

*José Otilio Umaña Chaverri*  
Universidad Nacional (Heredia, Costa Rica)

**LA TREGUA: CENSURA Y AUTOSENSURA  
DE UNA VOZ QUE ESCRIBE Y SE ESCRIBE**

LETRAS 20-21 (1989)

1

1

*Es raro que nosotros, capaces de tanto sufrimiento, tengamos que infligir tanto sufrimiento.*

Virginia Woolf, *Las olas*

*Tal vez no sufrimos con el corazón, ni siquiera por la sensibilidad, sino por nuestra capacidad de vanidad o de autoengaño o tal vez de simple masoquismo.*

W. Faulkner, *Las palmeras salvajes*

El presente estudio aborda el texto **La tregua** (1960) del escritor uruguayo Mario Benedetti desde una perspectiva semiológica que sigue la orientación del semanálisis de Julia Kristeva. En tal sentido, no pretende ser una puesta en práctica de todos, ni siquiera de la mayoría de los postulados y definiciones axioma de su teoría. Se ofrece como una lectura-escritura que, sin preocuparse formalmente por probar que la orienta el semanálisis, se acerca al texto no como producto sino como producción de sentido y entiende **La tregua** como resultado de una intertextualidad y como hecho intertextual, en los que textos de diversa naturaleza se reprograman, cruzan y dialogan.

Es nuestro interés abordar el sensible vacío del discurso histórico-crítico que se ha ocupado en **La tregua**. Este ha orientado su interpretación y explicación hacia aspectos relativamente superficiales y con un discurso que se afianza en la referencialidad a lo aceptado, a

lo natural y a lo normal. Por ello se detiene, generalmente, en el asunto Santomé-Avellaneda. Al respecto, sostenemos que la novela en cuestión abre espacio a voces que la crítica no ha escuchado, no ha querido escuchar o ha enjuiciado negativamente. Así, no ha estudiado con seriedad y fundamento el conflicto entre la voz de lo establecido (normal, natural, aceptado) y la voz homosexual, la de la ruptura, la de su contrario exclusivo, que, en su diálogo, marcan las huellas de una crisis social y revelan (¿o desvelan?) una escritura síntoma de un texto patriarcal autocensurado y censorador.

Intentamos aclarar que el ejercicio de la escritura en la novela de Benedetti manifiesta a) un nivel claro de argumento que tiene como eje articulador la espera de la jubilación (y a partir ésta la relación Avellaneda-Santomé, Santomé-sus hijos y amigos, y el mundo en que Santomé trabaja) y b) un nivel ambiguo que se manifiesta en la escritura de una conciencia (sin otro virtual destinatario que el mismo sujeto que escribe) que aniquila la escritura porque, operando desde y en defensa de lo aceptado, lo normal y lo natural, entran (conciencia y escritura) en crisis ante la presencia casual o el enfrentamiento directo con la voz (conciencia y escritura) de lo prohibido, lo anormal y lo contra natural.

Asimismo, como resultante de una intertextualidad y exponente de un dialogismo de textos, discutimos el texto de la voz patriarcal (como texto y voz hegemónicos) y el texto contestatario, al cual el primero percibe como peligroso, degradado y degradante para la sociedad en que el texto patriarcal y las correspondientes prácticas e instituciones que lo salvaguardan sientan su orden y jerarquía.

## **URUGUAY: LA IMAGEN DE EQUILIBRIO ENTRA EN CRISIS**

A juicio de Rubén Cotelo, **El pozo**, texto de Juan Carlos Onetti publicado en 1939, viene a inaugurar una fuerte corriente literaria que desencanta, con su crítica y pesimismo, la imagen de un Uruguay “como vitrina o escaparate de la democracia continental” (1979:12), como un país excepcional que “había logrado la paz social, la democracia política más perfecta y hasta una distribución equitativa de la riqueza nacional” (1979:13); en verdad, una imagen que entonces contrastaba drásticamente con la realidad del resto de los pueblos latinoamericanos, abatidos éstos entre una irreconciliable ruptura entre

la teoría republicana y una práctica dictatorial y oligárquica.

Corresponde a la llamada Generación del 45 hacer que la literatura uruguaya se concrete como conciencia de la realidad del país. La literatura, producción significativa y significativa que asume lo estético como uno de sus rasgos irremplazables, llega a ser voz de una preocupación existencial en su escritura durante los años por los cuales Benedetti escribía **La tregua**.

La Generación del 45 es responsable de haber puesto en circulación sus inquietudes en publicaciones como **Clima**, **Marginalia**, de la cual Benedetti fuera director entre 1948 y 1950, **Clinamen**, **Asir**, **Escritura**, **Entregas de la Licorne** y otras. Publicaciones que fueron vehículo, muy transitorio en algunos casos, de una voz polémica e impugnadora que se constituyó de manera más beligerante y consistente en el semanario **Marcha**, del cual Benedetti fue director tres veces entre 1954 y 1960 (Quirós, sin fecha: 3). En el polémico diálogo que mantenían los distintos grupos de escritores que se inscribieron como de tal generación, la revolución cubana vino a polarizarlos y a efectuar divisiones irreconciliables.

Mientras que la década de los cuarentas cristalizó su voz en la literatura, asegura Cotelo (1979:21), fue en los cincuentas cuando economistas, sociólogos, ensayistas e historiadores abordaron los problemas de la sociedad uruguaya por medio de una escritura que no dejó “huellas visibles sobre la narrativa y la poesía”.

En 1955, el Uruguay entra en una grave crisis económica e inicia un largo proceso de deterioro en sus instituciones y formas de vida; un proceso que sumió al uruguayo promedio, especialmente al montevideano, en un mundo del cual Benedetti habría de señalar sus marcas. Su narrativa ve la luz “en el momento en que su país comienza a despertar del prolongado letargo que siguió a la era paternalista de batllismo” (Curutchet 1969:142). Su producción textual escrita no podrá escapar, por su propia voluntad y compromiso, de la inclusión de la realidad motevideana a la que Benedetti (1960:17, subrayado del escritor) se refiere como degradante:

*En realidad estamos viviendo la segunda etapa de la crisis. En la primera, el hombre con escrúpulos morales no daba ni recibía*

*coimas, sólo el inmoral las aceptaba. En esta segunda etapa que vivimos, el hombre con escrúpulos sigue resistiéndose a recibir coima, pero en cambio se siente empujado a darla, aun con todas las repugnancias éticas que el hecho implica y al solo efecto de no verse infinitamente postergado.*

## MARIO BENEDETTI: ACTOR ANTE Y EN LA CRISIS URUGUAYA

Como hombre que se empeña en el trabajo de escribir, Benedetti enfrentó la escritura de **La tregua** con la realidad en que se volvía y vuelve significativa su lectura. En una entrevista que se le hiciera en 1957, comentaba:

*Y es por eso que en vez de escribir de nuestras calles, de nuestras oficinas, de nuestra política, de nuestro fútbol, de nuestros cafés, de nuestras vulgaridades, que serían los temas que romperían sus ojos si se pusiera de frente al público en vez de desarrollar creativamente esa materia cotidiana, el escritor nacional [uruguayo] da la espalda al diario vivir y escribe sobre gacelas, sobre corzas, sobre madreporas y caracolas. . . (en Coteló 1979: 201).*

La crítica al escritor que no se ocupa de la realidad uruguaya se perfila aún más al leer, en una carta enviada a Mario Vargas Llosa, los indicadores que Benedetti acepta haber asumido de esa realidad:

*Cuando empezaron los primeros síntomas de la crisis que se ha agudizado terriblemente (. . .) cuando empezó esa crisis que no era solo económica; sino también moral, comenzó a verse, mucho más evidente, una corrupción que hasta entonces se había mantenido muy oculta, y empezó a disgregarse un poco la estructura familiar, la estructura moral, la estructura política del país (en Quirós, sin fecha: 5-6).*

Ese cambio de óptica que plantea Benedetti incluye a **La tregua**, que empieza a configurar un texto urbano del Uruguay; texto que se lee, “veinte años después”, como poseedor de “una fidelidad histórica que casi nadie se animó a reconocer en su oportunidad” (Musto 1975: 84). No solo su narrativa ha girado en torno a la pro-

blemática urbana, también lo ha hecho su producción poética, ensayística y teatral. Su narrativa tiene ya un capítulo aparte en la literatura uruguaya. Su poesía, escritura que él considera su “género constante” y en el que dice sentirse “mejor representado” (en Fernández Retamar 1976:25), irrumpe en **El cumpleaños de Juan Angel**, su última novela.

Con su narrativa, Benedetti fue uno de los primeros en empezar a “inquietar a sociólogos, economistas y pensadores” con la crisis que hoy, a juicio de Coteló (1979:202), “angustia a todos”. Puso la mira en la realidad montevideana, más puntualmente, en los estratos medios de esa sociedad y lo textualizó de tal forma que, se asevera, que “quien desee recoger una imagen veraz de la clase media uruguaya en el período que media entre finales de la década 40 y mediados de la del 60, tendrá necesariamente que recurrir a la obra narrativa de este cronista fidedigno” (Curutchet 1969:142-43). Sus novelas están cruzadas por el predicamento de una “imposibilidad de sostener hasta el fin, sicológicamente inclusive, las ficciones nacionales en medio de tensiones de un mundo dependiente y subdesarrollado” (Mejía 1975:22). El núcleo de cada uno de sus cuatro textos novelescos es, en esencia, la familia de clase media que Benedetti escribe como símbolo de las deterioradas instituciones uruguayas (Franco 1975:420).

Es muy posible que esa clara funcionalidad del texto novelesco para tratar de manera más extensa y profunda la realidad uruguaya, de la que Benedetti dice preocuparse, resida en la capacidad que tiene la novela, como variante de la escritura, para formular una historia y un mundo. Al respecto, los estudiosos de la producción narrativa de este escritor detectan la problemática de la crisis urbana, pero de forma casi general la conciben por las palabras mismas del autor y no la abordan en los perfiles específicos en que el texto los discute. Se ve la crisis, al fin de cuentas, como conflicto entre sujetos individuales y por ello deviene conflicto social; no se la ve como conflicto entre prácticas sociales y sus respectivos discursos, sus voces.

## **EL TEXTO DE LA TREGUA: UN TEXTO CRÍTICO**

Aceptar **La tregua** como texto (como “un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa, con dis-

tintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos”, como “una productividad” (Kristeva 1974:15) es aceptarlo como un texto cuya criticidad no se debe únicamente a que hace alusión a la crisis uruguaya discutida anteriormente, sino también por ser resultado de una seguridad, por parte de Benedetti, de una crisis de la literatura uruguaya y de una crisis de su propia escritura.

**La tregua** inaugura en Benedetti, más aún que **Quién de nosotros** (1953), la exploración de la crisis uruguaya y, por medio de tal intento, la formulación de un personaje para quien “la intimidad se ha convertido en último reducto de resistencia frente a una realidad cada vez más agresiva y hostil” (Curutchet 1969:143). La intimidad se vuelve una preocupación, como si en ella el hombre fuese menos vulnerable; la busca Santomé y Avellaneda, Blanca, Vignale a su modo, y Jaime para quien tal intimidad es imposible en el seno de la familia, en la que no encuentra opción de —ser—, salvo desgarrándola y desgarrándose.

La crisis de la familia, la crisis de la sociedad montevideana, en suma la crisis del Uruguay, que cruza **La tregua** no parece haber sido tan clara, como es hoy, en la lectura que de ella se hizo cuando fue publicada en 1960, pues

*La novela eludía deliberadamente los tonos trágicos o grandilocuentes, hablaba un lenguaje discreto y como “para adentro”, narraba la historia de Santomé sin el menor intento de proselitismo. Más que la destreza de Benedetti, lo que acababa fascinando era un inaprensable aire de cosa auténtica que se situaba entre la novela y nosotros, eventuales lectores y que parecía desprenderse del propio Santomé, de su peripecia mínima, sin pretender siquiera contarnos otra historia (Musto 1975:85).*

Como la realidad de Santomé, la del Uruguay era, en apariencia, la de un “país sin problemas ni contrastes” (Musto 1975:84).

El intento de una producción textual realista, en el sentido de ser producida en un acercamiento a la realidad urbana concreta, ha hecho que algunos, entre ellos Curutchet, piensen en **La tregua** como un texto fidedigno, sea, poseedor de una verdad captada en las facetas que le dan efecto (¿apariciencia?) de verdad. El mismo Benedetti

ha tratado el problema verdad/veracidad en su novelística. En **Quién de nosotros** (1983:201), pone en boca de uno de sus personajes:

*En todos los cuentos que he escrito puedo reconocer, a diferencia de mis pobres críticos, una tajada de realidad. A veces se trata de mi propia realidad, otras de la ajena; pero siempre escribo a partir de algo que acontece.*

Con respecto a **La tregua**, Benedetti ilustra, como escritor, lo dicho por el personaje de su primera novela:

*Conocí un caso parecido al del libro en una oficina donde yo Benedetti trabajaba. La historia de un jefe —un cincuentón—, como el protagonista, que se había casado (esto difiere en la novela) con una muchachita que tenía la mitad de años que él. En el libro la historia termina con la muerte de la muchacha, en la realidad no fue así. Esa aventura real me movió a escribir la novela (ligándose) a una crisis espiritual, o más bien sentimental, que yo mismo pasé (en Quirós, sin fecha: 5, subrayado nuestro).*

Así, el texto de **La tregua** se genera a partir de hechos reales, situaciones vividas por sujetos dentro de un sistema en crisis. La manera en que trastoca esa génesis es, al menos, en una de sus formas, excluyendo el hecho de casarse al incluir la muerte de la muchacha. La veracidad de **La tregua**, que no su verdad, se debe, según parece desprenderse del documento atribuido a Quirós (sin fecha: 3), a la experiencia de Benedetti en el mundo oficinesco donde se desempeñara como funcionario público, tenedor de libros y taquígrafo, entre otros. Compromiso con el tratamiento de una realidad histórica concreta, conocimiento del terreno donde tal realidad se muestra en crisis y la convicción de que, como sujeto-escritor, es parte de esa realidad desembocan en la conformación de un texto que se sigue leyendo y escribiendo, esto es, sigue formulando una realidad que ahora no se la ve más como exclusiva del Uruguay.

## EN LA TREGUA Y MAS ALLA EN OTROS TEXTOS

La novela de Benedetti fue punto de partida para la producción de una película en la cual el escritor tuvo “serias diferencias” con los

que la realizaron (Fernández Retamar 1976:28). Así también, y de forma más directamente relacionada con su producción literaria, **La tregua** abrió, durante y debido a la filmación, la posibilidad de explorar, en el género de la poesía, los personajes de Santomé y Avellaneda. Fue de esa manera que el novelista vio la “posibilidad de enriquecerlos e inclusive eliminar alguna zona (*como la muerte de Avellaneda*) que *deliberadamente había dejado en la penumbra*” (en Fernández Retamar 1976:28, subrayado nuestro).

Si bien Benedetti explora, en los poemas que luego escribiera en torno a Santomé y Avellaneda, al personaje en términos de su individualidad, sigue rigiendo el mundo urbano de Montevideo del cual, según parece, le resulta imposible sustraerse.

### ¿DIARIO?, ¿LIBRETA?, ¿NOVELA? ¿CUAL ES SU ESTATUTO?

Cuando los críticos se refieren a **La tregua**, entienden el texto como un diario: un texto que se desarrolla y proyecta en la anotación íntima de un sujeto; una especie de autobiografía que se demarca en capítulos diarios; una “historia” (99)\* de apunte cronológico.

En dos ocasiones Santomé llama a su escritura íntima (su diario) una libreta: “Tengo que transcribir esa carta a esta libreta” (99) y “A partir del primero de marzo, no llevaré más esta libreta” (136). No lleva el apunte, las anotaciones, a diario sino cuando lo que apunta tiene algún sentido especial para él, cuando la escritura se le presenta como un “acto de autoanálisis” (Ricapitu 1978:145). Hay inclusive largos períodos en que no escribe, por ejemplo, del lunes 23 de setiembre al viernes 17 de enero.

La palabra diario tiene en **La tregua** tres posibles significados: a) el diario en que Santomé anota los asuntos de la empresa donde trabaja y cuya escritura, como en el apunte del 18 de abril, le hace estar consciente de su envejecimiento:

*Empecé a sentirme viejo. Esos datos iniciales de 1929, los había*

---

\* Nota: Toda cita de **La tregua**, Editorial Nueva Imagen, México D.F., 1987, tendrá el (los) número (s) de página (s) entre paréntesis.

*escrito yo; esos asientos y contrasientos que figuraban en el borrador del Diario, los había escrito yo [ . . . ] (40).*

b) el diario como periódico, con su discurso inauténtico:

*En la segunda parte de mi festín, entran los diarios. Hay días en que los compro todos. Me gusta reconocer sus constantes [ . . . ] Qué diferentes y qué iguales. Entre ellos juegan una especie de truco, engañándose unos a otros, haciéndose señas, cambiando de parejas. Pero todos se sirven del mismo mazo, todos se alimentan de la misma mentira. (94)*

c) el diario en que Santomé ha decidido registrar el movimiento rutinario de su vida meses antes de alcanzar su jubilación: “Si este diario tuviera un lector [ . . . ] (56) anota en una ocasión y en otra, el 26 de febrero, escribe: “Por primera vez releí mi Diario, de febrero a enero” (129).

Como diario (libreta) el texto es levantado por Santomé en un presente que, irremediablemente, se acumula como pasado y que nos lleva más allá de su vida íntima: a “la mediocridad de los burgueses uruguayos” (Zeitiz 1975:638), a la realidad que el novelista enfoca de manera prioritaria. La libreta (diario) hila una historia y articula un mundo. Tal productividad solo es posible en el espacio novelesco.

Como novela, **La tregua** es texto bajo el control de la escritura de Benedetti, como diario (libreta) está bajo el control de Santomé. Hay, digamos, una doble escritura que, a su vez, recoge otras formas de escribir. Como novela, no parece recomendable entenderla únicamente como “novela del amor trasnochado, tardío y trunco de un cincuentón aburrido” (Anderson 1979:392), pues negaríamos el mundo que Benedetti pone bajo examen, esa “realidad más honda, diferente, escondida tras la fachada cotidiana, y cuya integral captación y asimilación se define como objetivo” (Curutchet 1969:146) de las novelas de este escritor.

## LINEAMIENTOS PARA UNA PROGRAMACION

### 1. La intimidad es mía: yo me escribo, yo me leo

La vida y actitud de Santomé ante los otros solo puede darse a

conocer mediante la forma de un diario, esto es, mediante una escritura íntima en que cabe decir “Esto lo escribo solo para mí” (88). En su relación con los demás, Santomé es temeroso, desconfiado, siempre a la defensa de la privacidad de su mundo: “En la oficina defendiendo tenazmente mi vida (mi muerte) esencial, entrañable, profunda. Nadie sabe qué pasa exactamente en mí” (131). Su otro yo, su yo íntimo, se mantiene a distancia de los otros, inclusive de sus hijos. Isabel y Laura parecen ser las únicas personas que han logrado traspasar los anillos que rodean a Santomé y que, aislándolo, lo protegen. Por ello, Santomé se recoge y expresa por medio de la forma del diario. El diario, con su naturaleza íntima, le asegura la exclusión de cualquier otro lector que no sea él: “Si este diario tuviera un lector que no fuera yo mismo (. . .)” (56). No son las cartas que escribe y de las que “la gente suele disfrutar” (9) ni el “escribir los rubros primarios” con letra “redonda” (10). Estas últimas escrituras no lo asustan pues no lo exponen en su intimidad de solitario con la que sí se apunta en la libreta.

Una posibilidad de escritura que Santomé descarta, como que-hacer durante su jubilación, por la lectura-escritura que harían los otros de sus textos, es la de “escribir” (9), esto es, producir textos literarios para ser publicados. La palabra de los otros, que le puede revelar en su verdadero patetismo e inmadurez, sencillamente lo aterroriza. No permitirse “escribir” por el miedo a la palabra de esos otros es significativo, en el tanto en que condiciona la escogencia de un medio (el diario) que, supuestamente, no lo ha de exponer a los demás:

*¿Escribir? Quizá no lo hiciera mal, por lo menos la gente suele disfrutar con mis cartas. ¿Y eso qué? Imagino una notita bibliográfica sobre “los atendibles valores de este novel autor que roza la cincuentena” y la mera posibilidad me causa repugnancia. Que yo me sienta, todavía hoy ingenuo e inmaduro (es decir, con sólo los defectos de la juventud y casi ninguna de sus virtudes) no significa que tenga el derecho a exhibir esa ingenuidad y esa inmadurez (19),*

anota en el primer párrafo de su primer apunte. El temor a una posible crítica parece mantenerse, inclusive, en la escritura de su diario. Su insistencia en que lo que escribe es para ser leído únicamente por

él (56, 88) y el callar cierta información (134) son resultado de la tensión que genera la conciencia de un otro lector que pueda llegar a oscultar la intimidad de su texto.

El diálogo entre un Santomé sujeto del enunciado y un Santomé destinatario inicia un 11 de febrero y termina un 28 de febrero del siguiente año. Hay una sentida ruptura de casi cuatro meses (del 24 de setiembre al 16 de enero) y una única vez en que Santomé se separa de su función de escritor (¿anotador?) y se instaura como lector virtual de su escritura: el 26 de enero, cuando asegura que, “por primera vez”, releyó su “Diario, de febrero a enero” (129). La intimidad es prácticamente total, solo la agrede su propia escritura por dejar testimonio. A partir del último día de su apunte (28 de febrero, el día siguiente se jubila), tal intimidad se hará absoluta, completa, pues la escritura cesa y con ello se evita la posibilidad de cualquier otro lector.

Santomé como sujeto del enunciado no interpela a su destinatario por ser él mismo el que sería interpelado; sin embargo, sabe cómo hacerlo: “Si quiere saber cuáles son las respuestas a estas acuciantes preguntas, lea nuestro próximo número” (56). La interrogante, el misterio, el suspenso serían los recursos para despertar el interés de un posible lector en una lectura que transcribe un mundo que no se define, precisamente, por tales formas de apelación.

Hoy, nos parece, un momento en que la escritura sufre un quiebre, una ruptura y admite la posibilidad del otro (lector). En el apunte del 15 de julio anota:

*Entonces me contó [la madre de Avellaneda] los últimos días, las últimas palabras, los últimos momentos de Avellaneda. Pero eso nunca será anotado. Eso es Mío, incorruptiblemente Mío. Eso estará esperándome en la noche, en todas las noches, para cuando yo retome el hilo de mi insomnio, y diga: “Amor” (134, subrayado nuestro).*

No solo se admite la posibilidad del otro como lector, quien corrompería lo que Santomé intenta mantener en su plena intimidad, sino que refuerza la idea de la escritura como agresora de su intimidad. Por ello, lo que ha de mantenerse puro, intocable, no ha de ser

violado por la escritura de su apunte. La intimidad de su diario es una que vive bajo la amenaza de una lectura, así sea la del mismo que escribe.

Los apuntes de Santomé durante los períodos que llamamos —antes de la tregua— y —después de la tregua— evidencian una mayor censura y autocensura que en los del período de la tregua. “Hace cuatro meses que no anoto nada” (126), registra el día en que retoma la escritura de su diario; poco después, la decisión de no escribir más es planteada en forma definitiva:

*A partir del primero de marzo, no llevaré más esta libreta. El mundo ha perdido su interés. No seré yo quien registre este hecho. Hay un solo tema del que podría escribir. Pero no quiero* (136).

El hombre que se sentía “un poco el Herodoto de la empresa, el registrador y el escriba de su historia” (40), el Santomé que había asumido la función de “registrador y el escriba” de su historia personal abandona la empresa; no quiere dejar de ello una “constancia escrita” (13) y como el Herodoto de su historia ejerce el máximo grado de censura posible: la ausencia de texto.

Irónicamente, la escritura cuidadosamente censurada del texto que escribe Santomé es hecha pública, es enviada, abierta, mostrada a ese o esos otros lectores que el mismo Santomé ha evitado. Se traiciona, se agrede la intimidad del sujeto del enunciado al asumir su diario Benedetti, en una forma que no da espacio a la intimidad: el texto de la novela.

## 2. Un espacio entre otro espacio entre otro espacio

**La tregua**, como núcleo semántico, se instaura en tres niveles que se incluyen, sucesivamente, uno al otro en el siguiente orden: a) como el tiempo (y los apuntes que lo recogen) en que se establece la relación Santomé-Avellaneda; b) como el texto todo (desde el primero hasta el último apunte) y c) como novela. El relato se da como un espacio globalizador (la novela) que integra el espacio del diario y éste último da cabida a un espacio, aún más reducido, de donde se desprende el eje semántico de todo el texto:

*Es evidente que [Dios] 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 (136).*

**La tregua** abarca 176 apuntes y cubre un tiempo de un año y diecisiete días. El relato de la relación Avellaneda-Santomé, que el sujeto del enunciado concibe como “una tregua”, abarca 148 apuntes, significativamente la mayor parte del texto de la novela. Podríamos aclararlo con el siguiente esquema:

<b>OSCURIDAD</b>	<b>LUZ</b>	<b>MAYOR OSCURIDAD</b>
9 apuntes	147 apuntes	20 apuntes
antes de la tregua	durante la tregua	después de la tregua

**La tregua:** diario/novela (176 apuntes)

Los tres períodos que componen el relato y le dan al texto su carácter lineal son perfilados con relativa claridad.

### **Antes de la tregua:**

Santomé vive metido en su oscuro destino (136), en un mundo escaso de sentido y de importancia; tanto así que, inicialmente, la escritura del diario encuentra su razón en el asunto de la jubilación y en el deseo de caer en un ocio donde no se ha de enfrentar a lo inesperado, la llamada o el pedido urgente. Así, podrá poner a vivir a plenitud ese su otro yo que la rutina de su vida le permite con alguna regularidad. Se juega en el otro, pero el juego no le posibilita ser realmente el otro, conocerse y encontrarse.

En este período de rutina, lo que Santomé menos odia es la acción mecánica, “el volver a pasar un asiento” que dice haber “re-dactado miles de veces, el efectar un balance de saldos y encontrar que todo está en orden, que no hay diferencias a buscar” (10). Lo

que más odia es la ruptura, la quiebra, la urgencia, el sobresalto que no le permiten extraer y poner en juego su otro yo, ese que, junto al Santomé eficiente en un mundo apacible, ordenado, equilibrado (esto es, un mundo casi muerto) conforman la ambigüedad del sujeto disgregado que se esconde tras la máscara:

*Es como si me dividiera en dos entes dispares, contradictorios, independientes, uno que sabe de memoria su trabajo, que domina al máximo sus variantes y recovecos, que está seguro siempre de donde pisa, y otro soñador y febril, frustradamente apasionado, un tipo triste que, sin embargo, tuvo, tiene y tendrá vocación de alegría, un distraído a quien no le importa por dónde corre la pluma ni qué cosas escribe la tinta azul que a los ocho meses quedará negra* (10, subrayado nuestro).

En la rutina, Santomé puede acceder al mundo del sueño, del descontrol, de la espontaneidad, de la no necesidad de máscaras. Allí se asoma a la libertad de obligaciones, de responsabilidades y, sobre todo, a un soñarse al margen de la culpa y la sanción. Por eso le es posible aseverar “Hoy fue un día feliz; sólo rutina” (10). El otro es en la alienación del trabajo rutinario; así, Santomé es una pseudoexistencia que encuentra cierta clase de relajamiento o placer cuando puede dedicarse a dejar jugar a ese otro, el que nace de su propia censura y autocensura como la negación de toda posible censura y autocensura. Vivir auténticamente nunca le ha de ser permitido en su total negación, en la falta de honestidad y sinceridad consigo mismo:

*[...] es evidente que me había ido desacostumbrando a la insinceridad. Incluso es probable que sólo en forma esporádica la practicara conmigo mismo. (98-99)*

### En la tregua:

La presencia de Laura Avellaneda hace posible una etapa de luz. Permite que Santomé no necesite refugiarse en la alienación de la rutina para ser el otro. No obstante, ese otro yo no aflora completo, sino bajo el peso de la censura de un Santomé que encuentra el sentido de su vida en lo establecido. Entra, eso sí, en una más plena conciencia de su capacidad de amor y ternura y puede sentirse vivo:

*Pero viene Avellaneda y hace preguntas, y sobre las preguntas que me hace yo me bago más, y entonces sí, ahora sí, me siento vivo y sacudido* (106, subrayado nuestro).

No es ya más un hombre casi acabado al que solo le queda el refugio del sueño, tiene todavía la capacidad de sentir tan profundamente como el otro Santomé que, ahora, se asoma a plena luz y que, por momentos, parece arrastrarlo: “Mi agitación era mía, solo mía; la agitación de asistir a mi propia conmoción. De pronto se hizo la luz en mi propio cerebro: ¡Entonces no estoy reseco!” (44).

Es Laura Avellaneda (“¿Qué no tiene que ver ella en mi vida actual?”), escribe Santomé (66) quien conmociona, ocupa el espacio de la rutina y asume la función de ésta última: hace posible que un Santomé más completo participe, ahora, en un diálogo con ella, en una relación sincera y ya no en la soledad e incomunicación de antes. Ahora la dicha no es una posibilidad sino un hecho:

*Se había levantado así, envuelta en la frazada, y estaba junto a la ventana mirando llover. Me acerqué yo también, miré cómo llovía, no dijimos nada por un rato. De pronto tuve conciencia de que ese momento, de que esa rebanada de cotidianidad, era el grado máximo de bienestar, era la Dicha* (83).

### Después de la tregua:

El día en que Santomé recibe la noticia de la muerte de Laura, entra en una profunda crisis y, frente a la ausencia del ser que le permitía —sentirse— vivo, solo alcanza a escribir “Dios mío” siete veces (126). Continúa nuevamente, como antes de la tregua, metido en su “destino”, solo que el de ahora es “más oscuro que antes, mucho más” (136); la luz de la tregua ha cesado.

Cuatro meses después de la muerte de Avellaneda, Santomé reanuda la escritura. Su apunte ha cambiado. Su mundo está invadido por la tisteza y la desolación de “un corazón definitivamente envejecido” (109). Está metido en un destino “simplemente desgraciado” (137). Está mutilado por la muerte de Laura y se considera un “saldo”, una “quinta parte” de sí mismo, las otras cuatro quintas partes eran Avellaneda. En lo que se ha “convertido sigue teniendo con-

ciencia, sin embargo, de su poquedad, de su insignificancia” (127). En eso que apunta al retomar la escritura reside su desgracia: es consciente de que jamás volverá al Santomé que vivió con Avellaneda, ni al Santomé sueño de antes de la tregua. Ya no puede volver al juego de las máscaras pues ya no es posible ser el otro. El otro fue y alcanzó la dicha por Avellaneda. Ahora hay distancia entre una conciencia y una existencia mutilada; ahora se refiere a lo que queda como si fuese un tercero.

A pesar de que en el inicio del diario Santomé había anotado que tenía y mantenía “la lujosa esperanza de que el ocio” fuera “algo pleno, rico, la última oportunidad”, escribe, “de encontrarme a mí mismo” (13), después de la tregua pierde la esperanza. Es solo conciencia que sabe “su poquedad y su insignificancia” ante la imposibilidad de llegarse a conocer. Ahora apenas puede reconocerse en su escritura; por eso, al que casi no le importaba por dónde corría la pluma deja de escribir el 28 de febrero.

### 3. Huellas de una productividad

Las marcas que se encuentran en el texto que estudiamos dan cuenta de aspectos ya señalados de algún modo; por ello los discutiremos en lo esencial.

**La tregua** como novela es un texto entre el epígrafe (Mi mano derecha es una golondrina / Mi mano izquierda es un ciprés / Mi cabeza por delante de un señor vivo / Y por detrás es un señor muerto) y la anotación del lugar y fecha de su escritura (“Montevideo, enero a mayo de 1959”). El epígrafe programa el texto todo como uno de contrarios, en los extremos de una oposición, y de ambigüedad en el centro, en la línea del equilibrio donde no se es ni lo uno ni lo otro. La fecha marca la diferencia entre el texto del diario resultante de la escritura de Santomé y el texto de la novela, cuya responsabilidad de escritura asume Benedetti.

La posición de Benedetti ante el lector parece dejar sus huellas no solo en la escritura sino también en la actitud del escritor del diario ante el o los posibles lectores de su intimidad. Veamos: en el diario, Santomé oculta información como resultado de sus mecanismos de censura y autocensura. La escritura y el texto resultante se con-

vierten en testigo, en huella de hechos y situaciones que Santomé considera no deben pertenecer a nadie sino a él. Ambos Santomé y Benedetti ocultan la misma información. Santomé calla “los últimos días, las últimas palabras, los últimos momentos de Avellaneda: [...] eso nunca será anotado” (134), escribe. Benedetti asegura que en **La tregua** quedaron zonas “(como la muerte de Avellaneda) que deliberadamente había dejado en la penumbra” (en Fernández Retamar 1976:28). Ambos, Benedetti y Santomé, ejercen un control sobre la escritura que excluye aquello que consideran no debe ser conocido.

Hay formas de censura (inclusión y exclusión) que más parecen obedecer a la necesidad de un autoengaño que al miedo hacia los otros. Santomé, por medio del control que ejerce sobre y desde la palabra, intenta crear un mundo que no existe como tal:

*Ayer, cuando llegué a escribir lo que ella me había dicho, no seguí más. No seguí porque quise que así terminara el día, aún el día escrito por mí, con ese latido de esperanza. (55)*

Es un poco novelar los hechos, trastocarlos, de manera similar a la elaboración mediante la exclusión (el haberse casado) y la inclusión (la muerte y el no poderse casar) que Benedetti realiza en su escritura de **La tregua** como texto novelesco.

La inclusión de la muerte de Avellaneda, y por ello la eliminación de una dicha prolongada de vida en matrimonio, es parte de la ironía que marca el texto. Cuando Santomé va a jubilarse, cuando cree que no es capaz de amar, de sentirse sacudido, aparece Laura. No viven a plenitud la relación (y con ello tampoco la dicha) porque él continúa atado a sus hijos. Cuando Santomé decide abandonar la familia, Avellaneda muere. En la vida real, tal y como el mismo Benedetti ha señalado, el hombre del cual arranca Santomé y su compañera se casan y viven juntos. No da espacio el novelista a la sacralización de la unión hombre-mujer, principio fundamental del texto patriarcal en el universo de **La tregua**.

Con igual manera de proceder, la inclusión del sujeto Jaime, entre otros elementos aportados por Benedetti a la historia del hombre cincuentón, produce un tipo de ironía que, al contrastarla con la an-

teriormente señalada, perfila **La tregua** como un texto irónico en el que lo que se ataca termina siendo no sólo aceptado como resultado y responsabilidad de quien ataca, sino como opción de vida y como su alternativa.

Jaime es el hijo más querido de Santomé y es augurio de expansión de la familia. Isabel, quien mal había vaticinado que seguiría viva, habría, de forma igualmente errónea, pronostica que Jaime “tendrá una cara larga” como la del padre, que “será muy feo y tendrá mucho éxito con las mujeres” (100). Lo esperado resulta su negación: “Jaime no tiene una cara larga” como la de Santomé, “no es nada feo, pero su éxito con las mujeres es provisorio, y además inútil” (101). Benedetti arregla este segundo núcleo de ironía como una forma de excluir, incluyendo el ser homosexual de Jaime, la posibilidad de que éste alimente el sistema con hijos y matrimonio.

Como otra presencia de lo irónico, el escogimiento del diario como forma de novela deja su marca de producción. Ironía en la formulación el texto novelesco por cuanto el diario de Santomé es totalmente contrario al del diario (periódico). Mientras que uno es privado, el otro es público; mientras que en uno se tiene poder sobre la palabra, en el otro no se lo tiene y se es sumiso a un código “antediluviano” que “fija los límites” (Benedetti 1960: 30); mientras que en el primero cristaliza la verdad, en el segundo cristaliza la hipocresía, la mentira; el primero revela la responsabilidad del segundo en la crisis de la sociedad; En **La tregua**, Santomé anota:

*Entre ellos [los diarios] juegan una especie de truco, engañándose unos a otros, haciéndose señas, cambiando las parejas. Pero todos se sirven del mismo mazo, todos se alimentan de la misma mentira. Y nosotros leemos y, a partir de esa lectura, creemos, votamos, discutimos, perdemos la memoria, nos olvidamos generosa, cretinamente, de que hoy dicen lo contrario de ayer, que hoy defienden ardorosamente a aquel de quien ayer dijeron pes-tes, y lo peor de todo, que hoy ese mismo Aquél acepta, orgulloso y ufano, esa defensa (94).*

En el mismo año que publica Benedetti **La tregua**, publica **El país de la cola de paja** y con respecto de los diarios apunta en el segundo texto:

*El hombre común ya sabe leer. Qué suerte. Pero lee solo diarios. Qué lástima. Porque la prensa, tal como es administrada (más que dirigida) en nuestro país es algo así como el monumento nacional a la cola de paja [a la corrupción] (Benedetti 1960:35-36).*

La escritura del diario, como forma de novela, agrade la intimidad de quien escribe, pero es, a la vez, una forma de enfrentarse a aquellos “literatos que manifiestan escribir para sí mismos y no importarles la repercusión que su obra pueda tener en una masa determinada de lectores”; quien así escribe, anota Benedetti (1960:48-49) es “un maniático”, un “anormal”. Poner a Santomé frente al ejercicio de escritura es colocarle en el lugar de ese “maniático” y “anormal” que escribe para él mismo. Pero, abarcando la novela el texto del diario de Santomé y no al contrario, el texto de la novela es escrita como intencionalmente pensado para esa masa de lectores que leen los diarios; sólo que con una gran diferencia: al escritor de la novela sí le importa, según sus palabras, la repercusión que pueda tener en esa masa de lectores.

**La tregua**, como texto, constituye una “permutación de textos, una intertextualidad”, pues en su espacio “se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados tomados de otros textos” (Kristeva 1974: 15) dentro “de los textos de la sociedad y de la historia” (Pérez 1981:73). Hay, como texto, “un cruce de textos”, “una confrontación de voces, de discursos y de temas” (Pérez 1981:72) que será nuestro objetivo discutir. En este cruce y asimilación de voces, nos interesan, por el problema que orienta nuestro trabajo, aquellas que entran en conflicto y, especialmente, su ruptura. En esta novela, el texto de lo prohibido, de lo no natural (contra natura), de lo anormal se concretiza en la voz homosexual y el texto de su contrario, de lo establecido y hegemónico en la voz patriarcal.

## **EL PATRIARCADO: UNA VOZ QUE DOMINA EN LO NORMAL, LO NATURAL Y LO PERMITIDO**

Vivido durante milenios y sacralizado en la mayoría de las religiones de oriente y occidente, el texto patriarcal ha organizado la institucionalidad de las distintas sociedades a su favor, esto es, a favor de quienes viven de acuerdo con los principios de su código. El pa-

triarca ha sometido a la mujer en el núcleo familiar y en su relación la somete como compañera. La sacralización de su unión en el matrimonio es el ritual de la dominación, del mantenimiento de la sociedad y el sistema que la rige. A pesar de las variantes que, en apariencia, se puedan dar en las diferentes conformaciones sociales, el texto patriarcal se apoya en el principio de que el hombre y la mujer son dos realidades psicofísicas distintas. Por eso predica que el hombre se caracteriza por su fuerza, agresividad, tendencia al poder, su vida de mundo y su pensamiento lógico, mientras que la mujer es todo lo contrario: es débil, pasiva, de la casa, sentimental y de un pensamiento que desconoce la razón; ella es la madre naturaleza, él la cultura (con todas sus redes de dominio y censura).

La lógica de dominación natural del patriarcado dice que ambos, hombre y mujer, se necesitan con el fin de complementarse y que, de esa forma, alcanzan el equilibrio y la felicidad. En aras de la no ruptura y de la felicidad se instaura el dominio del varón. Pene y vagina son complementarios por ser diferentes; la reproducción es la razón de la práctica sexual y el sexo no es censurable cuando se hace como parte del plan del patriarca superior, Dios. Sus sacerdotes alegremente sacralizan la unión de la hembra bajo el poder del macho. De aquí que, toda práctica sexual o modo de vida que no siga el esquema de dominio del patriarca ha de ser controlada por su censura, sumirse en el silencio o desaparecer.

El texto patriarcal se apropia de la palabra, del lenguaje, y éste del sexo. El amor solo será pensable en la unión hombre-mujer; únicamente ésta lleva a la fecundidad y a la vida. Todo lo que se le oponga es contra natura, inaceptable y anormal. Siendo el texto patriarcal el texto programador de nuestras sociedades, sus principios se ven reforzados, llevados a la práctica y protegidos por las instituciones legales, políticas, sociales y religiosas que se ha erigido. Su voz es la voz hegemónica, la que tiene el poder y, por ello, la que teme perderlo.

## **EL PATRIARCA, SUS MASCARAS Y JUEGOS REPRESIVOS**

El hombre patriarcal (y más aún la mujer) es un ser mutilado por la censura de su otro yo, del que tiene aquello que el censorador ve como defecto, como ausencia y como faltante. El otro, el que

únicamente le es permitido incorporar a la vida social como mujer, debe ser excluido de su persona; solo puede aceptarlo bajo la máscara del dominador constante y en el ser dominado, en el débil, en el irracional, en el pasivo, sea, en lo que para él es la hembra. Por eso ofende al varón que da posibilidades a ese otro yo que el —macho— reprime o mutila comparándole con aquello que le es permitido dominar, más aún, que le es mandado tener bajo la fuerza de su poder. Un —macho— no detesta de otro —macho— lo que les hace machos, pero sí lo que pueda tener de mujer; inconscientes de que el extremo de su machismo es concreción de amor homoerótico.

Su necesidad de probar constantemente que es un —macho— le llevará a retar, a ser violento, a disputar la hembra y a mostrar en hechos y palabras su homofobia, no hacia todos los hombres sino, y de manera exclusiva, a los “maricones”, “pitucos”, “homosexuales” que se le enfrentan como su oposición exclusiva.

El no “maricón”, esto es el hombre hombre, no es para sentimientos ni sentimentalismos: “Yo”, escribe Santomé, “no puedo ser uno de esos tipos que andan siempre con el corazón en la mano” (95); eso es para las mujeres, así como es de mujeres el ponerse “plañideros o mimosos o histéricos” (96). Un sujeto como Danielito Gómez Fernando recuerda a Santomé la imagen de la hembra y de ser Danielito una mujer él no la criticaría y, menos aún la censuraría:

*[...] un delicado que no pisa un restorán después que ha visto allá a alguien que usa escarbadientes, ése, justamente ése, me contestó: “Pero señor, nosotros estamos con el Abstracto”. El, en cambio, no es nada abstracto con su carita sin cejas y su eterna expresión de gatita preñada (72).*

Pero lo que en la mujer es femenino, en el otro se lo mira como afeminado:

*[...] la mano de Santini, de dedos finos, con dos anillos; y al lado, la de ella [Laura], con dedos parecidos a los de Santini, sólo que femeninos en vez de afeminados (59).*

Así como el texto patriarcal asigna a lo femenino lo bello, le arrebató el poder de la razón: “[...] siempre les tuve [a las mujeres]

desconfianza para los números” (16), anota Santomé en su diario con respecto de Laura. Más aún, la inteligencia, cuando la tienen, no está bajo su control: “durante los días del período menstrual y hasta en sus vísperas, si normalmente no son despiertas, se vuelven un poco tontas; si normalmente son un poco tontas, se vuelven imbéciles del todo” (16). Véase lo que piensa de Avellaneda:

*La pobre todavía no agarró bien la onda [...], ella se cansa igual que en cualquier otro trabajo que la fuerce a pensar y a buscar soluciones propias (23).*

El macho no parece buscar, precisamente, inteligencia en la mujer, ilógico sería; busca lo que cree es el objeto de su dominio y como objeto, más que como persona, busca aquello que satisfaga sus deseos. De las mujeres que Santomé evalúa escribe lo siguiente:

*Este es el resultado. De dos, me gustó la cara; de cuatro, el pelo; de seis, el busto; de ocho, las piernas; de quince, el trasero. Amplia victoria de los traseros (22).*

Piensa en ellas en términos de objetos pasivos, al igual que lo hace cuando se cuestiona sobre Laura: “¿Qué hará con el novio? O mejor, ¿qué hará el novio con ella?” (39). Esa es la agresividad del varón con la mujer, eso es “*lo que le pide la naturaleza*” (46, subrayado nuestro):

*Hoy un programa en el ómnibus, mañana la contadora que estuvo de inspección, pasado la cajera de Edgardo Lamas S.A. Nunca dos veces con la misma (46).*

La conciencia de lo prohibido está presente en la relación normal, natural y aceptada. Para Santomé, el tener entre los brazos a Isabel, su difunta esposa, “significaba abrazar un cuerpo sensible a todas las reacciones físicas y capaz también de todos los estímulos lícitos” (87, subrayado nuestro).

En el código del texto patriarcal, el varón defiende y lucha por lo que es suyo y entre lo suyo está su hembra para quien, como mecanismo para evitar que otro —macho— la aborde, ha demarcado su territorialidad y le limita el espacio y movimiento. El que el otro

pueda llegar lo tortura. Después de estar pensando en la posibilidad de que Laura pueda preferir a otro hombre, Santomé escribe: “yo no iba a investigar ni a reprochar. Simplemente iba a tragarme la amargura y, eso sí era seguro, a comenzar una era de pequeñas tormentas sin desahogo” (109).

Es el mundo de la opresión donde la crianza de los hijos, con frecuencia, significa el sacrificio de los padres y, a su pesar de que, de acuerdo con el texto patriarcal, esa es su función, se la ve como una mutilación: “Pero todo el haber asumido la función de padre y madre luego de la muerte de Isabel fue siempre demasiado obligatorio como para que pudiera sentirme feliz” (11). El —macho— cede ante su propia ley por temor al castigo, por temor a la palabra del texto que ha elaborado y que lo ciega.

### EL TEXTO PATRIARCAL EN LA ESCRITURA DE SANTOME Y BENEDETTI REACCIONA ANTE LA VOZ DE LA RUPTURA

Una presencia tan sensible del texto patriarcal en **La tregua** tiene su origen en una conciencia de crisis de tal texto. En una oportunidad, Benedetti (1960: 16) comentó:

*Creo que la cobardía concentrada es ese sector preciso de la [realidad uruguaya], se ha aprendido lo suficiente como para **contaminar la vida familiar, las relaciones sexuales, la validez de la confianza**. Pero, así y todo, en tales áreas la inmoralidad de la clase media corre aún por el andarivel de siempre.*

· Y luego, da más luz cuando critica a la prensa por guardar silencio con respecto de jóvenes de “*familias bien*”, que se dedican “al tráfico de estupefacientes o al contrabando o asisten a *bodas* de homosexuales” (1960: 60, subrayado de Benedetti).

El escritor no se alarma de que hayan homosexuales en Montevideo, de lo que sí se preocupa es de que, a raíz de la crisis, la familia se esté erosionando y las relaciones sexuales se contaminen. ¿Quién las contamina? ¿Quién hace entrar a la familia en crisis? La causa, al menos una, parece ser la práctica homoerótica. Si el escritor coloca el homosexualismo junto y en el mismo nivel del “tráfico de estupe-

facientes” y el “contrabando” como trasgresiones a las buenas costumbres y a la moral pública, la trasgresión a la ceremonia con la que la sociedad sacraliza la unión del hombre con la mujer le resulta abominable.

El temor (¿sería mejor decir homofobia?) que el escritor siente ante el homosexual es muy semejante al que Santomé expresa: “Me gusta el Tupí a esta hora, bien temprano” escribe, “cuando todavía no lo han invadido los maricas” (93). Los homosexuales no son fantasmas, son seres tan concretos que los fantasmas se quedan para los objetos en los que se refracta su homofobia. Refiriéndose a los adornos que en ocasión de aniversario enviara uno de sus tíos, Santomé los describe como “unos pajecitos maricones que eran aproximadamente repugnantes” (71).

Con el inicio del período de la tregua empieza en la novela el enfrentamiento de ambas voces. La voz de la ruptura agrede y perturba la existencia de una voz patriarcal que acusa síntomas de grave deterioro y que muestra una morbosa tendencia al equilibrio, a la censura y autocensura, a seguir un código sin sospechar que el código mismo ha provocado estar en crisis.

## **EL HOMOSEXUALISMO COMO VOZ DE RUPTURA: TENGO VOZ, LUEGO EXISTO**

El relativamente escaso discurso histórico-crítico que se ha realizado en torno a **La tregua**, muy en especial la información editorial (comercial, publicitaria) en las contraportadas de las tres ediciones de la novela que consultamos, apunta, sin excepción, a leer este texto como la historia de un amor imposible entre Santomé y Avellaneda. La muerte de esta última se percibe como el punto culminante y se opaca, en tal lectura, la dimensión del enfrentamiento y choque de voces que acusan y censuran y de voces que irrumpen y se apropian de la palabra y de espacios mayores. Únicamente Joseph Ricapitu hace una breve alusión al asunto, acogiéndose a la voz que escribe desde el mundo de lo natural, lo aceptado y lo normal; de esta forma, el crítico evita enfocar su enfrentamiento como ruptura y se limita a observar que Santomé tiene problemas con sus hijos, que “un hijo le sale una calamidad” (1978:150), que tiene un compañero, Santini, “el homosexual” y que éste y Jaime, el hijo, son “casos absurdos” (1978:149).

El homosexual, como objeto de la fobia del patriarca, es percibido a través de la palabra del segundo, pero también tiene en **La tregua** su voz, su palabra y por ella existe y agrede, queriéndolo o no, al otro. La observación de Santomé con respecto de la crisis y sus resultados es posible sólo en una voz (escritura) que se siente agredida por su contraria; una conciencia que teme perder el control ante los males de la realidad nacional:

*¿Qué está peor entonces? Después de mucho exprimirme el cerebro llegué al convencimiento de que lo que está peor es la resignación. Los rebeldes han pasado a ser semi-rebeldes, los semi-rebeldes a resignados. Yo creo que en este luminoso Montevideo, los dos gremios que han progresado más en estos últimos tiempos son los maricas y los resignados (47).*

Es por medio de la palabra agredida y censuradora del —macho— que el homosexual es escuchado y sentida su presencia. Al homosexual se le mira como un hombre que tiene en su interior una mujer y la cual se trasluce en su apariencia: “dedos frágiles y delgados” (21), sujeto que tiene “algo desagradable en el porte o en el vestir” (32), sujeto irresponsable y poco o nada productivo (“no me gustan sus amigos [. . .] ninguno de ellos trabaja, son hijos de papá” (67-68)). Es, como mujer, mantenido y sentimentaloides: “En esa nebulosa de sonidos, había también sollozos de Santini” (127). Es el “pituco”, “el tipo afeminado, de notorio amaneramiento” a quien el mismo Benedetti le cobra, en uno de sus ensayos, el no poder controlar la mujer que lleva dentro y por ello contaminar y degradar la cultura:

*Desde una perspectiva sólo teatral, no es exactamente reprochable que un actor sea un marica en su vida privada; lo es, en cambio, y en alto grado, que lo siga siendo en escena, aunque el personaje que represente sea uno de los más notorios del teatro universal. [. . .] La invasión de los pitucos (grupo **esnob**, subgrupo **maricas**) en el teatro montevideano, representa una comprobación cada vez más lamentable, ya que le está quitando vigor y profundidad a uno de los movimientos más generosos, sinceros, e inicialmente mejor dotados que puede exhibir la breve historia de nuestra cultura (1960:103, subrayado de Benedetti).*

Son esos que Santomé presiente y siente en los amigos de Jaime y palpa en Santini; son los extraños que gustan de lo raro (el arte abstracto, falto de orden, falto de relación dominante-dominado):

*Jaime fue llenando la casa con esos mamarrachos que precisan una explicación periódica. A veces lo veo, a él y a sus amigos extasiados frente a una jarra que tiene alas, recortes de diarios, una puerta y testículos y los oigo comentar: “¡Qué producción bárbara!”* (71-72, subrayado nuestro).

Son los que van conquistando un mayor espacio en el café, el restaurante, las calles y la misma casa. Lo hace Jaime, por medio de esos objetos extraños y anormales que contrastan con las reproducciones de Filippo Lippi que Santomé cuelga en las paredes de su apartamento. Ese no poder entender el arte abstracto es semejante a la incapacidad del padre para entender a su hijo dentro de los límites de lo que éste concibe como normal, natural y aceptable: “¿qué es Jaime?, ¿quién es Jaime?, ¿qué quiere Jaime?” (42).

La voz de Jaime es la voz que agrade a Esteban y a Diego. Es la voz de “los podridos” (20), de los que “se desviaron” (97), de los que “no hay educación que los cure” (90) o atención que los “enderezce” (90). Es la voz que para el patriarca es más vergonzante que la de un “ladrón”, un “morfínmano” o un “imbécil” (97).

La voz patriarcal odia a la voz homosexual (su negatividad y contrario exclusivo) porque, en el fondo, le recuerda su propio fracaso para imponer el modelo del —macho—: “Claro que yo pude hacer algo más por él, eso es tan cierto, tan cierto que no puedo sentirme inocente” (90), escribe Santomé quien, luego, cree encontrar la causa de la homosexualidad de su hijo:

*No me mató, claro, pero se vino a matar él, a anularse él. Ya que el hombre de la familia le había fallado, se dedicó a negar al hombre que había en sí mismo* (97).

Esto es, Jaime se dedicó a convertirse en mujer; como mujer en cuerpo de hombre es que ahora se le mira.

Jaime, Santini, los amigos de Jaime son peligrosos porque su voz

atenta contra un sistema en crisis y porque ya son voz y no silencio. Si bien el romper el silencio de su homosexualidad le trae problemas, es no menos cierto que, al no tener que recurrir a una máscara, posibilita a una vida más auténtica: “es el propio Jaime quien lo dice” (89). Y mientras Blanca, mujer modelo de lo que el texto patriarcal ordena, asegura que su hermano “está perdido”, que “no siente escrúpulos”, éste “no tiene complejo de culpa” (89): “Yo no tengo nada que reprocharme” le escribe a su padre y agrega como golpe de gracia: “El ojo que aún tengo abierto me alcanza para ver el futuro (no es tan malo, ya verás) y dirigir la última mirada a mi simpática familia, tan pulcra, tan formal” (90-91). Es Jaime, irónicamente, quien agrede y quita a su padre la máscara tras la que oculta su relación con Avellaneda: “Vos también tenés tu vida clandestina. Te he visto con la chiquilina esa que te ha enredado” (90).

La reacción del patriarca es controlada por su conciencia de responsabilidad y culpa. Es Esteban quien reacciona “como todo un machito” (90) y le golpea a Jaime un ojo. La relación Santomé-Avellaneda no será la unión adecuada para su padre; Esteban no la “puede comprender totalmente” ni cree que el haberse unido “a una muchacha tantos años menor que él” sea “la mejor solución”, pero le confiesa: “no me atrevo a juzgarte” (112). Están dentro de los límites de lo normal, lo natural, lo aceptado y lo exigido.

Ante Santini y los que no son Jaime, el patriarca ataca y castiga. Cuando Santini le deja en claro a Santomé su homosexualidad, éste ejerce su poder y orden:

*Lo saqué vendiendo boletines y le mandé un trabajo de esos bien pudridores. Tiene por lo menos para diez días de no levantar la cabeza. Eso es lo que me faltaba: un marica en la sección (42).*

Pero el castigo del macho, su censura, no es capaz de resistir el embate de una voz que, por crecer en el silencio y bajo los ataques y represiones constantes, grita ahora, se burla y violenta la institucionalidad y le hierde con su más punzante ironía:

*“Decile al viejo que todos mis amores fueron platónicos, así que, cuando tenga pesadillas en las que aparezca mi inmundada*

*persona, puede darse vuelta a respirar tranquilo. Por ahora”*  
(113, subrayado nuestro).

## PARA CONCLUIR UNA LECTURA

Hemos sostenido, en nuestra lectura de **La tregua**, el criterio de que el texto de Benedetti, al ser pensado como trabajo, como producción en el texto más amplio de la sociedad uruguaya y de la historia (donde el texto patriarcal es el eje dominante), exhibe una intertextualidad en la cual el texto patriarcal se ve agredido y herido por la voz de un texto que empieza a dejar el código del silencio, de la existencia al margen, para inscribir su propio texto, hacer uso de su fuerza y luchar por su espacio.

De igual forma, hemos apuntado el hecho de que la palabra de Mario Benedetti, en **El país de la cola de paja** (contemporáneo a **La tregua**) y en entrevistas, acusa la presencia dominante del texto patriarcal y que tales indicios o huellas se encuentran, prácticamente exactas, en la escritura de Santomé, escritura, al fin, de Benedetti. ¿Cómo entender el texto? ¿Cómo un ataque a la voz de ruptura, voz que ha encontrado campo fértil en la crisis y el desmejoramiento de la sociedad machista montevideana? ¿Cómo un intento por parte del escritor de ser realista en su novela con respecto de la realidad montevideana e indicar la presencia de la voz de la ruptura como algo que existe allí? Cualesquiera que haya sido la intencionalidad del novelista, **La tregua** instaura una producción de sentido que transforma la censura, el ataque y la burla en un acto desesperado de la voz patriarcal por continuar con su dominio.

Al incluir la muerte y excluir la posibilidad de vida feliz y realizable, Benedetti descarta la posibilidad de la unión permitida y del ritual de su consagración. Si agregamos el hecho de que las relaciones hombre-mujer son presentadas como insatisfactorias (salvo, quizá, la relación Blanca-Diego), mientras que Jaime y sus “podridos amigos” son eso, “amigos”, solidarios, se nos revela que la forma en que Benedetti trastoca el asunto Avellaneda-Santomé entra en total contrariedad con la actitud de ambos, escritor-Benedetti y escritor-Santomé. Se escinde el texto de **La tregua**, es atravesado por la voz de la ruptura que se afirma como posibilidad de alcanzar esa vida feliz y realizable. Para Jaime, voz de la ruptura, que también es escritura,

hay al menos, esperanza en el futuro.

Desde el mundo del relativo equilibrio, control (censura) y normalidad donde y sobre el cual Santomé escribe, la voz homoerótica que ejercen Jaime, sus amigos y Santini, no solo irrumpe y agrade a la voz patriarcal de Santomé, Esteban y Diego, sino que queda en su ruptura como resultado y alternativa de la voz patriarcal.

## BIBLIOGRAFIA

- Anderson I. Enrique, **Historia de la literatura hispanoamericana II: época contemporánea**, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1979.
- Armand Octavio, "Benedetti o la muerte como sabotaje", **Cuadernos Hispanoamericanos**, 299, ps. 470-73.
- Benedetti Mario, **El país de la cola de paja**, Ediciones Asir, Montevideo, 1960.
- \_\_\_\_\_, **La tregua**, Editorial Alfa, Montevideo, 1967.
- \_\_\_\_\_, Editorial Diógenes, S.A., México, D.F., 1974.
- \_\_\_\_\_, Editorial Nueva Imagen, México, D.F., 1987.
- \_\_\_\_\_, **Quién de nosotros**, Editorial Nueva Imagen, México, D.F., 1983.
- Bustos A. Myriam, "América Latina: eslabón que une a sus grandes escritores", **La Nación**, 4 de enero de 1980, p. 15 A.
- Cotelo Rubén, **Narradores uruguayos: antología**, Monte Avila Editores, C.A., Caracas, 1979.
- Curutchet J.C., "Los montevidianos de Mario Benedetti", **Cuadernos hispanoamericanos**, 232, (abril 1969) ps. 141-48.
- Díaz C. Roberto, "Mario Benedetti habla para Alero (entrevista)", **Alero**, 23 (marzo-abril 1977), ps. 70-73.
- Fernández M. César, **América Latina en su literatura**, siglo XXI editores, S.A., México D.F., 1977.
- Fernández R. Roberto, "Conversación con Mario Benedetti", **Cambio**, 5 (octubre/noviembre/diciembre 1976), ps. 23-30.
- Franco Jean, **Historia de la literatura hispanoamericana: a partir de la independencia**, Editorial Ariel, Barcelona, 1975.
- Kristeva Julia, "Idéologie du discours sur la littérature", en **Littérature-idéologies. La nouvelle critique**, Paris, 1970.
- \_\_\_\_\_, **El texto de la novela**, Editorial Lumen, Barcelona, 1974.
- Mejía D. Jaime, "Ensayo y compromiso en Benedetti", **La palabra y el hombre**, 13 (enero-marzo 1975), ps. 21-27.

- Montaner Carlos A., "Mario Benedetti o el macarthismo de izquierda", *La Nación*, 3 de agosto de 1984, p. 15 A.
- Musto Jorge, "La hora cero de la narrativa uruguaya", *Casa de las Américas*, 90 (mayo-junio 1975), ps. 83-89.
- Pérez I. Marfa de los Angeles, a) "El grupo 'Tel Quel': una práctica textual revolucionaria (o la crítica semiótica del futuro)", *Káñina*, 1981, ps. 107-121.
- , b) "La semiología de la productividad y la teoría del texto, en Julia Kristeva", *Revista de Filología y Lingüística*, 7 (1 y 2), 1981, ps. 59-77.
- Pérus Françoise, *Historia y crítica literaria: el realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1982.
- Quirós Sergio, "Mario Benedetti", documento mimeografiado de la Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica, sin fecha.
- Ricapitu Joseph, "Sobre *La tregua* de Mario Benedetti", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 331, (enero 1978), ps. 143-151.
- Rodríguez M. Emir, *Narradores de esta América*. Alfa, S.A., Montevideo, 1967.
- Zeitl Eileen, "Los personajes de Benedetti: En busca de identidad y existencia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 297, (mayo 1975), ps. 635-644.