudo y se enamora de una mujer veinticinco años menor, una empleada de su oficina. Pero también el esquema edípico asoma entre líneas. La atención del protagonista se aviva cuando sabe que la muchacha tiene un novio; él mismo ha vivido una precaria vida sexual desde que su mujer murió cuando él tenía veintiocho años (ahora tiene casi cincuenta); su virilidad está como adormecida y sólo conoce higiénicas relaciones con alguna mujer encontrada al azar y nunca reencontrada. Todos los datos que ofrece el protagonista sobre sí mismo dibujan la imagen de una vitalidad muy menguada. Sólo piensa en jubilarse, en sobrevivir. (Rodríguez Monegal, 1966: 303).

Por *ancilar* entendemos
aquella manera de relación
estrecha entre la obra
literaria y la causa que
defiende.

Las opiniones vertidas por el conocido crítico uruguayo parecen tener un mayor fundamento, al mismo tiempo que un equilibrio visiblemente reflejado en adecuado estilo para aludir a hechos tan trascendentes en el marco de esta novela, como el que aquí se señala cuando se refiere al protagonista y subraya que posee “una vitalidad muy menguada”, que únicamente le permite sobrevivir cuando estaba en condiciones de actuar de una forma mucho más plena.

En otro orden, la primera edición de este relato corresponde a 1960 para Montevideo y 1979 para México. En ella el personaje –desde una perspectiva predominantemente autodiegética– narra su historia, cuenta la diégesis de un hombre viudo desde hace ya muchos años y con tres hijos que –próximo a jubilarse– encuentra en el amor de una joven de 24 años llamada Laura Avellaneda el reverdecer de sus mejores momentos. Así, Martín Santomé es un oficinista de clase media y de vida rutinaria que ha decidido jubilarse porque ya reúne los años necesarios para ello y dedicarse en sus nuevos ocios al estudio de la guitarra. En lo que respecta a la voz narrativa, incluimos las siguientes consideraciones:

Así pues, debe reconocerse que en el fondo de las tres posibilidades gramaticales básicas de expresión, en la voz encontraremos una oposición dual: yo/no yo. Esta oposición vale a Genette para incrementar las categorías de su

tipología: en un relato homodiegético el narrador nos da cuenta de una historia en la cual participa; si el narrador es el protagonista de la historia que cuenta, la voz es autodiegética. En contraste, en un narrador ajeno a la historia se reconoce una voz heterodiegética. Nuevamente la pertinencia de estas distinciones se verá en el marco del análisis; baste mencionar que la distancia entre el narrador y los hechos narrados, determina la distancia del lector, el registro verbal adoptado por la voz narrativa nos arrastrará al centro mismo de las vivencias en un relato, o bien mantendrá a distancia nuestra necesidad o curiosidad por adentrarnos en los hechos relatados. La combinación particular de estos elementos en cada texto tiene sus propios resultados (Cfr. Quintana, 1997: 55-56, donde se cita la teoría narrato-lógica de Gérard Genette, 1972)

Martín Santomé tiene 49 años en el inicio del diario. Laura Avellaneda es la joven de 24 que llega a trabajar con él a su oficina.

Poco después de conocerse, ambos personajes inician una curiosa relación; llena de prejuicios para el veterano enamorado, y asumida de una manera mucho más racional y madura por la muchacha.

Lo anterior involucra la anécdota mínima necesaria para que podamos detenernos en el análisis de algunos aspectos, que bien pueden ser sociales, económicos, morales, religiosos, y –por qué no– amorosos.

La primera anotación que corresponde al lunes 11 de febrero incluye reflexiones acerca de su trabajo y de la inminencia de su jubilación: “Sólo me faltan seis meses y veintiocho días para estar en condiciones de jubilarme...” (Benedetti, 1994: 9). El diario continúa desarrollándose hasta el fatídico 23 de septiembre, cuando se interrumpe

Martín Santomé tiene
49 años en el inicio del
diario. Laura Avellaneda
es la joven de 24 que
llega a trabajar con él a
su oficina.

casi cuatro meses para reanudarse el viernes 17 de enero. Concluye un viernes 28 de febrero.

El primer tema se impone como una necesidad personal de reflexión y es ofrecido en un marco de profunda nostalgia; esto tiene que ver con la soledad del personaje que narra los hechos. Pero esta soledad ha sido asumida en determinado momento por Martín Santomé; al morir Isabel, su primera mujer, decide hacerse cargo de la educación y crianza de sus tres hijos y postergar su propia felicidad. Queda la duda, realmente, si este sacrificio fue incorporado por la voz que cuenta los hechos de una manera espontánea y reflexiva, o si tan sólo lo hizo por una natural inercia de las situaciones y coaccionado por el *deber ser social*. De todas maneras –nos enteramos en el devenir del relato– cuida y educa tan mal a sus hijos que mejor hubiera sido conseguirles una madre sustituta para evitar las consecuencias: a sus 49 años, Martín Santomé vive en su propia casa con tres desconocidos, sus vástagos, que tienen problemas de diferente naturaleza: de drogadicción uno de ellos, de homosexualidad el otro y la hija, una joven mujer que no sólo no ha encontrado el camino de una existencia normal, sino que soporta las imposiciones de un novio que deja mucho que desear.

En el terreno de la educación ha fracasado de manera rotunda. De lo que aparentemente se ofrece como un triun-

fo al comienzo del relato, se descubren después las auténticas conclusiones.

El conflicto del abismo generacional se abre también como un profundo abanico en la medida en que Martín Santomé está muy lejos de comprender los problemas de sus hijos, y cuando lo intenta, falla de forma radical, choca contra una pared donde los jóvenes de alrededor de 20 años ven –en su padre cincuentón– un modelo fracasado e inoperante de hombre. Al respecto le dice su hija Blanca:

A veces (no te enojés, papá) también te miro a vos y pienso que no quisiera llegar a los cincuenta años y tener tu temple, tu equilibrio, sencillamente porque los encuentro chatos, gastados. Me siento con una gran disponibilidad de energía, y no sé en qué emplearla, no sé qué hacer con ella. Creo que vos te resignaste a ser opaco, y eso me parece horrible, porque yo sé que no sos opaco. Por lo menos, que no lo eras (Benedetti, 1994: 20).

La acusación de Blanca da la tónica en relación con uno de los principales problemas de este hombre: la mediocridad, lo opaco de su existencia, su carácter gris. Cada individuo aspira a ser el mejor en lo que realiza; Martín Santomé o no lo consiguió, porque su oscura y mediatizada profesión no se lo permitió, o simplemente porque sus aspiraciones murieron ahogadas en el ambiente de mediocridad en que le tocó desempeñarse. Ése es el marco de la oficina, de la burocracia, del trabajo opaco de escritorio, de la igualdad patética de cada día, de los aburridos descansos del fin de semana.

Así nos encontramos con el diario de un hombre que es confesión y reconocimiento de su derrota en la medida en que él pueda llegar a asumirla parcial o totalmente. Martín Santomé no sabe o no quiere saber que todo lo

pasado ha constituido una pesada cadena de fracasos: los domingos solitarios sin Isabel, la nostalgia de cada noche al salir de su oficina, las eventuales mujeres seducidas en el mínimo tiempo de un viaje en ómnibus, el amor de prisa en cualquier desconocido hotel, la pesadumbre de la depresión individual... En fin, todo aquello que lo muestra hoy como un hombre solitario.

Cuando aparece Laura Avellaneda en su vida, él asume este hecho con una total indiferencia y además con marcada misoginia. Dice al respecto:

Hoy ingresaron a la oficina siete empleados nuevos: cuatro hombres y tres mujeres. Tenían unas espléndidas caras de susto y de vez en cuando dirigían a los veteranos unas miradas de respetuosa envidia. [...] Así que ahora soy todo un jefe: tengo nada menos que seis empleados a mis órdenes. Por primera vez, una mujer. Siempre les tuve desconfianza para los números. Además, otro inconveniente: durante los días del período menstrual y hasta en sus vísperas, si normalmente son despiertas, se vuelven un poco tontas; si normalmente son un poco tontas, se vuelven imbéciles del todo (Benedetti 1994: 19).

La propia Laura Avellaneda se encargará de demostrarle que estos prejuicios sobre la mujer están totalmente de más; o, al menos en lo que a ella respecta, no le corresponden. Avellaneda –como le llamará el narrador durante todo el relato– es una bella mujer de 24 años que posee una capacidad de raciocinio sencilla, cotidiana, adquirida culturalmente en su casa; exenta de prejuicios y abierta a las nuevas opciones que la vida pueda traerle.

Martín Santomé, al enfrentarse a la posibilidad de volver a amar realmente, al descubrir en Avellaneda una tre-

gua para su existencia mediocre, al enfrentarse de golpe con algo que la vida le tenía preparado y al ver ante él a una mujer que tan sólo es un poco mayor que su hija, tiene miedo.

Ese temor a volver a empezar lo atenaza; y, más aún, con una mujer 25 años menor que él.

Hablábamos momentos antes del abismo generacional entre Santomé y sus hijos. Ahora el tema parece repetirse en el encuentro con su joven novia. Los hechos y la madura actitud de Laura demostrarán que las cosas no son así.

Parecería como que el hombre de la segunda mitad del siglo XX, a sus 50 años, se enfrenta con replanteamientos que no fueron comunes en otras épocas. En el siglo XIX los románticos morían tempranamente, y nuestros padres –sin llegar al extremo del aniquilamiento físico prematuro– se sentían acabados a la edad en que otros recomienzan. El propio Martín Santomé representa un ejemplo contradictorio: por un lado, ha llegado al fin de su etapa laboral activa y no tiene planeado con claridad qué hará en el futuro; por otro, descubre en Laura la posibilidad de reiniciar su vida afectiva, la cual había sido interrumpida hace ya tantos años.

Ahora bien, el problema consiste en no valorar la situación específica de la diferencia de edad en la pareja de manera absoluta. No podemos afirmar que siempre sea posible tal relación, ni negarlo con la misma convicción. Todo depende de los seres humanos concretos.

Se nos ocurre recordar aquella novela de Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor* (Vargas Llosa, 1995), donde la diferencia de edad en la pareja es a la inversa, porque ella tiene 36 años y él, 18. Pero aquí el narrador procede precisamente con base en esquemas preestablecidos y da por supuesto des-

de el comienzo que esta relación está destinada a concluir en cinco años, luego se jacta por haber conseguido llegar a los ocho años de matrimonio. En este mismo relato, y en el contexto de las numerosas metadiégesis que se narran en los capítulos impares, la voz que cuenta los hechos aprovecha para burlarse de manera explícita de los argentinos, y de manera implícita de los hombres que llegan a los 50 años y creen encontrarse en la plenitud de sus funciones y consideran que el mundo está a sus pies. Insisto en la misma hipótesis: nada es absoluto, todo es relativo. De esta forma quedan protegidos tanto sea los que están en los 50, como los que aún no han llegado a esta curiosa etapa de sus existencias.

Revisemos ahora qué piensa realmente Martín Santomé de la relación. En primera instancia asistamos al encuentro de ambos personajes en el café del centro, aquel glorioso 17 de mayo, y observemos el proceder casi infantil de ese hombre que regresa del pasado para encontrarse con una experiencia que él creía definitivamente olvidada:

Levanté los ojos y ella estaba allí. Como una aparición o un fantasma o sencillamente –y cuánto mejor– como Avellaneda. “Vengo a reclamar el café del otro día”, dijo. Me puse de pie, tropecé con la silla, mi cucharita de café resbaló de la mesa con un escándalo que parecía provenir de un cucharón. Los mozos miraron. Ella se sentó. Yo recogí la cucharita, pero antes de poderme sentar me enganché el saco en ese maldito reborde que cada silla tiene en el respaldo. En mi ensayo general de esta deseada entrevista, yo no había tenido en cuenta una puesta en escena tan movida (Benedetti, 1994: 70).

Curiosamente Avellaneda es quien procede con mayor equilibrio y quien

Emma Bovary y Ana Karenina simbolizaron el intenso deseo de libertad en el marco de la pareja.

guarda la calma en este momento. Martín Santomé formula su declaración de amor de manera directa y esperando quizás una negativa o una postergación indefinida como sólo las mujeres saben hacerlo algunas veces. Le dice a Laura:

Mire, Avellaneda, es muy posible que lo que le voy a decir le parezca una locura. Si es así, me lo dice nomás. Pero no quiero andar con rodeos: creo que estoy enamorado de usted (Benedetti, 1994: 71).

Ella responde a estas palabras diciendo simple, pero contundente, hermosamente: “Ya lo sabía, por eso vine a tomar café” (Benedetti, 1994: 71).

Aquí todo comienza. Seguirán después las furtivas salidas por el Montevideo de la época, la renta del departamento destinado a ser la vivienda de ambos, las discusiones en torno al matrimonio, las decisiones al respecto, la primera relación sexual y el inevitable recuerdo de Isabel.

Precisamente después de este encuentro sexual, Laura pronunciará una madura opinión en torno al sexo y las mujeres y los hombres. Hablará de lo que ella considera posturas equívocas por parte de los machos y se mostrará liberada y feliz. Dice al respecto:

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 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 (Benedetti, 1994: 102-103).

El discurso de Laura resulta entusiasta y revela un profundo convencimiento. Santomé la escucha con atención y también con cierta ironía. Ella continúa:

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. Quizá sea cierto que el ego femenino sea sinónimo de sexo, pero hay que comprender que la mujer identifica el sexo con la conciencia. Allí puede estar la mayor culpa, la mejor felicidad, el problema más arduo (Benedetti, 1994: 103).

Quiero dejar expresa constancia de que estas afirmaciones del personaje femenino retoman la reciente tradición filogínica (neologismo formado por quien redacta estas líneas a la luz de la existencia del término antónimo *misoginia*) de los narradores rusos y franceses de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Hablar de los derechos de la fémica y permitir que ella se refiera al tema del sexo con tanta libertad implica un gran paso en la narrativa de esta época. Recuérdese que aún no habían

llegado a la tierra uruguaya dos de los grandes males de la humanidad: el militarismo y el sida. El primero de ellos en el terreno político, y el segundo en el entorno sexual; pero ambos igualmente fatídicos para el compatriota que le tocó vivir en la terrible década de los setenta durante el primero de los fenómenos aludidos, y en la década de los ochenta en el segundo. En lo referente al tema femenino y al inicio de la liberación de la mujer, nos permitimos recordar la tradición de los narradores decimonónicos aquí mencionada. En aquella literatura sobre mujeres escrita por hombres en el siglo XIX europeo hallamos este modelo femenino que impone una nueva manera de ver el problema; nos conduce a Flaubert, Balzac, Zola, Tolstoi, Dostoievski, quienes nos regalaron un parámetro interesante de mujer el cual se esconde tras las máscaras de madame Bovary (Flaubert, 1985), Eugenia Grandet (Balzac, 1975), Nana (Zola, 1983), Ana Karenina (Tolstoi, 1999), Nathasha (Dovstoevski, 1991). En el controvertido universo de la literatura del realismo francés, las obras y los personajes de *Madame Bovary* de Flaubert y *Eugenia Grandet* de Balzac, así como también *Nana* del creador del naturalismo y *Ana Karenina* y *El príncipe idiota* de Tolstoi y Dostoievski respectivamente, inundan la escena europea con planteamientos donde la conocida antropología machista del pasado comienza a volverse una auténtica *ginecocracia* (aunque el término más apropiado sería *ginecología*, si no fuera que esta acepción está utilizada ya para aludir a la ciencia que estudia las enfermedades de la mujer), a través de la cual pretende explicarse a una nueva mujer, con derechos propios y universos de realización antes nunca vistos.

Emma Bovary y Ana Karenina simbolizaron el intenso deseo de libertad en el marco de la pareja; incompre-

didadas por sus respectivos cónyuges, se refugiaron en alternativas válidas, para optar finalmente por la puerta falsa del suicidio. Nana implica una perspectiva de rebeldía profunda frente a la imagen del macho en turno. Dominadora por excelencia, conserva la condición de mujer con que todo hombre sueña para desvanecerse por fin y caer en la destrucción de su cuerpo, víctima de la enfermedad y del delirio. Natasha Filipovna, en *Dostoievski*, implica una decisión de vida donde el hombre tiende a cumplir igualmente el papel de dominado o, por lo menos, de sometido a la forma de actuar de una mujer bella e inteligente. Cuando el príncipe idiota en el texto homónimo observa el retrato de Natasha, comenta: “¡Qué hermosa mujer! Si fuera buena todo se habría salvado”. Pero ella es ciertamente hermosa, aun cuando está muy lejos de representar el ideal de bondad aquí presupuesto. Para el escritor ruso, la axiología dominante en su universo creativo incluye lo bueno como categoría preferente. Para este personaje femenino lo que realmente interesa está más allá de cualquier escala de valores tradicionales. Vivir e imponerse representan una categoría primordial.

En el caso específico de Balzac y a través de su novela *Eugenia Grandet*, encontramos un tipo de mujer diferente de las postulaciones de sus contemporáneos, conlleva igual la magia de una aspiración y de una grandeza de espíritu imponderable. Ella es la hija de un avaro siniestro, y en una primera etapa de su existencia se somete a la tiranía del padre. Comienza a rebelarse cuando conoce el amor en la persona de Carlos Grandet, su primo. Pero muy pronto la vida le demostrará que ese joven no vale la pena y ella se recluirá en la infinita soledad de la casa de los Grandet.

En suma, la misoginia de Martín Santomé encuentra en Laura una digna oponente. Muchas otras cosas suceden después, incluida la incipiente amistad entre la hija y la novia. La felicidad se impone así como una constante para los meses que siguen. Pero un día Laura deja de asistir imprevisiblemente al trabajo. Transcurren las semanas y el protagonista no sabe nada de ella. El domingo 22 de septiembre razona en voz alta Martín Santomé: “Me ha prohibido que vaya a su casa, pero si mañana lunes no aparece, descubriré de todos modos algún pretexto para visitarla” (Benedetti, 1994: 167).

El lunes 23 de septiembre sólo leemos: “Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío” (Benedetti, 1994: 167).

El atento lector intuye al leer la fecha siguiente, viernes 17 de enero, que algo terrible ha ocurrido. Nos enteramos mediante una triste analepsis de que Laura Avellaneda ha fallecido el 23 de septiembre por la mañana. Cuatro meses después Martín Santomé se atreve a relatar los hechos de ese día, la conversación telefónica con el tío de Laura, quien le dió la horrorosa noticia.

En el primer momento no quise entender. Laura no era nadie, no era Avellaneda. “Falleció”, dijo la voz del tío. La palabra es un asco. *Falleció* significa un trámite: “Una mala noticia, señor”, había dicho el tío. ¿Él, qué sabe? ¿Qué sabe cómo una mala noticia puede destruir el futuro y el rostro y el tacto y el sueño? ¿Qué sabe, eh? [...] Con la mano izquierda hice una pelota con una planilla de vendas, con la derecha acerqué el tubo a mi boca y dije lentamente: ¿Por qué no se va a la mierda? No recuerdo bien. Me parece que la voz preguntó varias veces: “¿Cómo dijo, señor?”, pero yo

La misoginia de Martín
Santomé encuentra en
Laura una digna
opponente.

también dije varias veces: “¿Por qué no se va a la mierda?” Entonces me quitaron el teléfono y hablaron con el tío. Creo que grité, resoplé, dije tonterías. Apenas si podía respirar (Benedetti, 1994: 168).

Ha concluido todo para Martín Santomé de una manera patética. Dirían los fatalistas que la vida vuelve a ensañarse con él. Tuvo tan sólo una breve tregua de cuatro meses y seis días. Sus ilusiones se fueron totalmente con Avellaneda y la amargura de existir volvió a ocupar su sitio en el corazón del triste y oscuro oficinista montevideano.

El hombre que ha perdido la costumbre de la felicidad parece como que se adormece, se anestesia, y pasa por la vida con indiferencia. Pero aquel que de pronto reencuentra una alegría intensa parecida a la de antes, y la vive con entrega y dedicación, forma un precedente que lo lleva –sin remedio– a perder esa misma dicha, al encuentro de la más terrible desgracia. No en vano decía Francisca da Rimini en el canto v de *la Divina Comedia* de Dante: “No hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria” (Alighieri, 1987: 23). A Santomé le espera la misma existencia miserable de antes, cuando se sentía solo y no sabía por qué, cuando presentía el advenimiento de una tregua en su gris y mediocre deambular por el Montevideo de la época, cuando esperaba que el destino le diera una mano. Ahora vuelve a la soledad de antes, pero sabe lo que ha perdido,

ahora está más desdichado y se re-
tuerce en su propia mediocridad al
tener que seguir viviendo sin Ave-
llaneda, sin Laura, sin la compañía vi-
tal en que ella se transformó en tan
pocos meses de vida en común.

Será posible esperar que este hom-
bre infeliz sobreviva a su propia des-

gracia; pero lo que no es factible es
augurarle algo mejor para ese futuro
gris, solitario y sin Avellaneda:

Es evidente que Dios me concedió
un destino oscuro. Ni siquiera cruel.
Simplemente oscuro. Es evidente
que me concedió una tregua. Al princi-

pio, me resistí a creer que eso pudiera
ser la felicidad. Me resistí con to-
das mis fuerzas, después me di por
vencido y lo creí. Pero no era la felici-
dad, era sólo una tregua. Ahora es-
toy otra vez metido en mi destino. Y es
más oscuro que antes, mucho más
(Benedetti, 1994: 181).



Bibliografía

Alighieri, D. (1987). *La divina comedia. Espasa Calpe col. Austral 1056. México.*

Balzac, H. de (1975). *Obras completas*. 6 tomos, trad. de Rafael Cansinos Assens, Aguilar, Madrid.

Benedetti, M.

_____(1994). *La tregua*. 29a. ed., México, Nueva Imagen.

_____(1953). *Poemas de la oficina y del hoyporhoy*. Nueva Imagen, México.

_____(1968). *Montevideanos*. 2ª. ed., Centro Editor de América Latina, Montevideo.

_____(1990). *Con y sin nostalgia*. 13ª. ed., Siglo XXI, México.

Bollo, S. (1965). *Literatura uruguaya 1807-1965*. 2 tomos, Orfeo, Montevideo.

Dostoievski, F. (1991). *Obras completas*. 4 tomos, trad. de Rafael Cansinos Assens, Aguilar, México.

Flaubert, G. (1985). *Madame Bovary*. Trad. de Juan Paredes, Cumbre, México.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil, Paris.

Quintana Tejera, L. (1997). *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario*

en su obra). UAEM, Toluca.

Rodríguez Monegal, E. (1966). *Literatura uruguaya de medio siglo*. Alfa, colección Carabela, Montevideo.

Rojo, G. (2001). *Diez tesis sobre la crítica*. LOM, Santiago de Chile.

Tolstoi, L. (1999). *Ana Karenina*. Porrúa, México.

Vargas Llosa, M. (1995). *La tía Julia y el escribidor*. RBA, Barcelona.

Zola, E. (1983). *Nana*. Versión de L. Possamay, Editores Mexicanos Unidos, México.