

MARIO BENEDETTI

Y LA

REVOLUCION POSIBLE*

Ambrosio Fornet

La empatía —en este caso la capacidad de Benedetti para meterse en la piel del lector— parece ser la constante de su obra, el único rasgo que tienen en común los cuentos de **Esta mañana** y los poemas y ensayos más recientes. Benedetti es, para usar un término revitalizado por él mismo, un escritor **comunicante**. Todavía a principios de los años sesenta esa era una virtud sospechosa que la crítica asociaba al facilismo, y cuando Benedetti se convirtió en el autor más leído de su país la sospecha se hizo certidumbre: ¿acaso su éxito no demostraba su trivialidad? Carlos Real de Azúa salvó el honor de la crítica uruguaya introduciendo en la acusación un matiz decisivo. “De la vulgaridad de este mundo se ha hablado” —escribió en 1964—. “Hay que decir también: su poderosa, vital vulgaridad...” En efecto, ese paisaje descrito tercamente por Benedetti era nada menos que el mundo uruguayo, “el de la aplastante mayoría de la gente”. Tenía como signo distintivo la mediocridad y como base social la pequeña burguesía urbana, una densa “clase media” que amortiguaba por inercia el impacto de la lucha de clases. Por encima de aquella, la oligarquía —dirá Jorge Ruffinelli aludiendo a la época en que apareció **Esta mañana** (1949)— se las arregla para pasar inadvertida y diluir las tensiones sociales:

En una estructura burocrática, civil y laica, que parece absorber en sus dependencias a todos los integrantes de la comunidad; las ambiciones son salariales, los militares viven en los cuarteles, no existen fanatismos religiosos: todo es medianía.

A Uruguay sólo le faltaba una industria relojera para ser, en efecto, la Suiza de América, pero eso era precisamente lo que inquietaba al joven autor de **Esta mañana**, a pesar de haberse educado en un colegio alemán. No tanto porque esa imagen

* Con algunas variantes, este texto aparecerá como prólogo a la **Valoración múltiple** sobre Benedetti que prepara el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. Existe una obra similar, cuya edición estuvo a cargo de Jorge Ruffinelli: **Mario Benedetti: variaciones críticas** (Montevideo, Libros del Astillero, 1973). En ella encontrará el lector algunos de los trabajos citados en esta nota, así como una exhaustiva bibliografía activa y pasiva. **Hasta aquí** (Buenos Aires, 1974) —antología de prosas y poemas de Benedetti publicada por Ediciones La Línea— incluye una Cronología del autor que también puede ser consultada con provecho.

fuera un fraude, sino sobre todo porque era casi un dogma, la **fallutería** institucionalizada que minaba al país como una lepra. Años más tarde Benedetti dirá que la palabra **falluto** se acuñó respondiendo “a una imperiosa demanda de la realidad”, pero por el momento no generaliza su experiencia: se limita a expresarla en algunos símbolos cotidianos. El más criollo —y a la vez el más universal— es la oficina. En América sólo un uruguayo podía haber descubierto en la Oficina un símbolo de su propia sociedad con una economía dependiente y una población mayoritariamente urbana cuya mitad se apiñaba en la capital, Uruguay podía ser descrito justamente como “un país de oficinistas”. Que el mismo Benedetti fuera oficinista es uno de esos azares previsibles que a menudo se confunden con la fatalidad.

No es necesario describir ese mundo y sus conflictos: desde el Akaki Akakievich de Gogol hasta el José K. de Kafka los empleados, burócratas y funcionarios han dejado lo que suele llamarse una huella indeleble en la literatura contemporánea. El campo semántico de ese mundo —rutina, mediocridad, vacío— incluye todo el vocabulario de la alienación y hace pensar en un infierno helado. ¿Es Benedetti un Gogol, un Kafka o, como alguna vez se ha insinuado, un Chejov uruguayo? Nos referimos, claro está, al primer Benedetti, al de los cuentos de **Esta mañana** y **Montevideanos**, las novelas **Quién de nosotros** y **La tregua**, al escritor obsesivo que hubiera podido decir como uno de sus personajes: “El travecto de mi identidad supone que he cambiado, pero la regularidad del cambio demuestra que soy el mismo”.

Por lo pronto, hay una diferencia esencial: las obras del primer Benedetti no reflejan un mundo totalmente cerrado, lo que tal vez equivalga a decir que Montevideo no era San Petersburgo ni Uruguay la monarquía austrohúngara, o que el autor miraba las paredes agrietadas con un oscuro presentimiento. Esos montevideanos que reciben puntualmente un salario por “dejar que la vida transcurra, /gotee simplemente/ como un aceite rancio” no están triturados del todo: su malhumor y su ironía tienen visos de protesta, incluso de amenaza. Véanse si no los **Poemas de la oficina**: dos o tres personajes vencidos contra quince inadaptados. En **Esta mañana** un pobre tipo defiende su honra a puño limpio y dos matan para vengar una afrenta; en **La tregua** Santomé es casi una alegoría de la esperanza. ¿De dónde provienen esas reservas de energía, si de hecho la mayor parte de los personajes ha adquirido “la costumbre de la muerte” y todos sus sueños caben “en un dedal”? Ahí estriba precisamente la originalidad —y también la debilidad— del primer Benedetti, lo que distingue su mundo literario de otros igualmente burocráticos y alienados. El hecho es que Benedetti no se identifica del todo con sus personajes y en consecuencia —como advierte Federico Álvarez al analizar **Quién de nosotros**— desliza entre ellos y su mundo cierta dosis de ironía que es, en realidad, una mirada crítica que se superpone a lo que narra. Ironizar es sacar un detalle de contexto y generalizarlo; Álvarez considera que en esa doble operación está el nudo estructural de **Quién de nosotros** y que el contexto subyacente es la realidad inmediata del autor, llámese Montevideo o Uruguay. Era lógico que un País de oficinistas —con la misma ironía podría llamarse Burolandia— segregara por todas sus grietas una moral pequeñoburguesa y una literatura de la frustración y la mediocridad. De ahí que el triángulo amoroso de **Quién de nosotros** sea un triángulo frustrado, sin seductor ni seducción —observa Álvarez—; la novela es en rigor la “historia de una impotencia”.

El esquema en que se basa ese conflicto es una de las claves ideológicas y dramáticas del primer Benedetti. Responde a una realidad que tiene como escenario la oficina o Montevideo, pero cuyo modelo es la sociedad burguesa, con sus implacables jerarquías sociales y su duplicidad moral. Reléanse los dos primeros cuentos de **Esta mañana** y “Familia Iriarte”, de **Montevideanos**. En el mundo existe una lucha sorda entre dos castas, representadas por dos tipos de hombre: los jefes y los

subordinados. Los primeros son audaces, monopolizan el dinero, la energía y los innumerables resortes de la vileza; los segundos son tímidos, sólo poseen su turbia soledad y una dosis de envidia que los convierte en secretos admiradores de sus rivales. La desigual competencia se ventila en el terreno erótico: el trofeo es siempre una mujer. El mundo es, pues, una selva de asfalto donde el macho de la casta superior—cuyo prototipo es el gerente, el empresario— dispone a su antojo de las hembras de la manada. De ahí que entre los machos de la casta inferior —pequeños burgueses y empleados de diversas categorías— la alienación se manifiesta como castración y adopte todos los matices psicológicos de la impotencia: desde el personaje que sueña secretamente con ser traicionado por su mujer hasta el que se desinteresa de la suya cuando descubre que no ha sido previamente gozada por el jefe. Una desilusión comprensible, basada en el código que reconoce al señor el derecho de pernada. Pero oigamos al pobre diablo, ilusionado todavía, antes de juzgarlo:

“A veces no podía evitar cierta complacencia” —dice— “en saber que había conseguido. . . una de esas mujeres inalcanzables que sólo gastan los ministros, los hombres públicos, los funcionarios de importancia. Yo: un auxiliar de secretaría.”

¿Culpable o inocente? Culpable, sin duda: en Burolandia todo Auxiliar de secretaría es por escalafón culpable, mucho más si se atreve a desear una mujer que esté por encima de su sueldo. El mercado tiene sus leyes y los objetos de lujo son sólo para quienes pueden pagarlos. Pero lo grave no es eso.

La Hembra es el tabú por excelencia en la medida en que encarna la Naturaleza, el contacto directo y fecundo con la vida. Más allá de las paredes hay cielo, sol y tierra, un mundo no contaminado por la rutina y las jerarquías burocráticas. El hombre promedio de Benedetti ha sido expulsado de ese mundo, arrojado a un desierto de papel y condenado a la más espantosa monotonía. Nada de “alimentos terrestres”: la alienación erótica no es sino la otra cara de la alienación laboral, dos momentos de la asfixia producida por la división del trabajo en la sociedad clasista. Cada lunes la maldición bíblica se renueva en el oscuro reino del salario: “Volvió el noble trabajo / pucha qué triste”. . . Estos condenados imaginan el paraíso como un espacio abierto y sin jornada laboral: una imagen recurrente que puede situarse en el futuro (“El cielo de cuando me jubile/durará todo el día”) o en el pasado:

Montevideo quince de noviembre
de mil novecientos cincuenta y cinco
Montevideo era verde en mi infancia
absolutamente verde y con tranvías
muy señor nuestro por la presente. . .

¿Es casual que en ninguna de esas dos imágenes paradisíacas haya lugar para la Hembra? Demasiado tarde para el viejo, demasiado pronto para el niño, lo cierto es que esa renuncia es un triunfo ideológico de la casta superior: la voluntad del jefe ha seguido un proceso de mitificación en la conciencia del subordinado y está a punto de convertirse en voluntad divina. Esto es lo grave. “Yo creo —dice Santomé, en 1957— que en este luminoso Montevideo los dos gremios que han progresado más en los últimos tiempos son los maricas y los resignados”. (Habría que añadir el gremio de los jefes: el ideal de la oligarquía es precisamente un pueblo de maricas y resignados). Así, el modelo de la sociedad burguesa tipo Uruguay '50 genera el de la Oficina y éste a su vez determina el carácter de las

relaciones sentimentales y espirituales de los personajes. La rutina oficinesca se convierte en el tedio conyugal, la inferioridad jerárquica en sentimiento de castigación, el temor al jefe en temor a Dios, un dios que como era de esperarse castiga a los hombres con la viudez (**La tregua**, "Sábado de gloria"). En el mundo del primer Benedetti lo único definitivo es el deterioro, pero no olvidemos su propia ironía: se trata realmente del deterioro nacional. "Quién me iba a decir que el destino era esto". . . , murmura el agobiado montevideano, de la época. ¿El destino? Hacia 1959 muchos uruguayos de la clase media —Benedetti entre ellos— empiezan a sospechar que no hay tal destino, o en otras palabras, que el destino es la política.

Sin duda los **Poemas de la oficina** (1956) y **Montevideanos** (1959) son obras afines, "expresiones más o menos paralelas de una misma actitud", como señala el propio autor. Pero en la edición definitiva de **Montevideanos** (1962) hay una clara línea divisoria entre los primeros diecisiete cuentos —escritos en su mayoría en 1955-56— y los dos últimos, de 1961. La cuentística del primer Benedetti termina realmente con "Los novios" y "Los pocillos", dos variantes del tema de la estafa que alcanza aquí —con "Los novios" precisamente— su culminación artística. "El resto es selva" y "Déjanos caer" —una denuncia del *american way of life* y la historia de una transformación repentina— marcan el tránsito entre dos posiciones inconciliables: la del que apuesta por el destino y la del que apuesta por la política. Al cerrar con dos cuentos de transición una obra cuya coherencia interna se basaba en la idea del estancamiento, Benedetti supeditaba lo artístico a lo ético deslizando una vez más —ahora mecánicamente, o sea sobre un libro, no sobre lo narrado— la dosis de ironía que haría posible sumergirse en el detalle sin renunciar a la visión crítica del contexto. Una decisión riesgosa pero consecuente. Entre los años 59 y 62 —entre las dos ediciones citadas de **Montevideanos**— el contexto uruguayo había cambiado, por lo menos a los ojos de Benedetti, quien tuvo en el 59 dos experiencias políticas decisivas: un viaje a los Estados Unidos que le mostró "el verdadero rostro del imperialismo", y el triunfo de la Revolución cubana, que le mostró que lo imposible era posible. Al publicar en 1960 **La tregua** y **El país de la cola de paja**, otros dos libros afines, Benedetti era fiel a sí mismo pero ya no era el mismo.

El país de la cola de paja, la primera reflexión política de Benedetti sobre el Uruguay oficial, estalló como un trueno en el limpio cielo montevideano. Era una exploración sociológica basada en un método insólito, mezcla de ironía, lucidez y vergüenza. El libro afirmaba categóricamente que había algo podrido en la "Suiza de América" cuando ese y otros lemas similares eran, como dice Mejía Duque, "fórmulas ideológicas completas, drogas morales elevadas a la categoría de vitaminas para la dieta de la alimentación uruguaya". En definitiva el libro era nada más, pero también nada menos que una denuncia y una toma de conciencia, y Mejía tiene razón al valorarlo como un momento típico del proceso de radicalización de los intelectuales latinoamericanos de izquierda. **La tregua** es la madurez literaria del primer Benedetti, el punto en que se funden orgánicamente su ambiente, sus personajes y sus temas. Pero es también un punto de ruptura en la medida en que el tema de la mujer-trofeo da paso al de la compañera y los problemas individuales empiezan a enlazarse a los colectivos. No sería difícil establecer una relación entre esos elementos partiendo del modelo, ahora invertido, de la sociedad burguesa: al romperse el círculo de la alienación erótica se pone en evidencia el de la alienación social y con éste el de la responsabilidad política. Sea como fuere, lo cierto es que dentro de aquella misma Oficina que era como el último círculo de la frustración aparece de pronto Laura Avellaneda, la posibilidad de un cambio; y dentro del sofocante círculo familiar ese muchacho, Diego, que dice: "Falta pasión, ese es el secreto de este gran globo democrático en

que nos hemos convertido". Que dice: "El día en que el uruguayo sienta asco de su propia pasividad, ese día se convertirá en algo útil". No importa que Diego —se llamará Gustavo en *Gracias por el fuego*— tuviera que esperar once años, hasta *El cumpleaños de Juan Angel*, para ingresar en el universo imaginario de Benedetti como personaje colectivo; lo importante es que el autor haya dado con él —lo que significa que ya estaba en la calle, anónimo todavía, esperando calladamente la ocasión de ser útil—; que fuera, en suma, como la Revolución latinoamericana que explica su presencia, un hecho **posible**⁽¹⁾.

La transformación de una conciencia y su expresión literaria es un proceso discontinuo, y en todo caso demasiado complejo para tratar de comprimirlo entre dos cifras. Pero no hay que olvidar que en 1959, precediendo en dos años a los últimos cuentos de *Montevideanos*, Benedetti escribe "Cumpleaños en Manhattan", y que en 1960, coincidiendo con la publicación de *El país... y La tregua*, escribe "Los pitucos" y "Un padrenuestro latinoamericano". Es decir, el poeta se adelantaba al narrador e incluso al ensayista; de hecho, los dos últimos poemas citados pueden considerarse los primeros testimonios literarios del Benedetti comprometido con la causa revolucionaria. Entre ellos y su obra anterior hay la misma distancia que entre la metafísica y la historia. En "Los pitucos" la casta dominante ha pasado a ser clase dominante y la envidia se ha transformado en desprecio, en odio de clase. En "Un padrenuestro. . ." ⁽²⁾ la presión histórica ha hecho saltar en pedazos los estrechos marcos de la oficina, la ciudad y el país: el prójimo no es ya el burócrata de al lado ni un montevideano más o menos verosímil, sino las masas del Continente, indios incluidos; el enemigo no es el Jefe sino el imperialismo yanqui y sus cómplices, a los que hay que cobrarles algo más que un sueldo porque nos deben, a los latinoamericanos en conjunto,

... como un siglo
de insomnios y garrote
como tres mil kilómetros de injurias
como veinte medallas a Somoza
como una sola Guatemala muerta

Este nuevo lenguaje, que no podía ser sino el de la indignación, señala el paso de la soledad a la solidaridad de que hablaba Carpentier en un discurso reciente. Irá adquiriendo todos los matices de la lucidez y la denuncia al correr de la década del 60, en *Gracias por el fuego* y los intrépidos testimonios de *Cuaderno cubano*, hasta culminar en 1971 con *El cumpleaños. . .*, novela testimonial en verso sin precedentes en la literatura de este siglo, cuya salida coincide con la incorporación de Benedetti a la política activa como uno de los fundadores y dirigentes del Movimiento 26 de Marzo. Benedetti había recorrido un largo camino teórico-práctico desde que en 1964 Ricardo Latcham, al leer su ensayo "La literatura uruguaya cambia de voz", lo señaló como ejemplo de intelectual **progresista** y crítico de vanguardia. Un año antes, en 1963, había publicado *Poemas del hoyporhoy*, con una sólida muestra de poesía civil contemporánea, y terminado *Gracias por el fuego*, que permanecería inédita hasta 1965 después de ser prohibida por la censura española.

Gracias por el fuego pudo haber sido una novela existencial o psicológica en la

- 1.— "Nosotros insistimos. . .", dice Fernández Retamar exponiendo un criterio común, "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."
- 2.— Sería interesante comparar este poema con la oda "A Roosevelt": son dos momentos del pensamiento ant imperialista latinoamericano y el de Benedetti comienza, precisamente, donde termina el de Darío.

línea de **La tregua** si Ramón Budiño, esa especie de Hamlet latinoamericano siglo XX, hubiera podido creerse rey del universo hasta encerrado en una cáscara de nuez. Pero entonces no hubiera sido Ramón Budiño sino un héroe anacrónico. Aunque aquí lo subjetivo siga presentándose —según observa Josefina Ludmer— como fundamento de la verdad social, el mundo “interior” del personaje no basta para llenar una novela que presupone que la tecnología moderna —y el capital financiero yanqui, en lo tocante a América Latina— ha reducido el mundo “exterior” al tamaño de una nuez. El concepto mismo de aislamiento es ridículo para un hombre que dirige una Agencia de viajes. Téngase esto en cuenta al juzgar el capítulo que sirve de introducción a la novela y que algunos críticos consideran innecesario. Sin él la historia de Ramón Budiño podría confundirse con un drama local. Por lo demás, dicho capítulo es otra manifestación de la ironía, ese acto de sutil distanciamiento que Benedetti ha llegado a convertir en técnica literaria y que aquí asume cierto aire teatral: antes de que suba el telón, el autor advierte al público que va a presenciar... ¿una historia de ignominia y de muerte?, ¿la crónica de una impotencia colectiva?, ¿el inventario de una moral en crisis, como apunta Jesús Díaz en otro contexto? Por lo pronto, un conflicto inseparable de su trasfondo sociopolítico, tanto a escala uruguaya como latinoamericana. La historia es contada por un burgués liberal con complejo de culpa —la culpa genésica y clasi-
sista de ser hijo de su padre—, de modo que está llena de trampas y coartadas sostenidas por una lógica que sólo puede conducir al suicidio o la complicidad; pero el autor se las arregla para situar continuamente los hechos y personajes en una perspectiva política, lo que nos permite reconocer en el caso Budiño la paradójica frustración de una clase que, como advierte Sergio Benvenuto, es a la vez dominante y dominada, y cuyos miembros, por tanto, han acabado por habituarse a los dramas de conciencia. Buscando una coartada, Ramón Budiño da de pronto en el clavo cuando alega que uno no puede vivir de acuerdo con sus principios y su moral porque son **otros** quienes dictan los principios y la moral. Pero ahí está la trampa. El énfasis en **esos** otros (la minoría, los de arriba) le impide comprender que su moral es igualmente ajena a **otros** (la mayoría, los de abajo) en la medida en que es una moral estrictamente privada. Porque Ramón Budiño aspira simplemente a la tranquilidad de conciencia —un lujo burgués, equivalente a lavarse las manos—, lo que explica que conciba la muerte del Viejo como un rito purificador capaz de devolverle a él la imagen de su padre y a la nación la de sí misma. “Quisiera que mi crimen se convirtiera en un acto de amor”, dice. Y en un acto patriótico, por añadidura. No hay burgués que no confunda sus propios intereses con los intereses colectivos, por lo que, sin ser un farsante, Budiño llega a la conclusión de que está dispuesto a sacrificarse por la Patria. (Un equívoco que, por lo demás, no tardará en disiparse: “Los nombres de mi clase, de mi generación, de mi país no matan a sus padres.”)

El tema del padre —ligado al de la estafa y la hipocresía— recorre toda la obra de Benedetti. Aparece en “La guerra y la paz” y en “Aquí se respira bien”, de **Montevideanos**; en **La tregua**; en **Gracias. . .**, convertido en un símbolo obsesivo; en “Réquiem con tostadas” e implícitamente en “El cambio”, de **La muerte y otras sorpresas**; en **El cumpleaños. . .**, donde se extiende a la familia pequeñoburguesa en su conjunto. No es posible desligarlo del tema de Dios en la poesía de Benedetti ni descartar sin más una interpretación psicoanalítica que por supuesto nos llevaría hasta Edipo. Además, está el conflicto generacional, esa fórmula que sirve a los sociólogos burgueses para ocultar conflictos más profundos. Lo cierto es que a los ojos del hijo el padre es siempre un fraude, un cómplice más de la “moral falluta”, o bien el responsable de crímenes reales o imaginarios que se remontan a la infancia, donde la figura de la madre aparece como víctima (3). El tema, de-

3.— Así, Jaime, en **La tregua**, culpa a su padre de la muerte de su madre; Ramón Budiño, en

masiado complejo para abordarlo aquí, no podía dejar de mencionarse, sin embargo, al tratar de **Gracias por el fuego**. Pero lo que interesa destacar es su nuevo matiz, el hecho de que ahora tiene una connotación política; el padre —el jefe— es al mismo tiempo el oligarca, la cabeza visible y el principal ideólogo de la reacción. Edipo intenta cometer, pues, un asesinato político. Desde la perspectiva del cambio, que da su lógica interna a la novela, el Viejo debe desaparecer justamente por eso, por representar lo caduco, el “pasado”; su repentina impotencia sexual es como un símbolo premonitorio que abarca a toda su clase. Estamos, en fin, muy lejos de la ingenua visión de un mundillo apenas sacudido por el choque de dos castas rivales. Aquí el tránsito de lo psicológico a lo social ha servido para reemplazar la lucha erótica jefes-subordinados por la lucha ideológica del burgués liberal contra el fascista, del joven marxista contra ambos, que no es sino un reflejo de la lucha de clases a nivel nacional e internacional. Lo erótico mantiene su vigencia pero sólo como un safari urbano o, para decirlo con Budiño, como un sucedáneo de la felicidad. Lo decisivo es el trasfondo, la irrupción de elementos radicalmente nuevos que más que signos son ya factores de cambio: Gustavo, el joven que aspira a transformar la sociedad desde su base; los hombres que dicen NO, como Larralde y Villalba, inmunes al soborno y el chantaje; el ejemplo de un viejo obrero cuya férrea moral clasista lo convierte en un padre admirado ⁽⁴⁾. Ese es el otro país, el verdadero; el del Viejo, el de la oligarquía, el país de la cola de paja, en fin, “es sólo un simulacro”.

El país verdadero disponía de una reserva de heroísmo que asombró a medio mundo y que es ya un capítulo inseparable de la moderna epopeya latinoamericana. Que el simulacro intentara, e intentó todavía asfixiarlo, y el Viejo se jacte en público de lo que antes sólo se atrevía a decir en privado, es uno de esos trágicos frenazos de la historia que suelen acompañar a las revoluciones vencidas pero también preceder a las revoluciones triunfantes. La vocación fascista del régimen burgués, que Benedetti denunciaba en **Gracias por el fuego** y que algún uruguayo desprevenido pudo tomar entonces como una falsa alarma, era pura represión fascista en 1968, cuando apareció **La muerte y otras sorpresas**: uno de sus personajes, víctima quizá del complejo brasileño, murmuraba que “el paisito se había convertido en una nación importante, con torturas y todo” ⁽⁵⁾

Fue precisamente en 1968 —escribiría Benedetti cinco años después, en el prólogo a **Letras de emergencia**— cuando Pacheco Areco inició una etapa regresiva y antipopular que asestó un golpe de gracia al Uruguay liberal. El golpe de desgracia, en cambio, se lo propinó en 1973 Juan María Bordaberry, al disolver las cámaras y declarar ilícita la Convención Nacional de Trabajadores. En ese lapso tuvo lugar una encarnizada lucha contra la guerrilla; rápidamente esta lucha se transformó en guerra contra el pueblo. La clase dominante aventó sus últimos escrúpulos y se lanzó a la defensa de sus privilegios. La violenta represión trajo mordazas, trajo prisiones, trajo muertes. Estudiantes, obreros y luchadores sociales fueron víctimas de vejaciones y torturas, en un increíble nivel de desprecio por la persona humana.

Gracias. . ., de una humillación intolerable que presenció siendo niño. El padre de “Réquiem con tostadas” mata efectivamente a la madre del protagonista.

- 4.— El único quizá en toda la narrativa de Benedetti. En su poesía hay dos padres admirables: el de “Los pitucos” y, sobre todo, el de “Hombre preso que mira a su hijo”, en **Poemas de otros** (1974).
- 5.— Sobre el novísimo tema uruguayo de la tortura véanse los cuentos “Ganas de embromar”, “El cambio” y “Péndulo”. Sobre la asesoría técnica a los esbirros véase el film de Gavras **Estado de sitio**.

A eso había ido a parar el mito de la Suiza de América. Pero en 1971, cuando aparece **El cumpleaños de Juan Angel**, la guerrilla tupamara y los partidos del Frente Amplio todavía bloqueaban al fascismo y ofrecían la alternativa de un gobierno popular. Como tantos otros uruguayos, Benedetti sentía que la nación pasaba vertiginosamente de una infancia fraudulenta a una lúcida y pujante madurez.

Aunque esto lo vi después de escribir el libro —dice—, es muy posible que inconscientemente haya tendido a sintetizar en una sola jornada toda la vida de un personaje como símbolo de aquel proceso tan rápido. La novela era una forma de decir esto: que el país en muy poco tiempo estaba cumpliendo distintas edades.

Lo que hemos venido llamando “mirada crítica” y “perspectiva del cambio” en la obra global de Benedetti es su peculiar manera de mostrar no sólo la alienación de un sistema sino además —a veces como simple trasfondo— los signos y las fuerzas desalienantes. En la primera etapa esa operación se cumplía a través de la ironía y el contexto subyacente; en la segunda —concretamente en **Gracias por el fuego**— mediante la inserción de conflictos y personajes que hacían resaltar las contradicciones del sistema e implícitamente la necesidad del cambio. En ambos casos existía el riesgo de que la eficacia ideológica fuera en detrimento de la artística. El Autor parecía disputarle al Narrador su indiscutible derecho a conducir el relato. Esta interferencia se traducía a menudo en situaciones o diálogos cuya impecable simetría encajaba mejor en el propósito del Autor que en la dinámica interna de la obra. De ahí que la originalidad fuera a la vez debilidad: la lucidez del Autor le impedía al Narrador ser coherente, espontáneo.

El cumpleaños de Juan Angel es un reencuentro de Benedetti consigo mismo, la síntesis ideológica y artística en que se reconcilian definitivamente el Autor y el Narrador. No extraña que Benedetti concibiera la novela a partir de una idea poética, es decir, de una totalidad. No porque quisiera, como dice uno de sus críticos ⁽⁶⁾, “producir con ella un impacto más emotivo que racional”, sino porque la idea resumía todo un proceso de búsquedas artísticas y políticas que de pronto se sincronizaba con la realidad uruguaya. Al igual que el país, Benedetti había cumplido en breve tiempo “distintas edades” y se sentía abocado a una transformación radical. Esa sincronía del autor y su contexto explica la génesis y la fusión de los elementos ideológicos y artísticos de **El cumpleaños de Juan Angel**. Una vez más el autor es fiel a sí mismo sin ser el mismo: sus procedimientos críticos se han hecho materia narrativa, integrándose a la escritura como los hilos a la trama. La clave estructural de esa fusión es el Narrador bifronte, personaje capaz, de contar la historia desde un presente continuo que es su propio pasado, es decir, de contarla todo desde la perspectiva del cambio. El Narrador es sin duda Osvaldo Puente, pero éste sólo existe —para decirlo con Quevedo— como “presentes sucesiones de difunto”, o sea, en la medida en que sus puntuales cumpleaños lo van dejando atrás. De ahí que el tiempo de su historia sea un futuro-sido: “yo osvaldo puente empiezo por ser un niño”, dice a los ocho años, y luego advierte: “cuidado mundo gente cosas cuidadito/ que me estoy despertando”. Esta irónica lucidez no es una interferencia del Autor sino el discurso espontáneo del Narrador bifronte; Osvaldo narra pero a la vez está siendo narrado por Juan Angel, lo que le permite ser al mismo tiempo juez y parte. A los once años, por ejemplo, tiene conciencia “de haber nacido en plena clase media

6.— Freda P. Beberfall, en “Simbolismo e ideología en **El cumpleaños de Juan Angel**”. (Se trata de un fragmento, especialmente traducido para la referida “Valoración múltiple”, de su tesis **Thematic Continuity and Changing Emphases in the Work of Mario Benedetti**, Universidad de Wisconsin, 1974).

o sea en plena arena movediza" y a los quince sabe, gracias a un zapatero anarquista, "que el mundo es jodido pero remediablemente injusto". Por supuesto, su precoz omnisciencia cubre otros muchos campos, empezando por su propia familia. La tensión interna que crea ese incesante distanciamiento del contexto, donde la carga emotiva y la descarga crítica se producen simultáneamente, es un aporte de Benedetti a la literatura contemporánea.

El cumpleaños de Juan Angel es la historia de Osvaldo Puente, pequeño burgués empleado de un banco que a los veinticuatro años participa sin mucha convicción en una manifestación callejera ante la embajada yanqui, a los treinta es decididamente antimperialista y a los treintitres ingresa en el movimiento tupamaro, con el nombre de Juan Angel, para conquistar a riesgo de su vida el derecho a construir una nueva sociedad. Este tema —el de la transformación individual y colectiva—⁽⁷⁾ se desenvuelve en la novela mediante sucesivas transformaciones —representadas por los distintos cumpleaños del personaje, otras tantas etapas de su desarrollo moral e ideológico— que a su vez son narradas desde ese doble plano surgido, como hemos visto, de la perspectiva global del cambio. Este no es ya un elemento marginal o extraliterario sino forma y contenido, la sustancia misma de la obra: **El cumpleaños de Juan Angel** es, en efecto, una novela política y artísticamente revolucionaria.

Desde el punto de vista ideológico la trayectoria del autor es análoga a la de su personaje. Se trata de un proceso ascendente hacia la ideología del proletariado, lo que exige ante todo salir de la "arena movediza" y elegir entre las dos funciones que el capitalismo dependiente reserva a los intelectuales: "erós-trato o bombero", en la terminología de Osvaldo Puente, es decir, con el pueblo y por la revolución, o con los explotadores del pueblo y contra la revolución. Tomar conciencia, si algo quiere decir, es tomar partido: romper el aislamiento impuesto o concedido a los intelectuales por las clases dominantes y compartir con las masas, en el nivel correspondiente, las tareas y riesgos de la lucha. El desarrollo ideológico de Benedetti responde a esa dinámica relación entre teoría y práctica. No vamos a detenernos en él: basándose en ensayos del autor que abarcan más de una década, Nils Castro lo analiza sistemática y lúcida como un proceso que va del simple compromiso a la militancia revolucionaria.⁽⁸⁾ Pero conviene subrayar lo siguiente: ya había en el primer Benedetti un propósito comunicativo cuya validez no tardó en ser demostrada por la resonancia de su obra. Que Benedetti fuera un escritor comunicante significaba, en primer lugar, que no rehuía "comprometerse", pues en tanto que mensaje toda literatura es un acto político: desde Aristóteles se sabe que comunicar es tratar de persuadir. En segundo lugar, que de alguna manera sus temas reflejaban una experiencia colectiva y que sus recursos literarios eran parte de un código perfectamente descifrable para el público. Sólo partiendo de ese vínculo, que hace pensar en una acción recíproca, es posible comprender la evolución ideológica del autor como un proceso orgánico, inseparable de las exigencias de un público cada vez más politizado y receptivo. Compárense, por ejemplo, "La literatura uruguaya cambia de voz" (1962) e "Ideas y actitudes en circulación" (1963)⁽⁹⁾ y se verá cómo ante el surgimiento gradual de esa masa lectora el escritor se radicalizaba a través de una incesante autocrítica.⁽¹⁰⁾ El tema de la ética literaria, referido al escritor

7. - Sin precedentes en la novelística del autor. "El rasgo esencial de las novelas de Benedetti —dice J. Ludmer basándose en *La tregua* y *Gracias*. . . — es la no existencia de procesos de transformación. . ."

8. — Véase Nils Castro: "La moral de los hechos aclara su palabra", en *Casa de las Américas*, No. 89, La Habana, Marzo-abril 1975.

9. — Ensayos iniciales de *Literatura uruguaya siglo XX* (1963) y *Letras del Continente mestizo* (1968), respectivamente.

10. — Si no se entiende esto podría suponerse que Saulo Benedetti sufrió una conversión re-

latinoamericano en el contexto de la revolución posible, conducía inexorablemente al de una estética propia, y Benedetti no tardó en arremeter contra la colonización cultural en "La palabra, esa nueva cartuja" (1969) —enfrentándose de paso a los críticos y a no pocos autores, graciosamente europeizados, que pretendían supeditar la revolución social a la "revolución lingüística". En realidad, la Revolución era **también** un acto de imaginación, un intento de reordenar el mundo que no podía dejar de incidir sobre las formas literarias (de hecho, la literatura latinoamericana de los años 60 sería inconcebible sin el clima social y político de la década); pero las nuevas formas presuponían al nuevo público —un lector consciente y exigente, capaz de ver en la subversión formal el modelo literario de una subversión más profunda— pues de lo contrario se corría el riesgo, como advirtió Benedetti años después, de "escribir para una élite mas amplia, pero igualmente refinada y **snob**, capaz de disfrutar de esas nuevas invenciones y usos de la palabra, pero a partir de una frívola concepción del mundo".

Benedetti respondió al desafío innovador con nuevas formas de expresión —**El cumpleaños ...** es el ejemplo más notable— pero buscando a la vez nuevas formas y canales de comunicación. es decir un nuevo público, con artículos, tabulas, canciones y toda esa espléndida literatura de campaña reunida en **Letras de emergencia** (1973), "claramente destinada a desempeñar una función social y política, pero no como **panfleto** sino como **literatura**". El viejo Taine decía que la voz del artista perduraba en la medida en que era parte de un murmullo colectivo, de "la voz infinita y múltiple del pueblo". Es posible entonces que esa literatura de ocasión sobreviviera al naufragio de obras más sosegadas, política y artísticamente ajenas a toda **emergencia**. En cualquier caso, Benedetti ha logrado una admirable coherencia entre sus ideas y sus actos, tanto políticas como artísticas, gracias a un compromiso creciente con el pueblo. No es casual que su último libro de ensayos —**El escritor latinoamericano y la revolución posible** (1974)— sea la más intrépida formulación del tema realizada hasta ahora, un serio aporte sociológico a la estética marxista.

La Habana, Abril de 1975.

pentina en el camino de Damasco-La Habana. Pero uno sólo encuentra lo que busca, y lo que Benedetti halló en sus dos años y medio de trabajo en Cuba (1968-71) fue la convicción de que el escritor podía ser también un militante, y la oportunidad de cotejar "los postulados teóricos a los que uno ha apostado su confianza con la realidad de una revolución socialista en el poder, o sea con todos sus tropiezos, desajuste y dificultades, pero también con su incesante desvelo por la justicia social y su espléndida eclosión en la dignidad del hombre. . ." Cabría añadir el optimismo revolucionario, pues Benedetti afirma que la experiencia lo inmunizó para siempre "contra todo pesimismo y toda frustración doméstica". (En "El testimonio y sus límites", 1973).