

*Revista de Literatura Hispanoamericana*

No. 43 (2001): 25-37

ISSN 0252-9017

## ***La tregua* de Mario Benedetti**

*Luis Quintana Tejera*

*Profesor-Investigador de la Facultad de Humanidades (UAEM)*

*Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México.*

*Email: qluis11@liotinail.com ~ Fax: 01 72 784 704*

### **Resumen**

El tema que abordaremos en el presente ensayo tiene que ver con la novela de Mario Benedetti, *La tregua*, publicada por primera vez en Montevideo en 1960 y que adquirió a partir de ese momento un amplio reconocimiento de la crítica, así como también despertó el placer de un público lector sediento.

En ella el personaje -desde una perspectiva predominantemente autodiegética-, narra su historia, cuenta la diégesis de un hombre viudo y con tres hijos que -próximo a jubilarse-, encuentra en el amor de una joven de veinticuatro años el reverdecer de sus mejores momentos.

El problema del abismo generacional se abre también como un profundo abanico en la medida en que Martín Santomé está muy lejos de comprender la problemática de sus hijos y cuando lo intenta falla rotundamente, choca contra una pared en donde los jóvenes de alrededor de veinte años, ven -en su padre cincuentón-, un modelo fracasado e inoperante de hombre.

En fin, 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 en donde la imagen de la tregua cobra su verdadero significado.

**Palabras clave:** Tregua, abismo generacional, amor, muerte.

## *The Truce* of Mario Benedetti

### Abstract

The theme covered in this paper is Mario Benedetti's novel *La Tregua*. It was first published in Montevideo in 1960 and was widely acclaimed by the critics as well as by readers, causing great enjoyment.

In this novel, the personage, based on a predominantly *auto-diegetic* perspective, narrates his own history; he is a widower with three children, close to retirement, who finds love anew with a 24 year-old woman who brings back to life all of his better moments. The problem of the generational gap is presented as a profound source of difficulties wherein Martin Santome is unable to understand his own children, and when he tries, he fails miserably. He comes face to face with the fact that 20-year-olds see in him, a fifty-year-old father, the model of a failure and an inoperative man. In reality this novel is the diary of an older man and analyses the human soul from different perspectives represented by the different characters, in order to conclude with a true drama in which the image of a truce takes on true significance.

**Key words:** Truce, generational gap, love, death.

**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 socio político de este país.**

**En la 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.

En el período 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 perdedores en el marco de acción de estos acontecimientos; porque Uruguay estaba sometido bajo el ciego poder de los militares de aquella época que no se detenían ante nada para alcan-

zar sus bajos objetivos. El escritor debió exiliarse en este momento para evitar las represalias del gobierno.

En la actualidad el poeta viaja constantemente para promover su producción y radica en Montevideo. 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 socio políticas 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 a ella no le corresponde depender de nada ni de nadie (Cfr. Rojo, 2001).

Presentaremos a continuación algunas reflexiones en tomo al diario de Martín Santomé, *La tregua*, la 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 de la obra aquí analizada, que muy bien sirven como un adecuado preámbulo en el marco del presente planteamiento. En pri-

mer 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 ocasiones, como en el momento de saber la muerte de Laura cuando prorrumpe 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, 11: 225-226).

No deja de parecerme muy curioso la irrupción dogmática de la ensayista al sugerirle al autor cuál habría de ser la mejor manera de perfilar a 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 libro *Literatura uruguaya de medio siglo*:

En *La tregua* la situación aparece más disfrazada porque el protagonista es viudo y se enamora de una mujer veinticin-

co 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).

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 refiere al protagonista y subraya que posee "una vitalidad muy menguada", que únicamente le autorizan a sobrevivir cuando estaba en condiciones de actuar de una forma mucho más plena.

En otro orden, la primera edición de esta obra 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 y con tres hijos que -próximo a jubilarse-, en-

cuentra en el amor de una joven de veinticuatro años el reverdecir de sus mejores momentos. 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), en donde se cita la teoría narratológica de Gérard Genette en *Figuras 111*.

Martín Santomé tiene cuarenta y nueve años en el inicio del diario. Laura Avellaneda es la joven de veinticuatro 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 detenemos 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 en donde se interrumpe 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 se ofrece en un marco de profunda nostalgia, éste 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. Nos queda la duda, realmente, si este sacrificio fue incorporado por la voz que cuenta los he-

chos 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-, que cuida y educa tan mal a sus hijos que mejor hubiera sido conseguirles una madre sustituta para evitar las consecuencias: a sus cuarenta y nueve años Martín Santomé vive en su propia casa con tres desconocidos (un drogadicto, un homosexual y 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 rotundamente. De lo que aparentemente se ofrece como un triunfo al comienzo del relato, se descubren después las auténticas conclusiones.

El problema del abismo generacional se abre también como un profundo abanico en la medida en que Martín Santomé está muy lejos de comprender la problemática de sus hijos y cuando lo intenta falla rotundamente, choca contra una pared en donde los jóvenes de alrededor de veinte 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 obscura y mediaticada 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.

**Es así como 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 aburrida cadena de fracasos: los domingos solitarios sin Isa-

bel, 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 preconceptos 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 veinticuatro años que posee una capacidad de raciocini-

nio sencilla, cotidiana, adquirida culturalmente en su casa, pero exenta de prejuicios y abierta ante las nuevas opciones que la vida le pueda traer.

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

Es ese temor a volver a empezar que lo atenaza; y, más aún con una mujer veinticinco años menor que él.

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

Parecería como que el hombre de la segunda mitad del siglo XX, a los cincuenta 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 vida laboral activa y no tiene planeado qué

va a hacer 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* (Cfr., Vargas Llosa, 1995) en donde la diferencia de edad en la pareja es a la inversa, porque ella tiene treinta y seis años y él, dieciocho. Pero el narrador procede aquí precisamente con base en esquemas preestablecidos y da por supuesto desde el comienzo que esta relación está destinada a concluir en cinco años, jactándose después el personaje 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 cincuenta años y creen encontrarse en la plenitud de sus funciones y consideran que el mundo está a sus pies. De nuevo insisto

en la misma hipótesis: nada es absoluto, todo es relativo. De esta forma quedan protegidos tanta sea los que están en los cincuenta, como los que aún no han llegado a esta curiosa etapa de sus existencias.

Revisemos ahora qué piensa realmente Martín Santomé de esta 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 guarda la calma en este momento**. Martín Santomé formula su **declaración de amor de manera directa** y esperando quizás una negati-

va 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, 1992: 71).

Ella responde a estas palabras diciendo simple, pero contundente, **hermosamente**: "Ya lo sabía, por eso vine a tomar café" (Idem).

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 esta primera relación 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 goza-



dora 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 es 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 (Idem).

Quiero dejar expresa constancia de que estas afirmaciones del personaje femenino retoman la reciente tradición filogénica (neologismo creado por quien redacta estas líneas a la luz de la existencia del término *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 oriental dos de los grandes males de la humanidad: el militarismo uruguayo 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 para el primero de los fenómenos aludidos, y en la década de los ochenta para el segundo. En lo que refiere al tema femenino y al inicio de la liberación de la mujer, nos permitimos recordar la tradición de los narradores del siglo XIX aquí mencionada. Es en aquella literatura sobre mujeres escrita por hombres en el siglo XIX europeo donde 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 Dostoie-

vski respectivamente inundan la escena europea con planteamientos en 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 se pretende explicar 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; incomprendidas 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 en 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 la obra homónima observa el retrato de Natasha comenta: "¡Qué hermosa mu-

jer! 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 de creación 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 obra *Eugenia Grandet* nos encontramos con un tipo de mujer diferente a las postulaciones de sus contemporáneos, pero la cual con lleva 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 fin, 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 imprevistamente al trabajo. Transcurren las semanas y 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" (Idem).

El atento lector intuye al leer la fecha siguiente, viernes 17 de enero, que algo terrible ha ocurrido. Nos enteramos mediante una triste analepsia 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 que le diera la horrorosa nueva.

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? [...1 Con la mano izquierda hice una pelota con una planilla de ventas, con la derecha acerqué el tubo a mi boca y dije lentamente: ¿Por qué no se va a la mier-

da? No recuerdo bien. Me parece que la voz preguntó varias veces: "¿Cómo dijo, señor?", pero yo 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, crea un precedente que lo lleva -irremediablemente-, al perder esa misma dicha, al encuentro de la más terrible desgracia. No en vano decía Francisca da Rímini 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 reuerce en su propia mediocridad al tener que seguir viviendo sin Avellaneda, sin Laura, sin la compañía vital en que ella se transformara en tan pocos meses de vida en común.

Será posible esperar que este hombre infeliz sobreviva a su propia desgracia; 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 obscuro. Ni siquiera cruel. Simplemente obscuro. Es evidente que me concedió 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 obscuro que antes, mucho más (Benedetti, 1994: 181).

## Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*, México, Espasa Calpe, Col. Austral # 1056, 285 pp. 1987.
- BALZAC, Honoré de. *Obras completas*, 6 tomos, trad. de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar. 1630 pp. aproximadamente e/tomo, 1975.
- BENEDETTI, Mario. *La tregua*, 29a. ed., Nueva Imagen, México, 182 pp. 1994.  
*Montevideanos*, Montevideo, 2a. ed., Centro Editor de América Latina, 141 pp. 1968.  
*Poemas de la oficina y del hoyporhoy*, México, Nueva Imagen, 105 pp. 1953.  
*Con y sin nostalgia*, 13'. ed., México, Siglo XXI, 156 pp. 1990.
- BOLLO, Sarah. *Literatura uruguaya 1807-1965*, 2 tomos, Montevideo, Orfeo, 261 y 230 pp. 1965.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Obras completas, 4 tomos*, trad. de Rafael Cansinos Assens, México, Aguilar, 1368 pp. aproximadamente c/tomo. 1991.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*, trad. de Juan Paredes, México, Cumbre, 414 pp. 1985.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil. 1972.
- QUINTANA TEJERA, L. *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, Toluca, UAEM, 278 pp. 1997.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Literatura uruguaya de medio siglo*, Montevideo, Alfa, colección Carabela, 436 pp. 1966.
- ROJO, Grinor. *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago de Chile, LOM, 180 pp. 2001.
- TOLSTOI, León. *Ana Karenina*, prol. de Fedro Guillén, México. Porrúa, 450 pp. 1999.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, RBA., 447 pp. 1995.
- ZOLA, Emil. *Nana*, versión de L. Possamay, México, Editores Mexicanos unidos, 265 pp. 1983.