

"Nombres femeninos como asiento del trabajo ideológico en dos novelas de Mario Benedetti", Jorge Ruffinelli (ed.), Mario Benedetti, variaciones críticas, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pp. 97-107.

“Oh, los viejos tiempos en que Avellaneda era sólo un apellido, el apellido de la nueva auxiliar...” (*La tregua*, pág. 111, Montevideo, Alfa, 1960).

—“¿Por qué no me llamás con mi verdadero nombre: Dolores? Nadie me llama así, y a mí me gusta.

—Sí, Dolores”. (*Gracias por el fuego*, pág. 190, Montevideo, Alfa, 1965).

I

La tregua y *Gracias por el fuego* están construidas en base a un sistema de unidades narrativas discretas, discontinuas, cerradas. Estos núcleos se organizan de dos maneras: se insertan en unidades narrativas mayores, de nivel superior, dibujando un sistema jerárquico (de modo que la producción de la significación consiste en una cadena de sinécdoques), y juegan entre sí, al mismo nivel de extensión, equilibrándose. Unidades discretas, su jerarquía y su equilibrio son pues los momentos, fundamentalmente económicos, que delimitan la constitución formal de estos relatos.

1. *Las unidades discretas*. Siempre habla un hombre en las novelas de Mario Benedetti; solo, consigo mismo para sí: diario (*La tregua*) y soliloquio (*Gracias por el fuego*) son sus modos de expresión; el yo narrativo su forma concreta. Relator y personaje coinciden, héroe y narrador se superponen. Lo que los héroes dramatizan al “escribirse” y “hablarse” es su yo escindido, desintegrado, en tensión: las zonas que lo conforman chocan, se contradicen, son trozos deteriorados. Lo que los relatos narran es la experiencia subjetiva como modo esencial de la verdad social, pero en *La tregua* y en *Gracias* no es sólo el héroe el desgarrado sino también su palabra: “interior” del personaje, modo de vivir y narrar el tiempo, ritmo y forma de estructurar el relato son coherentes.

La unidad temporal de estas novelas es el instante, el átomo del tiempo: “No es la eternidad pero es el instante que, después de todo, es su único sucedáneo verdadero” (*La t*, 154). *La tregua* es un diario escrito por días, por unidades, por puntos de días; *Gracias* está dividida en instantes de cinco días completos; cada día se fracciona en momentos separados; los relatos acentúan el elemento discontinuo del tejido temporal. El tiempo de *La tregua* es el indefinido, el tiempo

instantáneo, aorístico, puntual; la historia misma abarca un instante —un año— en la vida de un hombre; cada día es un instante; el narrador selecciona, de ese día, sólo el instante significativo. Los héroes están precisamente en el punto —el instante— de su vida en que no son jóvenes ni viejos: “La experiencia y el vigor son coetáneos por muy poco tiempo. Yo estoy ahora en ese poco tiempo” (*La t*, 84).

La acentuación de los núcleos mínimos, los puntos del tejido temporal, coincide con las constantes temáticas: el instante es el tiempo de la sorpresa y de lo repentino, de acontecimiento súbito que pone siempre fin a las novelas de Benedetti; el destino de un hombre, su soledad, su dicha se deciden en instantes, y esos instantes límites son los motivos fundamentales de *La tregua* y de *Gracias*. El instante es el tiempo del placer, el momento en que se exaltan los sujetos de estos relatos; pero es igualmente el tiempo de la desilusión y las novelas de Benedetti son novelas de la desilusión. (La mayoría de los cuentos de *Montevideanos* tiene por tema la desilusión o el derrumbe repentino de la esperanza y la vida).

Pero el instante implica, ante todo, división: es una fuerza disolvente en el interior de un principio unificador, es un punto que no avanza, dentro del cual no hay sucesión: es una unidad intemporal dentro de la temporalidad. Los héroes de *La tregua* y de *Gracias* viven su vida como un continuum vacío —la rutina- de donde se elevan los instantes: el de gozar, el de la comunicación, el de la desilusión y el de la muerte. Ese carácter entrecortado, discreto del instante, esa división de la vida en instantes, el polvo del tiempo, remite al carácter discontinuo, dividido, cerrado del diario y del soliloquio: Santomé (*La tregua*) escribe un día sobre la oficina, otro sobre la familia, otro sobre la calle, otro aún sobre Avellaneda; en *Gracias* un espacio tipográfico aísla una conversación, un viaje, un recuerdo, un encuentro. No hay enlace entre los momentos, se elimina toda mediación, el protagonista “salta” de un instante en otro.

Hombre dividido, tiempo dividido: el modo de sentir y de narrar el tiempo se formaliza: diario y soliloquio se constituyen en cada día, en cada momento, como episodios cerrados y separados de los demás, casi como cuentos que contienen un solo acontecimiento. Desde esta perspectiva las novelas de Benedetti se organizan como *suma de cuentos*, adición de episodios que van “armando” una vida que es, por lo general, un destino. La figura que traza el tiempo es la de una serie de átomos cerrados: el héroe elige, de la unidad día, un sector menor —el instante— que se inserta en el día, remite a él y lo significa (en *Gracias* los instantes se sitúan en cada ámbito dentro del cual se mueve, a lo largo del día, el protagonista). Y así como el instante contiene al día,

un conjunto de días que conforma otra unidad mayor contiene todos los instantes significativos de la vida del héroe. Instantes, días, años, vida: en ese mundo discontinuo el tiempo se escande en unidades de tamaños diferentes.

2. *La jerarquía*. La figura estructural más importante en el interior del personaje único es la división y el cierre: yo me escindo en hombre público y hombre íntimo; dentro de ambas zonas me divido en momentos, en instantes. Por un lado los instantes de mi vida pública, por otro los de mi vida privada. Pero esas unidades de los dos ámbitos se integran en una unidad mayor: un año en *La tregua*, una serie de días (casi una semana) en *Gracias*. Y ese año y esa serie de días conforman y remiten, como partes integrantes, a otra unidad que las comprende: la vida de un hombre. A la inversa: una vida está contenida en un año o una serie de días de un hombre, los cuales están contenidos en su ámbito público y en su ámbito privado, los cuales están contenidos en los instantes significativos de cada uno de esos ámbitos. En esta suerte de orden clasificatorio en que consisten, en cuanto a su organización, estas novelas de Benedetti, el modo de significar acentúa el elemento sinecdótico del lenguaje y del relato; *pars pro toto*, el singular por el plural, el continente por el contenido, la especie por el género, el año por la vida, el hombre por la generación y la clase, esta por el país. Las unidades aisladas, discretas, fundan la estructura de la narración y el sistema de producción de la significación: el relato conforma una cadena de sinécdoques narrativas que abarca agrupamientos cada vez más extensos: de la parte, del uno, del átomo (individuo, instante) se pasa a un conjunto mayor (generación, día), en tanto ese uno es significativo de ese conjunto más extenso, y de allí a otro conjunto mayor (clase social, año), que alcanza por fin al todo (país, vida).

La tregua y *Gracias por el fuego* se construyen, pues, sobre un héroe dividido, cerrado, sobre un modo determinado de vivir la experiencia social (como una serie de instantes, de trozos y ámbitos separados) y sobre un sistema jerárquico de producción de la significación basado en el elemento sinecdótico del lenguaje y del relato.

3. *El equilibrio*. Y así como las unidades se integran en otras mayores (en otras unidades más extensas desde el punto de vista de la significación) formando una serie jerárquica, consideradas desde el punto de vista de la misma extensión (dos hombres, dos instantes, dos acontecimientos) no se condensan ni se sintetizan, tampoco permanecen caóticamente dispersas: se ordenan equilibrándose.

El rasgo esencial de las novelas de Benedetti es la no existencia de procesos de transformación (del héroe ni del relato): las “escenas” de apertura (del relato, del estado del héroe) y de desenlace son las mismas, narran el mismo estado; en el centro se encuentra la esperanza de rescate y de salvación pero fracasa, es negada; la apertura y el desenlace enmarcan pues, equilibrándose, la salida imposible que permanece en el centro, como materia de lo narrado.

Los instantes juegan entre sí, las unidades se vinculan unas con otras por medio del vínculo del equilibrio: cada fenómeno está retribuido por otro equivalente, nada se cumple sin una consecuencia igual. A un bien extraordinario sigue un mal igualmente extraordinario; al máximo amor la terrible muerte; todo da y quita a la vez y en la misma medida. La figura se encuentra en las palabras del héroe: “compensar mi falta, de juventud con mi exceso de conciencia” (*La t*, 103); Santomé siente a su mujer muerta como sexo puro, a Avellaneda como “sexo y algo más”: porque el tiempo para los héroes de Benedetti es un principio de degradación corporal, pero fuente de sabiduría y experiencia, corroe el cuerpo pero “espiritualiza”, establece una serie cuantitativa de compensaciones.

Pero más allá del héroe, en *La tregua*, la estructuración del equilibrio se repite quizás con más nitidez: Santomé está en el centro absoluto del relato, con una serie de características intermedias: edad, generación y clase social. Se encuentra entre dos homosexuales (un hijo y un empleado), dos resignados (un hijo y un empleado), dos mujeres jóvenes (su hija y Avellaneda). Santomé se sitúa entre dos amigos: el noble —Aníbal— y el innoble —Vignale—; entre dos enfermedades: la de Esteban, su hijo, gracias a la cual se comunica con él por primera vez (enfermedad positiva) y la de Avellaneda, por la que ella muere (enfermedad negativa). Entre dos hijos: el más amado, pero homosexual y que se va del hogar, y el más huraño con el que puede, sin embargo, hablar serenamente. Entre dos mujeres muertas: una en el pasado y otra en el futuro (del relato); entre dos mujeres de la misma edad: su hija y Avellaneda. La tregua, el amor, se sitúa entre dos vacíos. En el momento de máxima felicidad, cuando le propondría matrimonio a Avellaneda, ella muere; la exaltación y la depresión se suceden y el equilibrio se restaura, el balance está cerrado y termina la novela. *La tregua* y *Gracias* son balances de vidas, con sus instantes felices compensados por las desdichas; Benedetti titula *Inventario* su colección de poemas —hace un balance de su propia obra—, uno de los cuales se llama, precisamente, “Balance”.

El héroe de *Gracias* se inserta entre dos generaciones, entre dos padres: el bueno de su infancia y el odiado del presente. El padre está, a su vez, entre dos hijos: el más valioso que se rebela, y el menos valioso que se le somete.

Ramón Budiño vive los mejores y únicos momentos de amor con Dolores en un noveno piso; se arroja desde otro noveno piso. Su muerte desencadena, un doble efecto compensador: libera a Gloria Caselli, hunde y destruye a Dolores. El contrapeso del padre odiado es Ríos, el anciano que muere rescatando la felicidad de su nieta; el opuesto correspondiente a Ramón es Larralde, que enfrenta a su padre y no se somete. Dolores pasa por tres etapas que se equilibran: primero sólo ama a Hugo, luego a Hugo y a Ramón, por último sólo a Ramón.

Se sabe que, según la fonología y la lingüística estructural, todos los momentos esenciales del lenguaje tienen un carácter discontinuo y ponen en juego unidades discretas; se sabe que el lenguaje sería un ordenamiento de unidades jerárquicas; se conoce el hecho de que el equilibrio es el rasgo esencial del orden burgués y de la novela clásica burguesa; se conoce el hecho de que la estabilidad, el balance, las jerarquías y la clasificación son los datos fundamentales de la ideología oficial y de la práctica de los burócratas. El sistema económico-formal de *La tregua* y de *Gracias por el fuego* se funda, pues, en la estructura del lenguaje, en el orden de la novela burguesa y en la ideología de la burocracia.

II

Un signo cuestiona en su totalidad este sistema significativo y sirve como asiento del trabajo ideológico que los relatos mismos ejercen sobre su materia y su organización. Ese signo, en *La tregua* y *Gracias por el fuego*, son los nombres de los personajes femeninos.

Los nombres femeninos son los elementos de relación (los únicos) entre las dos zonas fundamentales escindidas en la conciencia del héroe; Avellaneda (*La tregua*) es el apelativo oficinesco, pero ese apellido es rescatado por Santomé y trasladado a su vida “privada”, erótica, afectiva y familiar; el personaje que se narra a través de su diario la sigue llamando “Avellaneda”, aun cuando supera la cara comercial del personaje y llega a su intimidad. Con ese nombre el héroe, al borde de su jubilación, del abandono de la vida activa, se llevaría a su ocio la vida del trabajo; instituiría el afuera, en el interior de su intimidad; vincularía por fin el mundo de la oficina con el mundo del hogar.

Del mismo modo Dolores (*Gracias*): para la familia Budiño el nombre es “Dolly” pero el héroe, su cuñado, la llama Dolores cuando entra en contacto con su intimidad y le dice su amor. Le cambia el nombre (así como el personaje de *La tregua* no se lo cambia a pesar de cambiar de relación; el personaje de *Gracias* la llama como no lo hace *nadie* en la familia, el de *La tregua* como la nombran *todos* en la oficina). El conflicto central del personaje de *Gracias por el fuego* reside en su grupo familiar (así como el conflicto que narra el diario de *La tregua* se sitúa en la zona del trabajo): cuando Ramón Budiño llama “Dolores” a su cuñada supera su mera “cara familiar” pero la conserva; retiene a su familia en su individualidad, se independiza (así como el héroe de *La tregua* retendría a Avellaneda y al trabajo en su ocio).

De modo que los nombres femeninos son, en tanto nombres cambiados o no cambiados, elementos de unión, vínculos entre los dos espacios que constituyen y en los que se divide el héroe: vida privada y trabajo en *La tregua*, independencia (diferencia), fundamentalmente del padre, en *Gracias*. Los nombres femeninos permitirían tender un puente e instaurar un diálogo entre esos dos espacios en tensión; permitirían la superación de la escisión, de las unidades dispersas y aun la superación del equilibrio como modo organizador de esas unidades.

Pero la posibilidad de síntesis adentro/afuera (y por lo tanto la anulación de la dicotomía), de integración entre la vida privada y el trabajo, y la posibilidad de distanciamiento dentro de la familia, en la familia misma, la posibilidad de independencia y de identidad están sustentadas por los *nombres* femeninos y no por los personajes femeninos; el nombre se independiza del personaje que lo lleva y adquiere sentidos propios: no es el personaje (los personajes femeninos son igualmente escindidos y viven en tensión, tienen los mismos conflictos que el héroe, son su figura paralela) sino únicamente el nombre, su apelativo, que instaura un campo connotativo, de dispersión, que se opone a la totalidad del relato como lo que podría resolverlo y cambiarlo. La función narrativa del nombre femenino se diferencia pues de la función narrativa del personaje femenino y esta a su vez de la función narrativa del héroe. Con estas tres funciones se constituyen *La tregua* y *Gracias por el fuego*.

La *función del héroe* es mostrar su intimidad en conflicto; es constituir al sujeto del enunciado como idéntico al sujeto de la enunciación y exhibir su subjetividad narrándola. El héroe habla solo, al surgir el personaje y el nombre femenino se esboza la posibilidad del diálogo y de la resolución de la tensión, pero la esperanza es negada y el diálogo se cierra definitivamente en monólogo.

La *función del personaje femenino* es precisamente la de ser un emergente de la zona de tensión que padece el héroe. Es la empleada de la misma oficina de Santomé en *La tregua* (de esa oficina y ese mundo que va a dejar porque debe jubilarse, que lo despojará totalmente porque es precisamente el mundo que lo vació), es su cuñada en *Gracias*: forma parte de la familia con la cual Budiño no puede dialogar; es también pariente de su padre (hija política) sobre quien se asienta el conflicto del héroe. Los personajes femeninos surgen en esas áreas como lo que podría salvar al personaje central; son el puente que abriría el diálogo; a través de amor y del sexo el sujeto se vincularía de un modo distinto con ese espacio que lo amenaza de muerte. Los personajes femeninos sustentan, además, valores edípicos: Avellaneda (*La tregua*) es “como la hija” de Santomé, tiene la misma edad que su propia hija; Dolores (*Gracias*) es “como la hermana” de Ramón, es la mujer de su hermano. De modo que el personaje femenino es el “representante” de la zona escindida y conflictiva del héroe, es lo que podría reconciliarlo con esa zona y es al mismo tiempo la negación de la reconciliación; es el amor y el sexo, teñido de datos edípicos.

Pero la *función del nombre del personaje femenino* es distinta. De por sí, como el nombre (cambiado o no, apellido en vez de nombre, nombre en vez de sobrenombre), y en el interior de las estructuras del relato, indica la síntesis y la relación, vincula trabajo y amor, amor en el trabajo en *La tregua*, y familia (pero en tanto diferencia) y amor en *Gracias*. Pero, por otra parte, esos nombres mantienen una relación estrecha con la *verdad* y la *propiedad*: Avellaneda *no* es el verdadero apellido de Laura, puesto que ella no es hija del que cree su padre; Laura muere sin saber que su padre, el sastre Avellaneda, no fue su verdadero padre y que ella, por lo tanto, lleva un apellido que no le es “propio”. En Dolores el caso es simétrico e inverso: Dolores *es* el verdadero nombre “propio” de Dolly; la familia la llama Dolly; Dolores le pide a Ramón que la llame por su “verdadero” nombre.

El nombre femenino connota pues, con sus valores de verdad/mentira, “propiedad”/“impropiedad”, aislamiento/vínculos, zonas distintas a las del personaje femenino. El nombre crea un campo específico, donde prevalecen sentidos mucho más “teóricos”, “abstractos” que los que sustentan los personajes. Los nombres sostienen la aspiración ética, el trabajo ideológico, el dato sintetizador, verdadero. Y se oponen, negando, a los rasgos psicológico-narrativos del héroe y a los rasgos lógico-formales del relato: los nombres cuestionan las unidades discontinuas e incomunicadas, atacan la escisión y el equilibrio como alternativas de la transformación.

Pero lo revolucionario (narrativamente), más que el hecho de que el nombre sustente valores éticos es el hecho de significar connotando mediante lo no significativo y relacionar mediante una palabra que no es de relación. (Según Peirce el nombre propio es un “índice”; para B. Russell el modelo del nombre propio es el pronombre demostrativo; en ambos casos el nombre no significa sino que muestra. Lévi-Strauss polemiza con estas opiniones: el nombre no nombraría sino que clasificaría *a quien* se nombra (en una clase, un grupo social) y al mismo tiempo *al que* nombra). Un nombre propio es letra pura, es un mero y arbitrario significante, es lo no representable ni representativo, lo no referencial, lo que “no quiere decir nada”. El nombre propio no es analizable sémicamente; nada sé de un objeto o de una persona cuando sólo sé su nombre; el nombre, de por sí, no vincula y no indica ningún rasgo de un individuo. Los nombres femeninos, sin embargo, en *La tregua* y en *Gracias por el fuego*, son palabras que producen relaciones y significación al instituir a los nombres propios como valores no denominativos sino de relación estos relatos proponen, a partir de ese puro espacio vacío que es un nombre, una subversión de la lógica, al mismo tiempo que una subversión del sistema de la lengua.

La impugnación que sustenta el nombre se dirige a todo el relato y a su estructura básica: el nombre femenino desmiente la conformación discontinua, jerárquica y equilibrada, proponiendo la relación, la negación de la discontinuidad, el cambio. Y ese desmentido no solo atañe a *La tregua* y a *Gracias por el fuego*, sino a todo relato fundado en la estructura de la lengua y a la constitución misma del lenguaje tal como la revela la lingüística estructural: el nombre, el índice, la excepción, lo no analizable, no expresivo, lo que carece de significación, es lo único que podría cambiar, dada su naturaleza y su uso esencialmente diferentes, el mundo de estos relatos. El nombre femenino cuestiona el relato mismo del cual surge y se erige, despersonalizándose, en figura simbólica de otro hombre, de otro mundo, tiempo y relato.

El problema ideológico, el gran problema de la novela latinoamericana contemporánea, encuentra en *La tregua* y en *Gracias por el fuego* un encuadre singular. Ese problema consiste, por un lado, en la negación crítica de las estructuras político-sociales actuales y, por otro, en la forma de la escritura, en el modo de armar el universo narrativo, en el sistema de producción de la significación. Lo frecuente parece ser la construcción narrativa, la forma de la expresión según el mismo tipo de figuras (lógicas e ideológicas) que rigen las estructuras rechazadas. El escritor se arranca conscientemente del orden dado pero construye sus novelas según los principios lógico-formales de la ideología y del orden que niega: a nivel estructural y profundo no hay, por lo tanto, cuestionamiento. Pero en *Gracias* y en *La tregua* los nombres femeninos, figuras privilegiadas,

indican (al mismo tiempo que, desde su interior mismo, niegan el orden dado de los relatos) otra posibilidad por encima y más allá de lo estructura del lenguaje y de las formas “lingüísticas” de la novela burguesa.

El cumpleaños de Juan Ángel (México, Siglo XXI, 1971), relato, poema político y épico, parece confirmar, en general, nuestras hipótesis. El “personaje”, el que “habla”, *cambia de nombre* al entrar en la lucha revolucionaria: de Osvaldo Puente se transforma en Juan Ángel. En esta forma nueva que asume el trabajo de Mario Benedetti, el cambio de nombre (y la no existencia de apellido) señala el pasaje del “héroe” a otra vida, ideología y condición, y del “relato” a otras formas de escritura. Han desaparecido las formas basadas en el equilibrio, la escisión y las sinécdoques narrativas:

“de modo que yo, osvaldo puente, compatriota me llamo en realidad juan ángel”

.....

“pero lo mejor del nuevo nombre es la falta de apellido que en el fondo significa borrón y cuenta nueva significa la herencia al pozo el legado al pozo el patrimonio al pozo significa señores liquido apellidos por conclusión de negocio significa declaro inaugurada una modesta estirpe significa soy otro aleluya soy otro” (pág. 77).