

2m11.2607.7

Université de Montréal

La función semiótica del espacio narrativo en  
La tregua de Mario Benedetti

par

Mary Elizabeth O'Brien

Département de Littératures et Langues Modernes

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en études hispaniques

(octobre, 1997)

© Mary Elizabeth O'Brien, 1997





Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

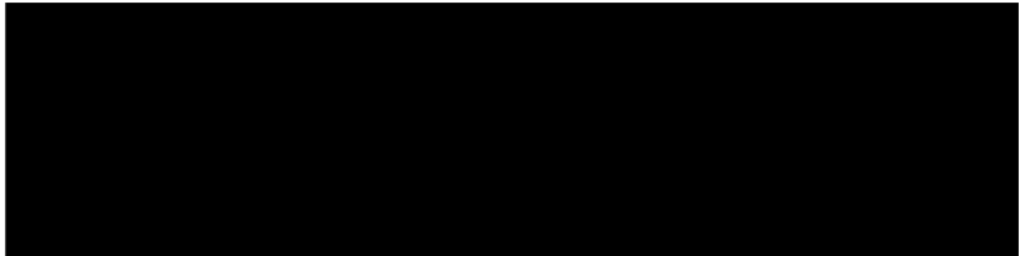
Ce mémoire intitulé

.....

présenté par:

.....

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:



Mémoire accepté le:..... 21.08.1998 .....

## RESUME

Dans cette étude, nous avons analysé la fonction sémiotique de l'espace narratif dans le roman La tregua (1960), de l'uruguayen Mario Benedetti.

Les nombreux critiques qui ont étudié ce roman ont largement insisté sur l'importance qu'y tenait la dimension temporelle; rares sont ceux qui ont abordé sa dimension spatiale et toujours comme un aspect complémentaire et non pas essentiel. Bien que conscients que l'espace reste encore un des aspects narratifs les moins étudiés par la critique littéraire, notre recherche a tenté de démontrer son importance et sa fonction dans la représentation de la vie et des habitudes quotidiennes des différents personnages de ce roman.

Dès le début, notre hypothèse de travail était que l'espace narratif joue un rôle essentiel dans la structure de ce roman. Son étude permet en effet d'analyser et de mieux comprendre la vie quotidienne des personnages, leurs réactions face à leur environnement ainsi que l'influence de ce dernier sur eux. Les conclusions de cette analyse se réfèrent aux positions idéologiques des personnages représentés.

Notre méthodologie s'appuie sur le chapitre intitulé "Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus de Balzac" du livre Le discours du roman (1980) d'Henri

Mitterand et dans lequel l'auteur insiste sur l'importance de la représentation de l'espace dans la littérature. Selon lui, il y aurait trois niveaux de l'espace narratif, à savoir, 1) la mimesis topographique, 2) la toposémie fonctionnelle et 3) le symbolisme idéologique, ce dernier étant le niveau le plus profond.

Dans le premier chapitre, nous avons tenu compte des propositions théoriques de Mitterand ainsi que celles de plusieurs autres critiques qui ont cherché à mettre en relief les diverses facettes de l'espace narratif et de ce qui le définit. C'est ainsi que outre les travaux de Henri Mitterand, nous avons examiné les principes méthodologiques de J.J. Van Baak dans The Place of Space in Narration (1988) qui décrit les aspects les plus significatifs de l'espace narratif et leur rapport avec les personnages. Selon lui, trois dispositions chez les individus affectent la représentation de l'espace décrit. Narratology (1990) de Mieke Bal, en particulier le chapitre sur l'espace narratif, nous a beaucoup aidée dans la définition et l'identification des différentes façons dont l'espace narratif est traité et catégorisé en littérature.

Le contexte historique du roman, l'importance de la forme et le rôle de chaque personnage font l'objet d'une étude au deuxième chapitre. Ces données ont été à la base de notre étude des éléments de l'espace narratif et nous

ont permis de voir comment elles entrent en interaction avec les personnages.

Dans le troisième chapitre nous avons étudié la fonction sémiotique de la représentation de l'espace selon les trois niveaux énoncés antérieurement par Mitterand.

A partir de ces conclusions, nous avons démontré comment la représentation de l'espace dans La tregua est d'une importance fondamentale dans la structure du roman puisqu'elle permet d'identifier et d'observer les routines journalières des personnages, les problèmes de vie quotidienne, de société, de famille et de relations amoureuses. Enfin, notre recherche de cet aspect narratif nous a permis d'identifier leurs positions idéologiques.

## SUMARIO

En este trabajo se ha analizado la función semiótica del espacio narrativo en la novela La tregua (1960) del escritor uruguayo Mario Benedetti, centrándonos en la importancia de las representaciones espaciales. Muchos críticos han analizado esta novela, poniendo énfasis en el tiempo narrativo. Pocos críticos se han fijado en la importancia de este elemento tan informativo, ya que Benedetti lo presenta de tal manera que alude a la situación vital de los personajes, señalando así los mensajes más profundos de la novela.

Partimos de la hipótesis que el espacio narrativo juega un papel determinante en la construcción de la obra porque permite penetrar en la vida cotidiana de los personajes, ver cómo éstos reaccionan a los entornos en que están colocados, y cuál es la relación que se establece entre ambos. El resultado de todas estas informaciones remite a sus creencias ideológicas.

A lo largo de esta investigación nos hemos basado en la teoría de Henri Mitterand en el capítulo, "Le lieu et le sens: L'espace parisien dans Ferragus de Balzac", de su libro Le discours du roman, (1980) en el cual habla de la importancia de las representaciones espaciales en cuanto a los tres niveles del espacio narrativo. Los tres niveles destacados corresponden a la topografía mimética,

la toposemia funcional y el simbolismo-ideológico, nivel que Mitterand considera como el más profundo.

En el primer capítulo nos hemos valido de las teorías sobre el espacio narrativo y las características que lo definen. Nos hemos investigado de las postulaciones metodológicas de varios críticos, en particular las de J.J. Van Baak en su libro, The Place of Space in Narration (1988). En este libro hemos destacado los elementos que señalan la importancia del espacio narrativo y su conexión con los personajes en cuanto a las tres situaciones que afectan el espacio narrativo.

También nos ha servido el libro Narratology (1990) de Mieke Bal, particularmente el capítulo que dedica al espacio narrativo y en el cual intenta definir e identificar las varias maneras en que se puede categorizar el espacio narrativo. Así mismo nos hemos apoyado en las teorías de Ricardo Gullón en su libro Espacio y Novela (1980) en el que describe las diferentes facetas del espacio en general, cómo éste afecta nuestras vidas personales y privadas, y cómo se integra en la literatura.

En el segundo capítulo hemos visto el contexto histórico, la importancia de la estructura de la obra, y la función de cada uno de los personajes.



El tercer capítulo vincula todos estos elementos con la función semiótica del espacio narrativo que corresponde a los tres niveles destacados anteriormente.

Todos estos elementos permiten demostrar que aunque el espacio narrativo es uno de los elementos narrativos menos estudiados, es sin embargo uno de los más importantes. En fin, es a través de un estudio del espacio narrativo en La tregua que podemos identificar la vida cotidiana de los personajes, sus problemas vitales, sociales, familiares y hasta amorosos, y a la vez nos deja penetrar el simbolismo ideológico presentado a través de este elemento.

## INDICE

<b>INTRODUCCION</b> .....	1
1. ELEMENTOS DE UBICACION	
1.A. LA EVOLUCION DE LA NOVELISTICA URUGUAYA	
1.B. CONTEXTO HISTORICO	
2. <u>LA TREGUA</u> DE MARIO BENEDETTI	
2.A. RECEPCION DE LA OBRA	
2.B. EXAMEN DE LA CRITICA	
2.C. EL ESTADO DE LA CUESTION	
REFERENCIAS Y NOTAS BIBLIOGRAFICAS .....	12
 <b>CAPITULO I: INTRODUCCION METODOLOGICA</b> .....	 14
REFERENCIAS Y NOTAS BIBLIOGRAFICAS .....	35
 <b>CAPITULO II: <u>LA TREGUA</u></b> .....	 38
II. 1. CONTEXTO HISTORICO	
II. 2. ESTRUCTURA DE LA OBRA	
II. 3. LOS PERSONAJES	
REFERENCIAS Y NOTAS BIBLIOGRAFICAS .....	74
 <b>CAPITULO III: FUNCION SEMIOTICA DEL ESPACIO</b> .....	 77
III. 1. EL ESPACIO NARRATIVO	
III. 2. TOPOGRAFIA MIMETICA	
III. 3. TOPOSEMIA FUNCIONAL	
III. 4. SIMBOLISMO IDEOLOGICO	
REFERENCIAS Y NOTAS BIBLIOGRAFICAS .....	121
 <b>CONCLUSION</b> .....	 124
REFERENCIAS Y NOTAS BIBLIOGRAFICAS .....	127

Quisiera agradecer a mi marido Kevin, a mi hijo Marcus y a mi hija Katharine por todo el amor y paciencia que me han dado durante los últimos tres años, y también a mis padres por todo el amor y el apoyo moral que me han ofrecido durante toda mi vida.

Mi sincero agradecimiento a mi directora de memoria, la profesora Monique Sarfati-Arnaud, por su confianza y por sus innumerables consejos.

## INTRODUCCION

### 1. ELEMENTOS DE UBICACION

#### 1.A. LA EVOLUCION DE LA NOVELISTICA URUGUAYA

Desde la publicación de la primera novela uruguaya, Caramurú (1848) escrita por Alejandro Magariños Cervantes, la literatura uruguaya pasó por varias etapas literarias. La primera coincidió con el movimiento romántico y se basó principalmente en referencias históricas. Otra ola romántica que transcurrió entre los años 1875-1895, también privilegió la dimensión histórica, incorporando un nacionalismo patriótico que llegó a formar la base de la futura literatura uruguaya.

"En la segunda etapa romántica, la novela llega a ser la forma narrativa principal, demostrando un nacionalismo patriótico que exalta la libertad. El más importante ejemplo de la novelística de este patrón es Ismael (1888), de Eduardo Acevedo Díaz" (Zeitz, 8). (1)

Luego, con "La generación del 900", aunque siempre basada en los mismos temas, la literatura dejó ver la fuerte influencia de escritores europeos.

"La primera se logra mejor en Acevedo Díaz; la segunda se concentra principalmente en el tema criollo, y encuentra sus mejores representantes en Carlos Reyles y Javier de Viana. Hay una fuerte influencia de [...] escritores franceses, españoles y rusos de la misma época" (Zeitz, 8). (2)

El movimiento modernista corresponde a la segunda etapa importante de este siglo. Fue durante esta etapa que la literatura incorporó el tema urbano. La segunda fase de este movimiento ocurrió en los años 1930, con "la generación de centenario". Esta etapa fue seguida por el movimiento vanguardista. (Zeitz, 8). (3)

"[...] entre los que tratan de la ciudad, figuran Amorim, Montiel Ballesteros, Manuel de Castro (quien demuestra lo insensible de la vida burocrática y anticipa la penetración psicológica de la siguiente generación literaria: la del 45)[...] cuyos personajes son individuos atrapados en los desengaños y las frustraciones de la clase media montevideana[...] (Zeitz, 9). (4)

En los años 1945 surge otro grupo llamado "la generación crítica", al que pertenece Mario Benedetti. Este grupo de escritores se distingue de sus predecesores por la perspectiva crítica que adoptan y su objetivo es reflejar una nueva realidad nacional. Es así como su producción literaria requiere una mayor toma de conciencia de parte de sus personajes. Sin embargo, este grupo sigue marcado también por la influencia de escritores famosos de la época como Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Woolf, Joyce, Lawrence, Huxley, Lewis, Dreiser, Fitzgerald, James, Greene, Mann, Kafka, Proust, Gide, Camus y hasta Onetti (Zeitz, 9). (5)

"La composición de novelas en el Uruguay, de modo extenso, sólo comienza con el grupo literario con que se le suele asociar a Benedetti, la generación

de 45[...]también llamada la generación crítica, irrumpe en 1940 y emerge como grupo en 1945. Su actitud crítica -desde una perspectiva de ruptura, de crisis y de exigencia, en oposición a la falta de crítica y autocrítica del grupo anterior-constituye una distinta manera de insertarse en la realidad y una toma de conciencia[...]Los personajes todavía son incapaces de efectuar cualquier cambio para aliviar la crisis" (Zeitz, 8-10). (6)

Desde el principio de la evolución novelística uruguaya hasta la segunda mitad de este siglo, la mayoría de los temas tratados siguen siendo los mismos. Esta constante explica el porqué las primeras etapas de la producción literaria uruguaya tuvieron tal impacto en la literatura de este siglo, y más que nada sobre "la generación crítica".

#### 1.B. CONTEXTO HISTORICO

Para mejor apreciar las referencias socio-históricas, en la literatura uruguaya de este siglo, nos parece importante dar cuenta de los acontecimientos históricos que transcurrieron durante las primeras tres décadas. Estos acontecimientos históricos tuvieron un gran impacto en la producción creativa de aquella época.

"Será el golpe de estado del marzo 1933 el que rompe esta continuidad pacífica, y pese a la restructuración democrática de 1938, algunos instrumentos tanto jurídicos como legislativos creados por la dictadura quedaron intocables en el nuevo ordenamiento y Constitución de 1938[...]Entre 1938 y 1968 el país vivirá un proceso cultural y

educativo[...]Mientras que, por otra parte, se iniciará un deslizamiento que llevara al Uruguay a una ruina económica de la que aún no ha logrado salir. Será en estas tres décadas en las que se ampliará el crecimiento cultural y educativo del país,[...]"(Barros-Lémez, 195-196). (7)

Antes de los años 1930, Uruguay había sido considerado como la Suiza de América Latina, un país que vivía en paz y armonía, con un gobierno democrático. En aquella época Uruguay era próspero. Sin embargo, el golpe de estado de marzo de 1933 interrumpió aquella paz e inició un período de dictadura. Tales acontecimientos tuvieron dejan grandes huellas en el gobierno, la política, y en la vida de los habitantes.

"La actual dictadura parece no perdonarles a los intelectuales su continuidad - desde los años cuarenta- en la advertencia de que la estabilidad del país, de sus instituciones, del proyecto social democrático del batallismo, estaban siendo puestos a prueba por la incapacidad de la economía y del parque industrial para acomodarse a las nuevas exigencias de la época. Un país de sólo dos millones y medio de habitantes que genera anualmente una masa de ciento sesenta de desocupados jóvenes, está sentado sobre una bomba de tiempo,[...]" (Barros Lémez, 199). (8)

Aunque el gobierno democrático fue reestablecido en 1938, muchos de los cambios que ocurrieron durante la dictadura quedaron intocables. Lo cual afectó tanto el modo de vida de la capital Montevideo como la actitud de sus habitantes. Así lo expresa Jorge Ruffinelli en "Uruguay: Literatura y militarismo" (1980).

"No puede hablarse del deterioro cultural del Uruguay - país considerado durante décadas modelo por su nivel intelectual en el área teatral, literaria, musical[...]incluso científica-, si no es teniendo en cuenta ese contexto, y entendiendo que la persecución de escritores y artistas, aún con rasgos específicos, se inscribe en un marco más amplio y mucho más dramático: en el fenómeno que habla de un régimen dictatorial sin la más leve posibilidad de libertades y derechos populares[...] no creíamos que el Uruguay podía caer en lo que cayó[...]" (Ruffinelli, 128-129). (9)

Este breve contexto histórico social del país nos ayudará en el análisis de la novela, La tregua (1960), de Mario Benedetti, ya que ofrece una base para poder entender mejor los problemas políticos y sociales que afectaron este país y sus habitantes durante largas décadas. Los críticos José Castro Urioste y Bart L. Lewis destacan la importancia de tales datos históricos en las novelas de este autor.

"La novelística de Mario Benedetti constituye un proceso que evoluciona siguiendo el rastro del contexto histórico social[...]" (Castro Urioste, 31). (10)

"It is important to understand Benedetti's growing attention to the subject of crisis in terms of Uruguay's unique position among Latin American nations prior to 1960. Stable, democratic Uruguay was sagging to ask why. The Terra coup of 1933, leading to nine years of authoritarian rule, was countered in 1942 by General Baldomir's action ("el golpe bueno"), and the country settled back into its comfortable position as a model, the "Switzerland of America" (Lewis, 4). (11)

Lo mismo opina Barros-Lémez en cuanto a temas tratados en la obra de Benedetti. Según él, el contexto



histórico ubica la obra en su época, mostrando así los cambios nacionales, políticos y culturales, todos los cuales se reflejan en la literatura. De este modo, el contexto histórico es un instrumento y componente fundamental que profundiza temas tratados en la obra de Benedetti, y de esta manera su novelística sigue moldes tradicionales.

"Todo lo anterior nos sirve para un acercamiento inicial a un país que entró en la segunda mitad del siglo XX con una doble característica contradictoria: una crisis económica acelerada a la vez que un proceso cultural en plena amplificación" (Barros-Lémez, 197-198). (12)

## 2. LA TREGUA DE MARIO BENEDETTI

### 2.A. RECEPCION DE LA OBRA

La tregua fue publicada por primera vez en 1960. El público uruguayo recibió la novela con gran interés ya que representaba a la clase media de Montevideo y que exponía sus situaciones vitales y existenciales.

"El interés con que el público recibe el libro responde a esa operación por la cual se siente implicado en forma generalizada, en base a los rasgos situacionales de sus existencias (oficinistas, clase media, etcétera) y por encima de ellos, a la imagen ideal de que Benedetti los provea" (Rama, 82). (13)

Con más de veinte ediciones en español, la novela ha sido traducida al polaco, húngaro, ucraniano, eslovaco,

Braille, italiano e inglés. También ha sido adaptada al teatro, al cine y a la televisión. Debido a esta razón la novela ha sido reconocida y admirada por un público internacional. (Zeitz, 7). (14)

"Ésta [La tregua] es una de las mejores novelas que han provenido de América Latina en años recientes. Su autor, el uruguayo Mario Benedetti, es un cumplido escritor profesional[...] No despedaza la cronología ni mezcla personajes, episodios, la realidad física, monólogos interiores, como hacen muchas de las novelas latinoamericanas que han tenido éxito en las últimas dos o tres décadas" (Crow, 181). (15)

## 2.B. EXAMEN DE LA CRITICA

La tregua es considerado como uno de los libros que mejor refleja el desarrollo de la producción literaria uruguaya de aquella época, ya que sigue moldes tradicionales a la vez que incorpora temas históricos, nacionales y urbanos. Según los críticos, La tregua, representa la culminación de la literatura uruguaya de aquella época, y más que nada define "la generación crítica".

"Esta crítica y este estancamiento caracterizan la obra de creación de la Generación del 45, y La tregua tal vez represente la cumbre de la narrativa uruguaya publicada en esta etapa. A la vez, como hemos indicado, la temática de esta novela apunta a la conciencia de una crisis y la acción como remedio a la crisis[...]" (Zeitz, 69). (16)

En esta novela, Mario Benedetti representa la vida cotidiana de la clase media, con todos sus problemas vitales, sociales y existenciales. Es así como Mario Benedetti refleja uruguaya.

"Precisamente Benedetti, con extraordinaria honradez con extraordinaria lucidez, llama la atención sobre la realidad latinoamericana del Uruguay, y sobre los defectos de la burguesía y la pequeña burguesía uruguayas, especialmente esa zona que se da en llamar su clase media. Esa clase media es una clase cerrada, sin perspectiva histórica. Y esa carencia de perspectiva se manifiesta en la inautenticidad de la vida cotidiana" (Fernández Retamar, 66). (17)

Los personajes principales reconocen cuáles son los problemas que destruyen la sociedad pero son incapaces de iniciar un cambio para atenuar la crisis social que afecta las situaciones vitales de la mayoría de ellos. Es así como esta obra no sólo señala una conciencia nacional, sino que más bien refleja una realidad montevideana.

"Benedetti, posiblemente el escritor más versátil de nuestra América, ha logrado integrar a través de sostenido e intenso trabajo creador, una de las visiones más totales de una nación que registra la historia de la literatura latinoamericana[...] Benedetti es un pionero dentro de ese grupo cada vez mayor de narradores latinoamericanos que han sabido superar las falsas opciones ciudad-campo, localismo-cosmopolitismo; las estériles polémicas sobre influencias y estilos; para ir a buscar en nuestras ciudades" (Díaz, 125). (18)

Benedetti evoca este realismo de una manera que deja al lector ver y participar en esta visión del mundo. De este modo Benedetti penetra la realidad creada a partir de su novelística.

"Ya ha sido detectado el reflejo de la realidad en la literatura de Benedetti y[...]Ese rasgo fundamental histórico, ese diálogo incesante con la realidad (psíquico-intimista, o bien socio-político) constituye la nota esencial, que provoca todas las otras características, existente fundamentalmente en función suya[...]Dicho de otra manera: en Benedetti, las esferas de la realidad y de la ficción están prácticamente superpuestas, al punto de que es difícil diferenciar una de otra. La realidad de Benedetti puede decirse que es una realidad con nombre y apellido, de carne y hueso[...] En las obras de Benedetti, la realidad penetra y lo invade todo" (Nogareda, 29-32). (19)

Según los críticos, Benedetti es uno de los mejores escritores latinoamericanos ya que refleja la realidad nacional uruguaya, y su novela, La tregua, es una de la mejores obras de la época ya que intenta mostrar la realidad de la clase media montevideana. Es así como esta obra no solamente destaca los elementos desarrollados durante varias etapas de la literatura uruguaya, sino que también refleja los temas históricos, nacionales, sociales y urbanos.

"Pocas veces ha sido tan conmovedoramente descrita la búsqueda de un sentido de la vida[...]un momento de amor que es breve tregua en la lucha áspera y omnipresente por la sobrevivencia humana" (Crow, 81). (20)

## 2.C. EL ESTADO DE LA CUESTION

Según muchos de los críticos que han estudiado esta obra, el gran tema de La tregua es el tiempo. La mayoría de ellos atribuyen esa representación de la realidad al desarrollo temporal. Así destacan los distintos acontecimientos que transcurren en La tregua como hechos que ocurren en el tiempo.

"El gran tema de La tregua es el tiempo[...]los temas específicamente argumentales o anecdóticos son, precisamente, los acontecimientos que ocurren en el tiempo[...]La valoración del tiempo es una de las grandes preocupaciones del hombre, cuya actividad está inexorablemente en función del tiempo, ya que su propia vida es una vida en el tiempo[...]El hombre es un ser en el tiempo...Todo hecho que se vincule a él debería ser también un hecho en el tiempo. No importan las dimensiones que el acontecimiento tenga; siempre su transcurrir estará engarzado en el devenir temporal" (Nogareda, 40-41). (21)

Nosotros planteamos que aunque el tiempo es un elemento importante en el desarrollo de la historia, es sin embargo el espacio narrativo que refleja la realidad proyectada en la obra, junto con los temas nacionales, sociales, e ideológicos.

"Benedetti lo está, fehacientemente, ya que si bien ha encauzado ideológicamente su obra, también ha dirigido sus pasos de persona humana exactamente en el mismo sentido[...]Por otro lado, encontramos a lo largo de la obra ciertas reflexiones características pesimistas acerca de la situación nacional uruguaya" (Nogareda, 36-55). (22)

Partimos de la hipótesis que el espacio narrativo juega un papel determinante en la construcción de la obra porque permite penetrar en la vida cotidiana de los personajes y ver cómo éstos reaccionan a los entornos en que están colocados, entornos que reflejan el pesimismo y fatalismo presentes a lo largo de la obra.

Nuestra investigación tendrá así varios elementos. El primero consiste en una investigación metodológica del espacio narrativo cuyo objetivo no es tanto confrontar las diferentes teorías sobre el espacio narrativo sino hacer resaltar el interés creciente que la crítica le da a esta dimensión textual. Para investigar detalladamente los elementos espaciales en La tregua, vamos a privilegiar la teoría de Henri Mitterand en su capítulo, "Le lieu et le sens: L'espace parisien dans Ferragus de Balzac, de su libro Le discours du roman, (1980).

El segundo elemento será la estructura de la obra y la función los personajes en relación con los temas tratados. De ahí llegamos a nuestro último elemento, la investigación sobre el espacio narrativo, basada en los tres niveles que corresponden al espacio narrativo, planteados por Henri Mitterand. El conjunto de todo lo anteriormente dicho nos ayudará a mostrar cómo Benedetti presenta el espacio narrativo de tal manera que el lector puede ver la realidad nacional, social e ideológica proyectada a través de esta categoría narrativa.

REFERENCIAS Y NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Zeitz, Eillen, M.                    La crítica y más allá, en las novelas de Mario Benedetti. Editorial Amesur, Montevideo, 1986.
- 2.- "                    "                    Op. cit.
- 3.- "                    "                    Op. cit.
- 4.- "                    "                    Op. cit.
- 5.- "                    "                    Op. cit.
- 6.- "                    "                    Op. cit.
- 7.- Barros-Leméz, Alvaro                "Uruguay: Una literatura sin fronteras", "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana", 1983, v9(17).
- 8.- "                    "                    Op. cit.
- 9.- Ruffinelli, Jorge                    "Uruguay: Literatura y militarismo", "Casa de las Américas", 1980, v20 (119).
- 10.- Castro Urioste, José                "Una aproximación a la novelística de Mario Benedetti", Osamayor", University of Pittsburg, 1989, v1(1).
- 11.- Lewis, Bart, L.                    "Mario Benedetti and the Literature of Crisis" Chasqui: Revista de Literatura Latinamericana, Feb-Mayo 1982 v11 (2-3) pp 3-12.
- 12.- Barros-Lémez, Alvaro                Op. cit.

- 13.- Rama, Angel "La situación del uruguayo medio", Variaciones Críticas, ed. por Jorge Ruffinelli, Libros del Astillero, Montevideo, 1973.
- 14.- Zeitz, Eileen, M. Op cit.
- 15.- Crow, John, A. "La felicidad y la derrota", Variaciones Críticas, ed. por Jorge Ruffinelli, Libros del Astillero, Montevideo, 1973.
- 16.- Zeitz, Eillen, M. Op.cit.
- 17.- Fernández Retamar, Roberto "La obra novelística de Mario Benedetti", Variaciones Críticas, ed. por Jorge Ruffinelli, Libros del Astillero, Montevideo, 1973.
- 18.- Díaz, Jesús "La fábula del espejo", Variaciones Críticas, ed. por Jorge Ruffinelli, Libros del Astillero, Montevideo, 1973.
- 19.- Nogareda, Eduardo La tregua. Intro. por Eduardo Nogareda, Catedra, Madrid, 1983.
- 20.- Crow, John, A. Op. cit.
- 21.- Nogareda, Eduardo Op. cit.
- 22.- " " Op. cit.



CAPITULO I

INTRODUCCION METODOLOGICA

## EL ESPACIO

El siguiente capítulo servirá para dar cuenta de distintas perspectivas teóricas planteadas acerca del espacio narrativo. Veremos primero cuáles son las distintas definiciones que se dan de esta categoría narrativa. Luego, veremos cuál es su vínculo con otras categorías narrativas, en particular con el tiempo narrativo.

En su Dictionary of Narratology, Gerald Prince propone una definición del "espacio" narrativo en la que éste puede tener significados y funciones que caracterizan el texto literario.

"space. The place or places within which the situations and events represented (setting, story space) and the narrating instance(s) occur. Though it is possible to narrate without referring to the story space, the space of the narrating instance, or the relations between them[...]can play an important role in narrative; and the features of or links between the above-mentioned places can be significant and function thematically, structurally, or as a characterization device" (Prince, 88). (1)

Por su parte, John W. Murphy explica el espacio literario a partir de observaciones de Jacques Derrida. Según Murphy, tal espacio no corresponde al de Newton, en el que se alude a formas matemáticas, sino que se trata más bien de un espacio literario llevado por la palabra. Es

la palabra que nos abre el mundo a muchas formas de expresiones, las cuales nos permiten ver tanto la realidad como la fantasía, a la vez que nos dejan la oportunidad de experimentar (Murphy, 125). (2)

Espacio y Novela (1980) de Ricardo Gullón está totalmente dedicado al estudio del espacio. Gullón abre el texto con una definición del espacio según los diccionarios.

"Espacio, según los diccionarios, es una extensión tridimensional en que los objetos ocupan posiciones[...]" (Gullón, 1). (3)

Gullón presta mucha atención a la relación entre el espacio narrativo y nuestro espacio mental. Hace observar que muchos de los objetos que existen en el espacio narrativo son aprendidos y comparados a través de nuestro espacio mental y sus varios niveles.

"Cotidianamente vivimos la experiencia del doble o triple espacio en que estamos y nos desplazamos. Distintas personas viven simultáneamente diferentes mundos:[...]ambos espacios son parte de su vida, ámbitos de su existir" (Gullón, 10). (4)

Además de estos diferentes niveles de nuestro espacio mental Gullón explica cómo funciona el espacio de nuestra vida.

"El espacio de nuestra vida tiene un detrás y un delante; el detrás constituido por la historia, que no es tan sólo tiempo sino tejido en que se inserta la existencia; el delante, expectativa hacia el futuro, posibilidad de un cambio en el estar asociado a paralela variación en el ser" (Gullón, 23). (5)

Estas distintas facetas del espacio existen en nuestras vidas propias tanto como en el espacio literario. Según Gullón, los objetos y los acontecimientos que constituyen los distintos niveles del espacio en una obra tienen otros varios niveles que forman parte del conjunto de los contextos espaciales. Estos niveles participan del contexto histórico, mítico, narrativo, simbólico, [...] (Gullón, 10 ). (6) La perspectiva de los distintos niveles de espacio determina la posición del lector ante el texto. Sin embargo, tiene al mismo tiempo otra función, la de caracterizar a los personajes y la novela misma (Gullón, 45). (7)

En The Place of Space in Narration: a Semiotic Approach to the Problem of Literary Space (1983), J.J. Van Baak compara los diferentes tipos de espacio, indicando que existe un vínculo entre el espacio cultural y el espacio narrativo, y dando también una definición del espacio antropológico. Establece primero la relación entre el espacio cultural y el espacio narrativo.

"The fact that literary space in most cases means cultural space is obvious when we consider the unvarying importance of such

literary locations as: the city, the village, houses[...]market-places, streets, hotels, offices, drawing-rooms, and the like[...]" (Van Baak, 21). (8)

Para Van Baak, se puede asimilar el espacio narrativo al espacio cultural ya que el espacio narrativo va vinculado con una serie de temas como el cultural, el histórico y el biográfico. El espacio en este sentido cobra una dimensión dinámica. Todos los temas culturales irrumpen en el texto gracias a las descripciones. Así, las descripciones de espacios se convierten en pistas que sirven para captar los valores y las actitudes de la cultura y del individuo (Van Baak, 51). (9) Para desarrollar la idea de topología, Van Baak se vale de la teoría de Lotman quien incorpora el término "spatial metalanguage".

"The terms and distinction of this spatial metalanguage[...]constitute a topological model of the thematic content of the archetypal city with its accumulation of social, commercial, administrative and religious functions in the centre; [...]topology is concerned with relative spatial properties and orientations" (Van Baak, 42). (10)

Según esta definición, el metalenguaje espacial puede ser medido en relación a la complejidad de la semiótica de una ciudad o de un pueblo y sus varias fronteras. Los fenómenos culturales, sociales e históricos corresponden

a estos diferentes niveles de complejidad. Utilizando el esquema de Lotman, Van Baak distingue tres factores en la orientación del espacio. El primer punto tiene que ver con la posición del lector en relación al narrador o a los personajes. El segundo trata de la movilidad del espacio. El tercero establece la orientación del espacio.

"Within his model the category of space is relevant in defining the reader's form spatial position in relation to the narrator and the actor(s), i.e. whether his centre of orientation is the narrator or one or more of the actors, or the position of a 'camera'; Secondly, spatial mobility is involved in distinguishing the possibility or impossibility of omnipresence of orientation; thirdly, the component of space can be surmised of orientation[...]which includes panoramic in opposition with scenic presentation" (Van Baak, 122). (11)

Van Baak da cuenta del espacio antropológico y utiliza las teorías postuladas por Le Man para poder elaborar los tres aspectos del espacio antropológico.

"1. Affective or socio-dramatic space. This is the space of cosmologism mythologies, folklore, magic, superstition,[...]but also of 'poetry and dreaming'[...]

2. The space that is involved into ordinary, everyday relations between the components of the world; This type we propose to call pragmatic space, though Le Man does not use this term.

3. The theoretical space of the philosopher, mathematician, physicist or epistemologist" (Van Baak, 87). (12)

Después de hacer el paralelo entre espacio cultural y espacio narrativo y de ver su papel en una representación literaria, propone un acercamiento al espacio antropológico y los tres factores que lo componen. Interesa ver ahora lo que según Van Baak motiva una representación espacial en la literatura.

"[...]motivation through the block character (including symbolic, associative or poetic motivations for the lexical specification of places or objects with their attitudes); motivation by the plot and the logic of action involved[...]motivation by the narrator controlling the reader's attention, orientation, and this also the channels, condition, and scale of perception of the fictional world" (Van Baak, 127). (13)

Estos tres elementos están directamente relacionados con la progresión de los acontecimientos, los personajes y las situaciones narrativas. De aquí las situaciones narrativas afectan los espacios representados. Para describir las tres situaciones, Van Baak se sirve del esquema de Tomasevskij al que aporta una modificación.

- I. the introduction of new persons into a situation[...]
- II. removal (departure of persons in a situation).
- III. a change in the relations between the persons in a situation or between persons and their

environment (involving changes in both spatial and attitudinal disposition (Van Baak, 102). (14)

Estas situaciones varían tanto como las descripciones de los espacios representados. De allí que Van Baak se interese también a otra dimensión del espacio, la percepción y en particular el aspecto visual de la percepción.

"Perception of space in literature in most cases means visual perception (of light, form colour, depth and perspective)[...]Although visual perception clearly predominates in descriptions and in the construction of the literary world-pictures in general, other senses can also be involved in the expression of spatiality, and have a particular strong affective impact" (Van Baak, 127). (15)

Mieke Bal, en su obra Narratology (1985) dedica un capítulo a la importancia del espacio en la literatura. Abre su estudio con el concepto del "lugar".

"The concept of place is related to the physical, mathematically measurable shape of spatial dimensions" (Bal, 93). (16)

Según Bal, el "lugar" está relacionado con el universo físico. Podemos medir sus dimensiones utilizando formas matemáticas. Sin embargo, es la presentación de estos "lugares", junto con los puntos de percepción, lo que define el espacio narrativo.



"The story is determined by the way in which the fabula is presented. During this process, places are linked to certain points of perception[....]These places seen in relations to their perception are called space. That point of perception may be a character, which is situated in a space, observes it, and reacts to it" (Bal, 93).  
(17)

Para ella, la configuración de los objetos en un espacio puede influenciar la percepción del espacio. Más específicamente, lo que cobra mayor importancia es el orden en el que se coloca a los objetos. Sin embargo, los personajes llenan este mismo espacio. El espacio que ocupan los personajes corresponde al "marco".

Uno de los elementos más privilegiados en su análisis es el de la presentación ya que da lugar a la descripción del espacio. En cada obra, la descripción y la presentación del espacio pueden variar. Por ejemplo, en algunas novelas realistas, la presentación espacial puede ser muy exacta, imitando así el mundo real (Bal, 99). (18) Concordando con las opiniones de Van Baak, Mieke Bal piensa que la percepción del espacio es normalmente dada por la vista. Sin embargo, incorpora otros dos sentidos a saber el tacto y el oído (Bal, 94).  
(19)

Concluye su análisis del espacio afirmando que un espacio puede ser indicado por el texto. Eso afecta la manera por la cual el lector percibe a los personajes,

los acontecimientos que ellos presencian, y sobre todo el texto mismo.

"[...]space is always implicitly necessary for every activity performed by a character [...]Finally, a space may be indicated explicitly, not because of an action taking place in it, but because of an action performed with it[...]Both image of a character and the image of a space which are offered to the reader are finally determined by the way in which the character and space are seen" (Bal 98-99). (20)

Carmen Bobes Naves en su Teoría general de la novela (1985), se interesa también por la inscripción del espacio en un texto narrativo. Alude primero a la noción del espacio como "lugar".

"Apoyándose en la noción de espacio como "lugar" donde se sitúan las cosas [...] la novela precisa los perfiles de los personajes por relación a los lugares donde viven a los objetos de que se rodean" (Bobes Naves, 199). (21)

A su vez propone una definición y explicación del espacio y describe su papel en la construcción de la sintaxis narrativa.

"La novela utiliza, pues, el espacio como un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse, y además como un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa" (Bobes Naves, 207). (22)

Sus ideas sobre el concepto del "lugar" y sobre los objetos que ocupan el espacio son muy parecidas a las de Bal, tanto como sus ideas sobre la manera en que percibimos el espacio narrativo. Sin embargo, Bobes Naves menciona otro sentido, el olfato, que Bal no incorpora en su desarrollo del tema (Bobes Naves, 196). (23)

En su artículo, "Pour une étude de l'espace dans le roman" (1985), Jacques Soubeyroux destaca cuatro componentes del espacio narrativo:

1. Todas las obras suponen un espacio en el cual se desarrolla la historia.
2. El espacio es estructurado por las acciones que ocurren dentro del texto.
3. El espacio es una categoría textual al igual que la del tiempo.
4. Al igual que las demás categorías narrativas, el espacio narrativo debe ser estudiado como forma estructural del texto (Soubeyroux, 38). (24)

Pierre Bourneuf, en su artículo "L'organisation de l'espace dans le roman" (1970) desarrolla los cinco ejes principales que según él configuran el espacio narrativo. Tales ejes son imprescindibles para la comprensión, la significación y la estructura del texto.

"Les recherches pourraient s'ordonner[selon]cinq axes principaux: description de l'organisation de l'espace; inventaire des procédés mis en oeuvre pour le traduire; ses fonctions dans le roman; sa nature et son sens; l'espace romanesque considéré comme l'image d'une certaine conception du monde"(Bourneuf, 82). (25)

Nos interesa aquí detenernos en cada uno de estos ejes y ver la importancia que cobran. El primero remite a la descripción y organización del espacio. Según Bourneuf, hay dos tipos de organización: una fragmentada y otra continua que permite la elaboración de las descripciones de los espacios de un capítulo a otro. El segundo eje constituye un elemento que contribuye a la representación del espacio. Bourneuf opina que el tercer eje se inserta con otros elementos del texto. Se trata de una función que debería ser estudiada porque se relaciona con muchos otros elementos narrativos tales como la acción, el ritmo, los personajes, y el tiempo narrativo.

"L'espace y est traversé par les sentiments et les souvenirs, chargé d'affectivité, le voyage y devient une action magique pour regagner l'espace perdu dont la recherche se confond avec celle du temps[....]L'étude du rapport romanesque temps-espace conduit donc, comme pour chaque fonction, de la technique narrative aux fondements esthétiques de l'oeuvre" (Bourneuf, 90). (26)

El cuarto eje define la naturaleza y el sentido del espacio. Para Bourneuf se debe establecer una serie de distinciones.

"[...]il existe un espace effectivement présent, directement décrit, où évoluent les personnages ou que parcourt l'oeil du narrateur, distinct de l'espace imaginé, évoqué à travers la conscience des personnages et qui apparaît comme un ailleurs lié à un souvenir ou à une anticipation[...]" (Bourneuf, 92-93). (27)

Al concluir sobre el cuarto eje, Bourneuf afirma que el espacio va más allá de unos lugares descritos. Según él, el espacio es el conjunto de estados de análisis que evocan en cada texto una noción sobre el tema y sobre su significado. Esto nos lleva al último eje a partir del cual Bourneuf proclama que todos los espacios narrativos deberían transmitir un concepto del mundo que representan (Bourneuf, 94). (28)

Henri Mitterand en Le discours du roman (1980), propone tres niveles de acercamiento al espacio representado en la literatura. El primer nivel, la "topografía mimética", corresponde a una representación del espacio real en la ficción. El segundo, la "toposemia funcional", presenta el espacio narrativo como un actante en el texto ya que participa y forma parte de la acción. El último nivel, "simbolismo ideológico", surge en el

texto a través de un estudio del simbolismo presentado por los espacios descritos.

Mitterand define lo que entiende por "topografía mimética".

"La mimésis géographique, ici, consiste à reconstituer dans l'oeuvre romanesque à la fois une exacte répartition des lieux de l'action et le système de valeurs qui recouvre cette répartition" (Mitterand, 197). (29)

A partir de esta explicación, podemos concluir que este primer nivel es una reconstrucción de un espacio real en la literatura.

"Je parle de l'espace-fiction, de l'espace-contenu, des coordonnées topographiques de l'action imaginée et contée. Si l'on regarde du côté des spécialistes de l'espace urbain comme objet de perception directe, on constate qu'ils analysent et interprètent les structures de la circulation et de l'habitat humain sans trop se préoccuper des discours qu'elles suscitent" (Mitterand, 192). (30)

En el segundo nivel, la "toposemia funcional", el espacio no debe ser estudiado como un simple adorno de la descripción de la acción, sino que debe ser considerado más bien como un actante que participa en la acción y en el desarrollo de la historia.

En cuanto al tercer nivel el "simbolismo ideológico", parece ser el más complejo ya que requiere

un estudio profundo del significado de los espacios presentados.

"Concluons en soulignant d'abord la multiplicité des paliers où s'étage le discours de Balzac sur l'espace parisien: une topographie mimétique en surface, un modèle narratif formel en profondeur, un symbole idéologique subsumant le tout" (Mitterand, 211). (31)

En este último nivel, los significados simbólicos de los espacios pueden ser analizados a partir de las figuras arquetípicas que contienen una significación simbólica de los objetos que existen en los espacios representados en el texto. En este sentido el espacio forma un modelo temático que incorpora el sistema social, comercial, educativo y religioso del texto. Tales elementos sólo se conseguirán a partir de los resultados obtenidos en los dos niveles anteriores. Este tipo de investigación es el que nos lleva al mensaje ideológico del texto, dándonos así la posibilidad de hacer una lectura sociocrítica.

"[...]le discours social[...]résulte d'autres traits, qui sont de caractère géographique, topographique, économique, sont eux-mêmes modelés par l'histoire du développement de la cité, et se déterminent les un les autres" (Mitterand, 196). (32)

Mitterand concluye su análisis del espacio con una explicación de lo que constituye la moderna poética del espacio.

"Le roman, depuis Balzac surtout, narrativise l'espace, au sens précis du terme: il en fait une composante essentielle de la machine narrative. C'est dans cette direction que pourrait s'orienter une moderne poétique de l'espace, attentive aux formes et aux valeurs originales de chaque oeuvre prise à part et scrutée dans son détail, et prenant ses distances à l'égard d'un thématisme non structural comme d'une sémiotique restrictive" (Mitterand, 212). (33)

Hemos establecido cuál es la función de una representación espacial en la literatura. Sin embargo, vale la pena recordar cuál es la relación que existe entre el espacio narrativo y el tiempo narrativo ya que muchos críticos distinguen y comparan estas dos categorías narrativas. Ludovic Janvier en su artículo, "Une parole exigeante" (1964) afirma que ambos elementos se inscriben en la totalidad del texto.

"[...]la volonté de plus en plus avouée d'organiser ensemble Temps et Espace au point d'y voir chaque élément prendre structurellement sa place en renvoyant à la totalité" (Janvier, 37-38). (34)

E.M. Forster en Aspects of the Novel (1967) nota esta misma distinción en la novela War and Peace.

"[...]why is War and Peace not depressing? Probably because it has extended over space



as well as over time, and the sense of space until it terrifies us is exhilarating[...] Space is the lord of War and Peace, not time" (Forster, 46). (35)

Mijail Bajtin refuerza esta relación en Teoría y estética de la novela, cuando desarrolla el concepto del cronotopo, o sea el conjunto del tiempo y el espacio en la literatura.

"[...]la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (Bajtin, 237). (36)

Bajtin explica la relación entre estos dos fenómenos, y también da cuenta de la función del espacio en la literatura.

"El espacio se convierte en concreto, y se satura de un tiempo mucho más sustancial. El espacio se impregna del sentido real de la vida, y entra en relación con el héroe y con su destino" (Bajtin, 273). (37)

Para Edward T. Hall en The Hidden Dimension (1969), "Tiempo y Espacio" están inextricablemente ligados uno con el otro; la eliminación de la dimensión temporal alteraría también la espacial" (Hall, 92). (38)

S. Alexander hace una observación interesante sobre el vínculo entre el espacio y el tiempo:

"[...]no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio[...]; el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial" (Alexander, 44). (39)

Carlos Altamira y Beatriz Sarlo en Literatura/Sociedad (1983), se acercan al tema del espacio narrativo cuando dan una definición de esta categoría narrativa y su función estética. Según ellos, el espacio artístico es lo que define al texto literario. Y el punto de vista que se orienta frente a este espacio artístico es un método que sirve como instrumento de análisis que alude a varios otros elementos textuales. (40).

Paul Ricoeur también se interesa por el tema en Le conflit des interprétations (1969) y observa que estas categorías literarias son formas de expresiones en diferentes niveles de percepción. Así, los puntos de vista se convierten en una metáfora que permiten otras perspectivas y otros puntos de vista. (41)

Ludwig Busse hace el mismo tipo de comparaciones en Concepción del universo según los grandes filósofos modernos (1933). Según él, el espacio narrativo no debe ser considerado como un concepto literario, sino como una intuición percibida a través de sus representaciones.

"El espacio y el tiempo son las formas puras de la intuición sensible y con ello los elementos "a priori" del conocimiento en la sensibilidad [...] El espacio no puede ser una idea obtenida de la experiencia de las cosas que se hallan fuera de mí, y de las cosas que se hallan juntas a otras. Sin espacio no hay cuerpos. El espacio es una intuición, no un concepto [...] El espacio no contiene por lo tanto sus partes como concepto, contiene sus representaciones" (Busse, 117-118). (42)

Darío Villanueva, en El comentario de textos narrativos: la novela (1989), da cuenta del papel del "lugar" en un texto narrativo. Villanueva reconoce el rol que toma el espacio en la literatura cuando dice:

"[...]en ningún otro aspecto del universo narrativo se advierte con mayor intensidad ese esquematismo[...]el de la construcción de los espacios" (Villanueva, 43). (43)

Según él, cada situación narrativa tiene un lugar en que se desarrolla la acción y la historia. Estas referencias a estos lugares son lo que dan autenticidad al texto, son lo que lo hacen verosímil y al mismo tiempo ponen a los personajes en sus entornos respectivos (Villanueva, 42). (44) A través del espacio textual, los complejos elementos que constituyen los personajes surgen del texto.

Villanueva muestra la relación existente entre el espacio y el tiempo. Según él, el espacio toma un papel tan grande que predomina sobre el tiempo. En otras palabras, el espacio funciona como una representación de las demás categorías narrativas.

"Así es: el espacio objetiva al tiempo hasta el extremo de que pensamos en el tiempo como espacio, [...]" (Villanueva, 42). (45)

Edwin Muir hace una distinción entre la función del espacio y el tiempo dentro de la literatura en The Structure of the Novel (1967). Reconoce la importancia de la presencia de ambos. Sin embargo, distingue el papel de estas categorías según el tipo de novelas.

"The imaginative world of the dramatic novel is in Time, the imaginative of the character novel is in Space" (Muir, 62-63). (46)

Todo lo que acabamos de presentar sirve de base para definir y ver cómo el espacio narrativo, de una manera u otra, se sitúa en la literatura. Es una categoría narrativa que se relaciona con otras categorías narrativas, pero a la vez puede situarse independiente de éstas. Sus formas y representaciones pueden variar. Sin embargo, más que un concepto, el espacio es un instrumento determinante que caracteriza la novela. En conclusión, es a través de esta categoría narrativa que

podemos identificar e interpretar los mensajes más profundos en el texto.



- 16.- Bal, Mieke Narratology. Trans by Christine Van Boheemen. University of Toronto Press. Toronto, 1990.
- 17.- " " Op. cit.
- 18.- " " Op. cit.
- 19.- " " Op. cit.
- 20.- " " Op. cit.
- 21.- Bobes Naves, Carmen Teoría general de la novela, Gredos, Madrid, 1985.
- 22.- " " Op. cit.
- 23.- " " Op. cit.
- 24.- Soubeyroux, Jacques "Pour une étude de l'espace dans le roman", "Imprévue", 1985. no. I, C.E.R.S., Études Sociocritique, Montpellier.
- 25.- Bourneuf, Roland "L'organisation de l'espace dans le roman", Etudes littéraires, Université de Laval, avril, 1970.
- 26.- " " Op. cit.
- 27.- " " Op. cit.
- 28.- " " Op. cit.
- 29.- Mitterand, Henri Le discours du roman, P.U.F., Paris, 1980.
- 30.- " " Op. cit.
- 31.- " " Op. cit.
- 32.- " " Op. cit.
- 33.- " " Op. cit.
- 34.- Ludovic, Janvier "Une parole exigeante", Le Nouveau Roman, Paris, éd. De Minuit, 1964, pp 37-38.

- 35.- Forster, E.M. Aspects of the Novel, The Hograth Press, London, 1967.
- 36.- Bajtin, Mijail Teoría y estética de la novela, Colección "Teoría y crítica literaria", no. 194, Madrid, Editorial Taurus, 1989.
- 37.- " " Op. cit.
- 38.- Hall, Edward, T. The Hidden Dimension, Anchor Books, New York, 1969.
- 39.- Alexander, S. Space, Time and Deity. Dover Publications, New York, 1966.
- 40.- Altamira, Carlos y Literatura/Sociedad, Hachette, Sarlo, Beatriz Sarlo, Beatriz, Madrid, 1983.
- 41.- Ricoeur, Paul Le conflit des interprétations, Seuil, Paris, 1969.
- 42.- Busse, Ludwig Concepción del universo según los grandes filósofos modernos, Editorial, S. A., Barcelona, 1933.
- 43.- Villanueva, Darío El comentario de textos narrativos: La novela, Ediciones Júcar, Barcelona, 1989.
- 44.- " " Op. cit.
- 45.- " " Op. cit.
- 46.- Muir, Edwin The Structure of the Novel, The Hogart Press, London, 1967.



CAPITULO II

LA TREGUA

## LA TREGUA<sup>1</sup>

### II. 1. ESTRUCTURA DE LA NOVELA

La tregua relata los acontecimientos ocurridos en la vida de Martín Santomé, un cincuentón montevideo al punto de jubilarse. Aquí sirven unas notas sacadas de una entrevista hecha por Jorge Ruffinelli al autor.

"1960: Publica La tregua, su segunda novela, originada en un hecho real. 'Conocí un caso bastante parecido al del libro en una oficina donde yo 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'" (Ruffinelli, 15). (1)

La narración empieza un año antes de la jubilación del protagonista, o sea un lunes 11 de febrero de 1957 y termina un año después, el viernes 28 de febrero de 1958, cuando recién acaba de jubilarse. Es interesante notar que al comienzo de cada secuencia se indica el día y el mes, pero nunca el año. Es así como la obra sigue el modelo de un diario íntimo.

---

<sup>1</sup>Utilizaremos la primera edición de la Editorial Alta (1960) a lo largo de esta investigación.

La crítica ha insistido mucho en la importancia de esta estructura. Eduardo Nogareda, en su introducción a la novela (La tregua edición Catedra 1983) escribe:

"El hecho de que La tregua está realizada sobre la forma de un diario íntimo presuntamente escrito por el personaje central tiene una significación psicológica -como es la subjetivación de la narración, con el consiguiente aumento de la emotividad,[...]y una significación estructural" (Nogareda, 45). (2)

En su libro La crítica, y más allá, en las novelas de Mario Benedetti (1986), Eileen Zeitz subraya también la importancia de la estructura de la obra.

"[...]la estructura de La tregua sigue moldes tradicionales, según la organización que el diario le impone; así da énfasis, la rutina vulgar y la resignación" (Zeitz, 71). (3)

Zeitz también llama la atención sobre el hecho de que la obra está contada en primera persona.

"Consideremos ahora varios elementos estructurales o estilísticos que contribuyen al desarrollo de los señalados temas de la Tregua. El marco de la novela -un diario, con la narración en primera persona[...]" (Zeitz, 69-70). (4)

La obra está dividida en tres grandes partes. Según Nogareda la división de la historia se da desde dentro, es decir que es Martín Santomé, el protagonista central quién divide la narración, no el autor.

"una primera, hasta la secuencia 66 a. (comienzo del amor); una segunda, desde ésta y hasta la 159. a. (muerte de Avellaneda) y finalmente, una tercera parte que va desde la secuencia 159a hasta 178 a." (Nogareda, 48). (5)

Dentro de estas tres grandes divisiones hay 178 secuencias que representan los días cronológicos de su vida. Su extensión varía según las secuencias. Además, hay saltos entre las diferentes secuencias. Tal división es una técnica que da vida a la obra.

"Así es que hay días que se resumen en una línea, mientras que hay otros que requieren páginas enteras y hay, finalmente, muchos días que no aparecen registrados en el diario[...]Esta sucesión de secuencias no es una simple yuxtaposición, sino que los relatos se van ordenando y entrelazando como células de un organismo vivo" (Nogareda, 46). (6)

Esta estructura está directamente relacionada con un tema recurrente en la obra como es el tiempo.

"El diario implica, en este sentido, el rescate del tiempo, la fijación de ese tiempo que ya pasó, mediante una tarea consciente e inconsciente de jerarquización y selección de hechos. El rescate en cuestión será, sobre todo, él de la propia intimidad de Martín Santomé[...]" (Nogareda, 42-46). (7)

El tiempo en este sentido no solamente implica el tiempo cronológico de la obra, sino lo que éste significa para el protagonista central. Es así como el tiempo es una categoría narrativa que genera algunos temas en la obra, y a la vez la hace original.

"El gran tema de la Tregua es el tiempo, pero no un tiempo metafísico, sino psicológico, humano, vital[...]el tiempo del protagonista de la novela no es sino un gran vacío, cubierto fugaz y fulguramente por la ráfaga vital del amor" (Nogareda, 40-42).  
(8)

El uso del lenguaje específico es una de las varias técnicas que ilustra la realidad de la situación de los personajes y de los problemas políticos y sociales recreados en la obra.

"Esa realidad, que constituye el permanente sustrato sobre el que se construye su literatura, no es nunca una realidad aceptada, o simplemente señalada, sino que es materia cuestionada, sea directamente por el autor, o sea a través de sus personajes[...]"  
(Nogareda, 33). (9)

El lenguaje utilizado sirve también para marcar el área geográfica representada. El empleo de algunas expresiones sitúa la obra en su época, y también muestra la clase social de los personajes representados.

"El castellano utilizado en La tregua -lengua uruguaya media en 1957[...] [es] la terminología perteneciente al lunfardo (léxico popular ciudadano[...] de todos modos, no excedió nunca el ámbito <<orillero>> o <<barriobajero>>"  
(Nogareda, 50). (10)

Según Nogareda, estas expresiones se usan en otras partes de América Latina, sin embargo son predominantes en las ciudades de Montevideo y Buenos Aires.

"Todo esto, en fin, tiene una influencia decisiva sobre la forma de utilización del lenguaje, forma que a su vez se adecua a la que mencionamos como representativa de la mayoría de la sociedad uruguaya[...]Existe, en especial, ciertas particularidades en el uso de los verbos que, aunque se dan en otras regiones de Latinoamérica, son principal-mente características de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo"(Nogareda, 49). (11)

La estructura así como los componentes de la novela construyen y conducen los acontecimientos, los personajes, y sobre todo señalan mensajes y temas profundos en la obra. Desarrollaremos estos aspectos más detalladamente en el análisis de la función de cada personaje, haciendo resaltar cómo son representados y en qué medida son representantes de la sociedad uruguaya.

"A partir de aquí, ya encontramos en el autor una toma de posición desde el punto de vista estilístico y desde el punto de vista humano. Su forma de expresión será la que directamente proviene de los sectores más ampliamente representativos de la sociedad uruguaya contemporánea"(Nogareda, 48). (12)

## **II. 2. LOS PERSONAJES**

Para poder analizar los diferentes espacios dentro de la obra es importante analizar la función de cada uno de los personajes y ver sus relaciones particulares. Recordando la modificación del esquema de Tomasevskij en el capítulo anterior, veamos las tres situaciones que afectan el espacio narrativo.

- I. the introduction of new persons into a situation[...]
- II. the removal (departure of persons in a situation).
- III. a change in the relations between their persons in a situation or between persons and their environment (involving changes in both spatial and attitudinal dispositions (Van Baak, 102). (13)

La teoría de Carmen Bobes Naves, también mencionada en el capítulo anterior, hace resaltar la importancia de los personajes en relación con el espacio narrativo. Para nuestros propósitos es necesario retomar su teoría.

"La novela utiliza, pues, el espacio como un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse[...]"(Bobes Naves, 207). (14)

El primer personaje que vamos a estudiar es el protagonista de la obra, Martín Santomé. Su función como narrador-personaje es bastante compleja ya que narra los acontecimientos, presenta a los demás personajes así como los espacios en la obra. A través de su espacio mental nos enteramos de varios temas recurrentes, tales como el tiempo, la jubilación y el ocio.

Cuando Martín cuenta lo que piensa, está introduciendo al lector a su espacio mental, el cual determina y orienta sus sentimientos. Ricardo Gullón en Espacio y novela (1980), explica lo que significa este espacio.

"El hombre es su espacio: sólo puede vivir en una especie de garita portátil[...]que le proporciona la posibilidad de resolver su problema:[...]Este espacio[...]se proyecta en el personaje; lo posee y hasta determina su conducta y es a la vez proyección de sus sentimientos" (Gullón, 29-46). (15)

Aquí sirve un ejemplo en el que Martín Santomé hace ver lo que le ayudó a superar su situación vital, la de un viudo destinado a criar sus tres hijos.

"Yo tendría que sentirme orgulloso de haber quedado viudo con tres hijos y haber salido adelante. Pero no me siento orgulloso sino cansado[...]Salir adelante con mis hijos era una obligación, el único escape para que la sociedad no se encarara conmigo y me dedicara la mirada inexorable que reserva a los padres desalmados[...]Pero todo fue siempre demasiado obligatorio como para que pudiera sentirme feliz" (Benedetti, 13).

Aquí resaltan dos aspectos importantes en su vida. Primero notamos que no se siente orgulloso, sino cansado, lo que influye en su modo de actuar y pensar. En segundo lugar vemos cómo es la sociedad la que rige su comportamiento. Las ganas de salir adelante con sus hijos no responden a ambiciones propias, sino que son más bien una obligación social para él.

"[...]lo más trágico es ser mediocre y saber que se es así y no conformarse con ese destino que, por otra parte, (eso es lo peor) es de estricta justicia[...]Al tipo arrugado, que nunca llegó ni llegará a nada" (Benedetti, 194-195).



Para poder captar mejor su función importa conocer su apariencia física así como su modo de actuar y pensar. Frente al espejo, él se describe físicamente. Lo que describe corresponde a la percepción que tiene de sí mismo y del trabajo de deterioro del tiempo sobre su cuerpo.

"Nunca he sido un atleta, líbreme Dios. Pero aquí había músculos, aquí había fuerza, aquí había una piel lisa, tirante. Y sobre todo, no había tantas otras cosas que desgraciadamente ahora hay[...]Desde la calvicie desequilibrada (el lado izquierdo es el más desierto), la nariz más ancha, la verruga del cuello, hasta el pecho con islas pelirrojas, el vientre retumbante, los tobillos varicosos, los pies con incurable, deprimente miscosis[...]me importa reconocerme como un fantasma de mi juventud, como una caricatura de mí mismo" (Benedetti, 136).

Martín Santomé compara su apariencia física cuando tiene cincuenta años con su cuerpo de joven. Reconoce los cambios físicos que le han ocurrido con el paso del tiempo. Alude a estos cambios varias veces, junto con muchos otros aspectos de su forma de ser. Estas repeticiones contribuyen a la construcción del personaje. Mieke Bal, en su obra Narratology (1990), propone una teoría sobre la creación de un personaje.

"When a character appears for the first time, we do not yet know very much about it. The qualities that are implied in that first presentation are not all 'grasped' by the reader. In the course of the narrative the relevant characteristics are repeated[...]Repetition is thus an important principle of the construction of an image" (Bal, 85-86). (16)

Las descripciones de Martín y de su percepción del tiempo ayudan en identificar la relación entre él y los espacios presentados en la obra, los cuales influyen sobre su forma de actuar y pensar, y de la misma manera su forma de actuar y pensar se reflejan en los ambientes de los espacios descritos. Todo lo que le rodea construye y constituye su carácter, y sobre todo influye en su percepción del tiempo. Gullón explica una teoría sobre el tiempo en la literatura, la cual se aplica muy bien al tiempo en que vive Martín.

"El tiempo no pasa; quién pasa es el personaje desplazándose hacia atrás y hacia adelante; el pasado es, como el presente y el futuro, parte de una duración" (Gullón, 42). (17)

Su angustia sobre el significado de la vida aumenta cuando cuenta su percepción de la huida del tiempo, y su incapacidad en frenarla y en detenerla.

"[...]tengo la angustiante sensación de que la vida se me está escapando, como si mis venas se hubieran abierto y yo no pudiera detener mi sangre. Porque la vida es muchas cosas (trabajo, dinero, suerte, amistad, salud, complicaciones) pero nadie va a negarme que cuando pensamos en esa palabra Vida, cuando decimos, por ejemplo, "que nos aferramos a la vida", la estamos asimilando a otra palabra más concreta, más atractiva, más seguramente importante: la estamos asimilando al Placer" (Benedetti, 96-97).

También es en este espacio mental donde compara los deseos gozados con lo que la vida le ha ofrecido, y sobre todo lo que le espera en el futuro.

"Pienso en el placer (cualquier forma de placer) y estoy seguro de que eso es vida. De ahí el apuro, el trágico apuro de esto cincuenta años que me pisan los talones. Aún me quedan, así lo espero, unos cuantos años de amistad, de pasable salud, de rutinarios afanes, de expectativa ante la suerte, pero, "Cuántos me queda de placer?" (Benedetti, 97).

Estos planteamientos y preocupaciones sobre la vida y el tiempo conducen al tema de la jubilación y el ocio. Gullón una vez más explica la conexión entre el espacio mental y el espacio contemplado. Ambas teorías coinciden con nuestra obra.

"Piensa Alexander que "nuestro espacio mental y nuestro espacio contemplado pertenece experiencialmente a un Espacio que en parte es contemplado, en parte gozado"(Gullón, 2). (18)

El tema de la jubilación, como dijimos ya, es recurrente en la obra. Para Martín la jubilación significa la libertad del trabajo, o sea, la posibilidad de poder disfrutar del tiempo a su gusto. Así define lo que espera del ocio.

"Cuando me jubile, tal vez lo mejor sea abandonarme al ocio, a una especie de modorra compensatoria, a fin de que los nervios, los músculos, la energía, se relajen de a poco y se acostumbren a bien morir. Pero no. Hay momentos en que tengo y mantengo la lujosa esperanza de que el ocio sea algo pleno,

rico, la última oportunidad de encontrarme a mí mismo" (Benedetti, 16).

Todos estos planteamientos sobre el ocio son detalles importantes en cuanto a la dimensión temporal porque son indicaciones de lo que le espera en el futuro.

"Cuando me jubile, creo que no escribiré más este diario, porque entonces me pasarán sin duda mucho menos cosas que ahora, y me va a resultar insorportable sentirme tan vacío y además dejar de ello una constancia escrita" (Benedetti, 15-16).

Según Nogareda, el tema del ocio influencia su percepción del tiempo y lo que le espera en el futuro.

"El tiempo futuro de Santomé será el mismo del punto de vista cronológico, pero en cambio su valoración psicológica ha cambiado terriblemente. Ahora no será sino el tiempo que transcurre <<Desde mañana y hasta el día de mi muerte[...]>> (Nogareda, 45). (19)

Estas descripciones sobre el tiempo futuro de Martín reflejan el fatalismo en la obra y a la vez muestran su realidad vital, vinculando así los temas del tiempo, la jubilación y el ocio a su realidad cotidiana. Ricardo Gullón recuerda como el espacio mental se relaciona con la realidad.

"Desde el suyo peculiar los personajes novelescos, como nosotros proyectan sus fantasías sobre cuanto les rodea, pero eso que les rodea determina al carácter y la orientación de sus divagaciones.

Cerrado como es, el espacio mental no deja de relacionarse con sus determinantes[...]Quiere decir que hay un espacio mental y que de hecho ese espacio recorre una vez y otra, tendido a desplazar el de la realidad" (Gullón, 23). (20)

Como dijimos, Martín es un personaje que guarda sus sentimientos, pensamientos, y deseos para sus adentros. Así, en vez de abrirse y vivir plenamente, se encierra en sus contemplaciones sobre la vida y lo que ésta significa para él. El resultado es un hombre que vive en la soledad circunscrito en su rutina cotidiana. E. Rodríguez Monegal, en "Sobre un testigo implicado" (1973), describe este personaje.

"[...]un montevideano de clase media mediocre y lúcidamente consciente de su mediocridad, desvitalizado, con miedo a vivir, resentido hasta contra sí mismo, quejoso del país, y de los otros, egoísta por la incapacidad de comunicarse, de entregarse a una pasión, candidato al suicidio si no suicida vocacional[...][así][...]Todos los datos que ofrece el protagonista sobre sí mismo dibujan la imagen de una vitalidad muy menguada. Sólo piensa en jubilarse, en sobrevivir; se encierra en sí mismo, como es una cáscara protectora;[...]" (Rodríguez Monegal, 50-51). (21)

De esa manera, Martín permite ver cómo un uruguayo de Montevideo de una época precisa vivía en medio de todo el deterioro de los sistemas socio-políticos y nacionales.

"Así conocemos el 'ser' del Uruguay de aquel entonces caracterizado fundamentalmente por el

deterioro de un sistema socio-político" (Castro Urioste, 33). (22)

Gracias a Martín conocemos a los demás personajes de la obra. Sus relaciones con cada uno de ellos son distintas y particulares. Tomemos como ejemplo su relación con Laura Avellaneda.

Laura es uno de los personajes más dinámicos en la obra ya que representa la comunicación, la esperanza, la juventud, y sobre todo la posibilidad de un futuro feliz.

"Avellaneda, a quien un crítico llama 'una de las heroínas más encantadoras de la novela hispanamericana contemporánea', encarna la esperanza, el lazo comunicativo y la posibilidad como una mujer segura de sí misma, con opiniones definidas" (Zeitz, 73). (23)

Los dos se conocen en la oficina, dónde traban amistad. A partir de allí una relación amorosa entre ambos se desarrolla.

"Mientras que hablaba, de pie junto a mi escritorio, hacía repiquetear los dedos, frágiles y delgados, sobre la tapa de mi libro Diario" (Benedetti, 30).

Sin embargo, es en el apartamento dónde evoluciona su relación amorosa, ya que el ambiente de la oficina impide el crecimiento de amistades y relaciones personales. Así, Martín no puede expresar sus

sentimientos de tristeza en la oficina cuando se entera de la muerte de ella.

"El 23 de setiembre, a las tres de la tarde, sonó el teléfono. Rodeado de empleados, formularios, consultas, levanté el tubo. Una voz de hombre dijo: "¿El señor Santomé? Mire, está hablando con un tío de Laura. Una mala noticia, señor. Verdaderamente, una mala noticia. Laura falleció esta mañana[...]? Qué sabe cómo una mala noticia puede destruir el futuro y el rostro y el tacto y el sueño? [...]Lo único que sabe es decir: "Falleció", algo tan insorportablemente fácil como eso" (Benedetti, 199 200).

Habrà varias muertes en la novela que afectarán al protagonista, pero la de Laura es la que mayor impacto tendrá.

"Lo que acontece al protagonista de La Tregua es una relación tímida, lenta, que sólo de a poco se convierte en amor, con una muchacha también tímida, retraída, desvitalizada. La muerte de la muchacha que corta de golpe ese nacimiento del protagonista parece obedecer más a los deseos secretos del protagonista (incapaz de vivir realmente)[...]" (Rodríguez Monegal, 51). (24)

Esta muerte reduce la posibilidad de un futuro feliz, estorbando el ocio tan esperado. Nogareda explica lo que significa esta muerte en cuanto a la temporalidad.

"[...]la [muerte] de Avellaneda surge abruptamente en el presente y se proyecta sobre el futuro[...]Su muerte es, sin lugar a dudas, la que tiene resonancias más traumatizantes de todas las muertes de La Tregua" (Nogareda, 45). (25)

En este sentido el espacio de la muerte simboliza la fatalidad y la denuncia de la existencia del placer y la vida.

"El margen de apertura, de esperanza, de revitalización que había abierto Avellaneda en la existencia de Santomé en particular, y en La tregua en general, es violentamente cerrado por esta muerte, que constituye la más clara inserción de la fatalidad, la demostración más drámatica de que la felicidad no es posible" (Nogareda, 54). (26)

Debido a ello, la muerte de Avellaneda perpetúa la muerte simbólica de Martín, porque le obliga a volver a su rutina estancada y a su soledad.

"Esta última muerte mencionada en la novela -la muerte de Santomé- es la que queda prematuramente flotando en las últimas líneas. En este caso es una muerte del futuro que se proyecta sobre el presente[...]Al influjo de esta muerte[...]de la muchacha, el personaje Santomé es reencauzado en su ritmo vegetativo de vida. Dicho de otro modo, se acabó la tregua" (Nogareda, 45). (27)

Las muertes de Laura y de Martín no son las únicas mencionadas en la obra. Nos enteramos de las otras en un diálogo interrogativo entre Martín y Vignale. El amigo molesto pregunta acerca de su familia, y de esta manera nos enteramos de que los padres de Martín así como su mujer Isabel han fallecido.

"Y tu vieja, ¿está bien?" Murió hace quince años".  
"Carajo. ¿Y tu viejo?." "Murió hace dos años, en Tacuarembó[...]Ché, ¿total te casaste con Isabel?",



"Sí, y tengo tres hijos"[...]contesté, acortando camino[...]?"Y cómo está Isabel?"[...]Murió dije, poniendo la cara más inescrutable de mi repertorio" (Benedetti, 17).

La muerte de Isabel causó un trauma profundo en la vida del protagonista así como en la de sus hijos. En efecto, se trataba de una mujer de sólo 25 años de edad cuando murió de un ataque de eclampsia después de dar a luz a su tercer hijo, Jaime.

"El tema de la muerte, que cubre un espacio fundamental en el contenido de la obra, y que es esencialmente intemporal, parece sin embargo, frecuentemente conectado con precisiones cronológicas. La muerte, las muertes, giran en torno de Martín Santomé, como si éste fuera su eje. Hay muertes en el pasado, en el presente, y en el futuro" (Nogareda, 44). (28)

Como hemos visto anteriormente esta muerte brutal cambia totalmente la visión de mundo de Martín y le obligó a criar tres hijos sólo.

"Cuando ella murió, la risa se me fue de la boca. Anduve casi un año agobiado por tres cosas: el dolor, el trabajo y los hijos[...]Pobre Isabel" (Benedetti, 159).

Los hijos de Martín también mantienen una conciencia de la ausencia de la madre, la cual es un factor determinante en las dinámicas de las relaciones familiares.

"?Así que se acordaba de mamá?[...]Será posible que él, que sólo tenía cuatro años, posea la imagen, y que a mí, en cambio, que tengo registradas tantas

noches, tantas noches, tantas noches, no que quede nada" (Benedetti, 19-20)?

Sin embargo, esta muerte completa otra función, la de subrayar la importancia del pasado y, de hacer ver como éste juega un papel determinante en el presente. Gullón explica este fenómeno que podemos aplicar a nuestra obra.

"Espacio del pasado, y no sólo de la memoria, suscitando en los personajes sensaciones que les extrañan[...]El espacio retiene esa fragancia, esa dimensión de profundidad hacia el pasado a que son tan sensibles los personajes[...]" (Gullón, 57).  
(29)

La incomunicación es otro tema que se repite en la obra y se nota en la relación entre Martín y sus hijos Esteban, Jaime y Blanca. Cada uno tiene su propia función dentro de la obra, y también comparte una relación particular con el padre. Aquí sirve un ejemplo con Esteban, el hijo mayor.

"[...]en Esteban noto además una especie de discreta animadversión, una variante de odio que él ni siquiera se atreve a confesarse a sí mismo. No sé qué fue primero, si su rechazo o el mío, pero lo cierto es que yo tampoco lo quiero como a los otros, siempre me sentí lejos de este hijo que nunca para en casa que me dirige la palabra como por obligación, y que hace que todos nos sintamos como "extraños" en "su familia", la que compone de él y sólo de él" (Benedetti, 76).

Esta relación tensa afecta las dinámicas familiares, porque no solamente hay una pérdida de comunicación sino de amor y admiración. Estos problemas también se notan con Jaime, el hijo menor.

"Jaime tampoco se siente muy inclinado a comunicarse conmigo pero en su caso no advierto este tipo de rechazo incontenible. Jaime es, en el fondo, un solitario sin arreglo, y los demás, todos los demás, vienen a pagar los platos rotos" (Benedetti, 76).

Hay dos ejemplos de la fricción entre ellos. Uno es cuando Santomé regresa a su casa y los dos hijos se pelean en la cocina. Santomé quiere enterarse de lo que pasa, y Jaime le grita a su padre.

"No era posible que él me gritara con el mismo tono que yo debía emplear con él y que, sin embargo, no empleaba. De pronto me di vuelta y lo tomé de un brazo. "Más respeto con tu padre ¿entendés?, más respeto" (Benedetti, 28).

Otro ejemplo se da durante la cena familiar: Jaime se empeña en leer el periódico mientras están cenando. Según Martín, tal actitud es reprehensible y se lo dice.

"Jaime se puso a leer el diario. Me parece ofensivo que la gente lea cuando come con su familia. Se lo dije. Jaime dejó el diario, pero fue lo mismo que si lo hubiera seguido leyendo, ya que siguió hosco, alunado" (Benedetti, 19).

Jaime es el único en la casa que representa la felicidad, la sinceridad, y sobre todo la amistad. Al

enterarse Martín de que Jaime es homosexual, su amor por él se desvanece y su actitud cambia completamente. Debido a esta razón Martín no siente la tristeza cuando Jaime se va de la casa.

"Diego dice que Jaime es un marica[...]Eso es lo peor. Que no es un insulto. Es la verdad[...]es el propio Jaime quien lo dice...Dice que las mujeres no lo atraen, que es algo que él no ha buscado, que cada uno tiene la naturaleza que Dios le dio y que a él no le dio la capacidad de sentirse atraído por las mujeres[...]Se trataba de Jaime, de mi hijo, el que heredó la frente y la boca de Isabel"  
(Benedetti, 138-139).

Según Zeitz, el hecho de que Jaime se va de la casa para siempre representa una muerte simbólica.

"Otra muerte se da cuando él expresa placer, porque su hijo ha demostrado interés por el padre. Pero Jaime trata de esquivar preguntas de su padre que tal vez revela que es homosexual"(Zeitz, 55). (30)

La hija Blanca es un personaje muy parecido a su padre, o sea melancólico, triste y desanimado. También tiene las mismas obsesiones que su padre, entre otras su preocupación por el tiempo.

"Tengo la horrible sensación de que pasa el tiempo y no hago nada, y nada acontece, y nada me conmueve hasta la raíz[...]Me siento con una gran disponibilidad de energía, y no sé en qué emplearla, no sé qué hacer con ella. Creo que vos te resignaste a ser opaco, y eso me parece horrible, porque yo sé que no sos opaco" (Benedetti, 22-23).

Se nota un cambio en el humor gris de Blanca cuando ella empieza a cantar en la casa, cambio que se debe a su relación con Diego. Conocemos por primera vez el personaje Diego a través de Martín.

"Conocí a Diego, mi futuro yerno. Primera impresión; me gusta. Tiene decisión en la mirada, habla con una especie de orgullo que (así me parece) no es gratuito, es decir, que se apoya en algo de su propiedad. Me trató con respeto, pero sin adularme. En toda su actitud había algo que me gustó, y creo que gustó también a mi vanidad. Estaba bien predispuesto hacia mí, eso fue evidente, y esa buena predisposición[...]" (Benedetti, 75).

Aunque Diego parece pesimista en cuanto a los problemas nacionales, es también un personaje dinámico. No solamente representa la juventud y una nueva generación, sino que señala una conciencia acerca de los problemas políticos, insistiendo en un cambio, o sea en buscar soluciones. Este personaje tiene un gran impacto en las dinámicas familiares, especialmente con la relación que Martín comparte con su hija Blanca.

"Diego quisiera hacer algo rebelde, positivo, estimulante, renovador[...]. Le parece funesta la apatía de nuestra gente, su carencia de impulso social, su democrática tolerancia hacia el fraude, su reacción guaranga e inocua ante la mistificación. Le parece espantoso, por ejemplo, que exista un matutino con diecisiete editorialistas que escriben como un hobby, diecisiete rentistas que desde su bungalow de Punta del Este claman contra la horrible plaga del descanso[...]" (Benedetti, 192-193).

Zeitz declara que las relaciones que Martín comparte con sus hijos enfatizan y apoyan los temas de la soledad y la incomunicación (Zeitz, 51). (31) De ahí el interés por analizar la función de cada uno de ellos ya que sintetizan los conflictos en el país, señalando así una realidad nacional.

"Los hijos de Santomé, Blanca, una nostálgica que teme que su vida llegue a parecerse a la gris existencia de su padre; Esteban, un hombre huraño y desencantado, que no titubea en acomodarse en un empleo público en cuanto puede (sugerirá la renuncia en cierto momento, pero no hay nueva mención del asunto); Jaime, el hijo menor, el que Santomé considera en cierta manera su preferido, se revela homosexual, por tanto, será un marginado, en conflicto con la familia y la sociedad." (Nogareda, 53). (32)

Es esta realidad que no solamente señala los conflictos nacionales, sino también los familiares. Es la razón por la cual Benedetti ha creado las dinámicas entre ellos, reflejando así una realidad social.

"Ahora le hace más clara la verdadera visión de la realidad que ofrece Mario Benedetti en sus novelas y en su ensayo. En la realidad de los hijos, el Uruguay que ahora todos estamos rechazando es el Uruguay fundado por los padres, o por un Padre, al menos; el Uruguay Batallista que tenía tan honda la convicción de su mecanismo paternalista que resolvió problemas que no existían, aseguró un futuro jubilatorio hasta para los ociosos, y logró imponer el quietismo (no hagan olas)[...] Ese Uruguay que perdura monstruosamente desde principio de este siglo hasta el brusco despertar de 1958 es el Uruguay que le duele a los personajes de Benedetti[...]" (Rodríguez Monegal, 57). (33)

Los personajes de la oficina también completan esta misma función de ilustrar problemas sociales, junto con la incomunicación y la soledad. A través de Martín, nos enteramos de las jerarquías que existen en la oficina.

"A mí en el fondo me importan un cuerno; la oficina, los títulos, las jerarquías y otras pavadas. Nunca me sentí atraído por las jerarquías[...]"  
(Benedetti, 64).

La función de los jefes señala las jerarquías, las cuales impiden mucho el crecimiento de ideas y amistades. Las dinámicas entre los jefes y los otros empleados representan la incomunicación que existe en la oficina.

"Es una especie de juego, ahora en la oficina. El juego del Jefe y la Auxiliar. La consigna es no salirse del ritmo, del trato normal, de la rutina"  
(Benedetti, 90).

En conclusión, los personajes de la oficina representan un microcosmos de los problemas nacionales. Tienen que sufrir jerarquías, conflictos y un ambiente opresor. Estas circunstancias se asemejan a los problemas sociales y políticos que afectaron a los habitantes representados en la obra. Así, tal como Martín, los oficinistas representados están metidos en situaciones frustrantes.

"Continuamos el proceso: los personajes de la oficina poseen todos una poca apreciable estatura humana. Ciertos personajes periféricos, de

aparición e incidencia circunstancial, aportan también su cuota al pesimismo fundamental de La Tregua: cierta desconocida con la que se acuesta un día Santomé, es un personaje amargo y enigmático; un judío que suele presentarse en la oficina para pedir trabajo, constituye un cuadro patético de desolación y fracaso" (Nogareda, 54). (34)

Otra relación que refleja situaciones frustrantes es la amistad entre Martín y su amigo Vignale. Martín y Vignale comparten algo especial. Los dos quieren recuperar el pasado.

"Por su parte,[...]Vignale el amigo inoble y molesto, es un ser naturalmente desagradable e inconscientemente frustrado y acabado[...]" (Nogareda, 53). (35)

Cuando eran niños vivían en la calle Brandez. Un día, después de muchos años se encuentran por la calle. Vignale trata de convencer a Martín que de niños compartían mucho y que deberían intentar recordar su pasado.

"No era una cara desconocida. Era algo así como la caricatura de alguien que yo, en otro tiempo, hubiera visto a menudo. Le di la mano, murmurando disculpas[...]"?No te acordás de la calle Brandez?"[...]Bueno, yo soy Mario Vignale[...]No me acuerdo, juro que no me acuerdo. Pero no tuve valor para confesárselo. El tipo parecía tan entusiasmado con el encuentro[...]La entrevista con Vignale me dejó una obsesión; recordar a Isabel" (Benedetti, 17-18).

Aunque Martín piensa que el viejo amigo es muy molesto, Martín entiende su necesidad de recordar el



pasado. Martín comparte con Vignale la necesidad de rescatar el pasado, y admite que este viejo amigo le revive su obsesión por recordar la memoria de Isabel.

"Mario Vignale estuvo a verme en la oficina. Quiere que vaya a su casa la semana que viene. Dice que encontró antiguas fotos de todos nosotros[...]Acepté, claro. ¿A quién no le atrae el propio pasado?" (Benedetti, 28-29).

Vignale invita a Martín a cenar en su casa con la intención de mirar viejas fotos. Es durante esta cena cuando conocemos la familia de Vignale.

"La familia de Vignale es numerosa, estentórea, cargante, Incluye a su mujer, su suegra, su suegro, su cuñado, su concuñada y -horror de los horrores- sus cinco niños. Estos podrían ser definidos aproximadamente como monstruitos[...]Uno siempre tiene la sensación de que se le están trepando por la espalda[...]a punto de meterle a uno de los dedos en las orejas o tirarle del pelo" (Benedetti, 34).

Al día siguiente Vignale llama a Martín para decirle que lo quiere ver para hablar de algunos problemas confidenciales, de orden familiar.

"Ayer Vignale llegó a las once y se fue a las dos de la mañana. Su problema cabe en pocas palabras: su concuñada se ha enamorado de él" (Benedetti, 56).

Elvira es el nombre de la cuñada. Durante seis años ella y su marido Franciso vivían en la casa. Durante todo este período, Elvira se hacía la coqueta, llevando poca

ropa en la casa, intentado captar el ojo de Mario. En el principio Mario se resistía, pero al final acabaron besando en el salón dónde la mujer de Vignale les pilló.

"No nos pescó lo que se dice[...]estábamos besando[...]Que en su propia casa, bajo su propio techo, comiendo su propio pan. Yo, que soy el propio marido, me sentía como una cucaracha"(Benedetti, 133).

Después del asunto la vida de Vignale se derrumba en su propia casa. Francisco, el marido, no pelea con él, mientras que su mujer le echa broncas todo el tiempo, y cuenta el lío a todo el barrio. Por su parte, Elvira se inventa su propia historia.

"Elvira, en cambio, lo tomó con gran serenidad y se mandó la teoría del siglo; que ella y yo siempre habíamos sido como hermanos y que lo que mi mujer había visto era eso justamente, un beso fraternal. Yo me sentí de los más incestuoso y la gorda armó una bronca descomunal" (Benedetti, 133).

Elvira y Francisco se van de la casa inmediatamente. Sin embargo, el episodio no acabó tan mal para Vignale porque por primera vez se sintió libre, teniendo así la oportunidad de vivir otras aventuras con mujeres más fieles y más jóvenes. Aunque Martín no lo quiere admitir, este asunto los acerca una del otro ya que los dos salen con mujeres muchísimo más jóvenes que ellos.

"Lo vi a Vignale en la confitería, muy escondido en una mesita del fondo, con una chiquilina bastante vistosa[...]De pronto me encontré pensando: "¿Y yo?". Claro que Vignale es un tipo grosero, ampuloso, guarango[...]¿Cómo seré yo para quien mire desde lejos?" (Benedetti, 187).

La función de la familia de Vignale consiste en mostrar los problemas matrimoniales, tal como la familia de Martín ilustra una crisis familiar.

La tensión en las casas de Martín y de Vignale se puede comparar con la de la casa de los padres de Laura. Las descripciones del matrimonio y del ambiente a casa ilustran la falta de comunicación y la tristeza que existen entre ellos. Nos enteramos de ellos por primera vez al mencionarse una foto de la infancia de Laura.

"Hay una foto en que está con sus padres, cuando tenía doce años. A partir de esa imagen yo también me animo a contruir mi impresión de ese matrimonio singular, armónico, diferente" (Benedetti, 174).

También gracias a la descripción que se hace de la foto tenemos detalles acerca de sus rostros. Según Martín, son indicaciones de sus maneras de relacionarse con el mundo.

"Ella es una mujer de rasgos suaves, nariz fina, pelo negro y piel muy clara, con dos lunares en la mejilla izquierda. Los ojos son serenos, quizá demasiado; tal vez no sirvan para comprometerse totalmente en el espectáculo a que asisten, en lo que ven vivir, pero me parecen capaces de comprenderlo todo[...]El es un hombre alto, de hombros más bien estrechos, con una calvicie que ya

en ese entonces había hecho estragos, unos labios muy delgados y un mentón muy afilado pero nada agresivo. Me preocupan mucho los ojos de la gente. Los suyos tienen algo de desequilibrio[...] Son los ojos de un tipo que está sorprendido por el mundo, por el mero hecho de encontrarse en él" (Benedetti, 175).

Al examen de la mirada de la gente le permite sacar conclusiones sobre su carácter y hasta sobre su estado mental.

"Ambos son (se les ven en la cara) buenas personas, pero me gusta más la bondad de ella que la de él. El padre es un hombre excelente, pero no es capaz de comunicarse con el mundo, de modo que no se puede saber qué iría a suceder el día en que llegara a establecerse esa comunicación" (Benedetti, 175).

En su primer encuentro con la madre Rosa, vemos la desesperación de la mujer después de la muerte de su hija. Martín siente algo muy fuerte por ella porque comparte su sufrimiento.

"Desde que era chiquilina fui postergando la gran charla que me había prometido tener con ella. Primero yo no tenía tiempo, después ella empezó a trabajar, y, además, soy bastante cobarde[...]Lo cierto es que ahora no está y yo me he quedado con esa carga en el pecho, con esas palabras nonatas que hubieran podido ser mi salvación" (Benedetti, 213).

La función de los padres de Laura es restablecer el tema de la incomunicación. La tensión en el ámbito de la casa refleja este estado. Por otra parte también refleja la desesperanza que sienten después de la muerte de

Laura. En este sentido Martín se identifica con ellos porque así como él, se dirigen hacia un destino oscuro.

El destino oscuro, o sea el futuro sin felicidad, nos lleva al tema religioso. Según Martín, Dios le concedió la tregua en que está metido. Martín atribuye las muertes en su vida a su la relación con Dios. Según Martín, Dios le dejó sin vida, dirigido hacia un destino oscuro.

"Es evidente que Dios me concedió un destino oscuro. Ni siquiera cruel. Simplemente oscuro. Es evidente que me concedió una tregua. Al principio, me resistí a creer que eso pudiera ser la felicidad[...]Pero no era la felicidad, era sólo una tregua. Ahora estoy otra vez metido en mi destino. Y es más oscuro que antes, mucho más" (Benedetti, 215).

Debido a esta razón las creencias de Martín no son tan claras. Las múltiples muertes que presenciaron en su vida le han afectado hasta sus creencias.

"Francamente, no sé si creo en Dios. A veces imagino que, en el caso de que Dios exista, no habría de disgustarle esta duda. En realidad, los elementos que él[...]mismo no ha dado[...]no son en absoluto suficientes como para garantizarnos ni su existencia ni su no-existencia[...]puedo creer en Dios y acertar, o no creer en Dios y también acertar" (Benedetti, 40-42).

Martín no puede entender como Dios le ha hecho sufrir tanto. Este sufrimiento aumenta su rabia contra él. Aquí tenemos dos ejemplos.

"Cuando murió mi madre-[...]yo estaba hecho en ruina. Sólo me sostenía una fervorosa rabia contra Dios[...]" (Benedetti, 79).

"Dios recuperó finalmente sus fuerzas. Dios volvió a ver la todopoderosa negación de siempre. Sin embargo, no puedo tenerlo rencor, no puedo manosearlo con mi odio. Sé que me dio la oportunidad y que no supe aprovecharla" (Benedetti, 204).

Según él, la vida que Dios le ofreció nunca le dejó llegar a la felicidad. Así admite que necesita la presencia de Laura más que la de Dios.

"Cómo la necesito. Dios había sido mi más importante carencia. Pero a ella la necesito más que a Dios" (Benedetti, 216).

"Su necesidad de Dios, que confiesa cuando muere Avellaneda, es una necesidad insatisfecha, ya que no logra sentir su presencia ansiada. Y, en adelante, sentirá más profundamente la ausencia de la muchacha que la de Dios" (Nogareda, 53). (36)

La expresión del amor que existe entre ellos representa su unión total. La relación que comparten significaba la vida, un futuro feliz y la posibilidad de conseguir más que una tregua.

"Es como si Avellaneda participara de mi alma, como si estuviera acurrucada en un rincón de mi alma, esperando mi confianza, reclamando mi sinceridad[...]. A veces pienso que Avellaneda es como una horma que se ha instalado en mi pecho y lo está agrandando, lo está poniendo en condiciones adecuadas para sentir cada día más[...]. Esa pureza es querer cada centímetro de su piel, es aspirar su

olor, es recorrer su vientre, poro a poro"  
(Benedetti, 187-189).

Con esta explicación vemos que Martín con Laura logra la comunicación en dos niveles, física y emocionalmente. Esta comunicación le deja sentir un amor verdadero y completo por primera vez en su vida.

"Ella me daba la mano y no hacía falta más. Me alcanzaba para sentir que era bien acogida. Más que besarla, más que acostarnos juntos, más que ninguna otra cosa, ella me daba la mano, y eso era amor"  
(Benedetti, 207-208).

Zeitz explica este fenómeno entre ellos. Según ella, ellos establecen la comunicación verbal, la cual es más importante que una experiencia sexual (Zeitz, 54). (37)  
La relación que Martín comparte con Laura representa el amor puro. Es así como el sexo no juega ningún papel determinante en su relación amorosa. Volveremos sobre este asunto al analizar el encuentro con "la mujer del codo", donde veremos la diferencia entre el amor verdadero y la experiencia sexual.

En el autobus encontramos dos mujeres, una joven, con quién Martín compartirá una experiencia sexual más tarde, y una mujer vieja, que crea cierto malestar al gritar su opinión a cerca de los problemas de las familias uruguayas. Ambas mujeres se sitúan en dos polos diametralmente opuestos. La mujer joven es muy libre y

abierta mientras que la otra se encierra en sus preocupaciones sobre problemas sociales.

La relación entre Martín y la "mujer del codo" es interesante. Ellos se encuentran por primera vez en el autobús y luego tendrán una relación íntima. El contacto de los brazos es lo que despierta su sensualidad.

"Su brazo se movió tres o cuatro veces, pero no parecía querer separarse totalmente del mío. Se iba regresando. A veces el tacto se limitaba a una ternura sensación de proximidad en el extremo de mis vellos. Miré varias veces hacia la calle y de paso la fiché. Cara angulosa, labios finos, pelo largo, poca pintura, manos anchas, no demasiado expresivas. De pronto el folleto se le cayó y yo me agaché a recogerlo. Naturalmente eché una ojeada a las piernas. Pasables, con una curitas en el tobillo" (Benedetti, 137).

Durante este viaje continúan tocando y rozando los brazos. Ninguno de ellos emprende el diálogo, simplemente comparten esta sensación táctil y sensual que terminará en una relación sexual. Después del acto, se levantan y se despiden, sin ni siquiera intercambiar su identidad ni su dirección.

"No nos dijimos los nombres ni los teléfonos ni nada personal. Sin embargo, juraría que en esta mujer el sexo no es un rubro primario. Más parecía exasperada por algo, como si su entrega a mí fuera su curiosa venganza contra no sé qué. Debo confesar que es la primera vez que conquisto una mujer tan sólo con el codo[...]" (Benedetti, 38-39).



Varios días después, Martín se encuentra con la "mujer del codo" por la calle. Este encuentro es muy diferente del primero. Así la función de la "mujer del codo" sirve para mostrar la diferencia entre el puro sexo y el amor ya que entre ellos no existe ni comunicación ni amistad.

"Esta tarde, cuando salía del California, vi desde lejos a la del omnibus, la "mujer del codo". Venía con un tipo corpulento, de aspecto deportista y con dos dedos de frente[....]Pasaron frente a mí y ella me vio en mitad de una carcajada, pero no la interrumpió. No podría asegurar que me reconoció[...]" (Benedetti, 43-44).

En cuanto a la mujer vieja, sabemos de su presencia cuando Aníbal y Martín, al regresar a su casa una tarde, la encuentran en el bus. Entonces charlan en voz baja, porque a Aníbal no le gusta que escuchen los demás. Los temas de la conversación son muy generales, sobre las mujeres, la familia y el divorcio. Al bajar Aníbal, la vieja se sienta al lado de Martín, y gritando expresa sus opiniones acerca de Aníbal y los problemas familiares de los uruguayos.

"No le haga caso a ese tipo diabólico[...]. La vieja seguía: Un tipo verdaderamente diabólico. Son éstos los que arruinan los hogares[...]. La vieja hablaba a los gritos. Todas las cabezas empezaron a darse vuelta para registrar quién era el destinatario de semejante responso[...]. Y la vieja seguía: "Yo soy batallista pero contrario al divorcio. El divorcio

es lo que ha matado la familia[...]" (Benedetti, 164-165).

Esta mujer no tiene otro papel que poner énfasis sobre los problemas de las familias uruguayas. Según ella, todos estos problemas han contribuido al deterioro del país.

Para concluir el estudio de los personajes nos parece muy importante mencionar a los personajes colectivos recreados en la obra. Estos personajes, tanto como las mujeres de los autobuses, muestran el contacto forzado que Martín tiene con la sociedad. Los conocemos a través de Martín durante conversaciones sobre los problemas de aquella sociedad. Cuando Martín se refiere a ellos nos enteramos mejor del deterioro del país. Según él, se trata de gente que han perdido sus ilusiones, unos resignados.

"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 mylos resignados[...]En el principio dio la resignación; después el abandono del escrúpulo; más tarde la coparticipación. Fue un ex-resignado quien pronunció la célebre frase; "Si tragan los de arriba, yo también"(Benedetti, 71-72).

Estos resignados reconocen lo que está ocurriendo en el país pero no buscan ninguna solución porque les falta la pasión necesaria para efectuar un cambio

positivo. Ellos representan parte de la cultura y la sociedad recreadas en la obra.

"Hay gente que entiende lo que está pasando, que cree que es absurdo lo que está pasando, pero se limitan a lamentarlo. Falta pasión, ése es el secreto de este gran globo democrático en que nos hemos convertido[...]no sirve para cambiar el mundo, ni siquiera para cambiar un país de bolsillo como éste[...]El día en que el Uruguay sienta asco de su propia pasividad, ese día se convertiría en algo útil" (Benedetti, 193-194).

A Martín le parece extraño que nadie, en particular ningún sociólogo se haya interesado en analizar y buscar soluciones a los problemas que tocan y afectan esta sociedad.

"No se le habrá ocurrido a ningún sociólogo efectuar un detenido análisis sobre la influencia de las digestiones en la cultura, la economía, y la política uruguayas? !Cómo comemos, Dios mio! En la alegría, en el dolor, en el asombro, en el desaliento" (Benedetti, 62-63).

La función de estos personajes mencionados colectivamente tiene dos dimensiones que señalan muchos de los problemas y la inestabilidad en la sociedad recreada en la obra. John Ellis, en The Theory of Literary Criticism (1974), describe cómo la sociedad y el hombre se relacionan. Esta explicación se da en términos muy amplios y generales, sin embargo, se aplica perfectamente bien a nuestra obra ya que las funciones de estos personajes van directamente

vinculados con las descripciones de los habitantes de la ciudad en el siguiente capítulo.

"Human beings live in unusual social situations. Man lives in social units composed of large numbers of his fellows[...]he must live in a large, precarious, and unstable social unit" (Ellis, 244). (38)

Hernan Vidal en Sentido y práctica de la crítica literaria socio-histórica(1984), afirma la importancia de la presencia de personajes colectivos en una obra. Según él, su presencia marca y pone de manifiesto algunos mensajes ideológicos y políticos.

"La existencia de actores colectivos en una sociedad provoca una situación por la que todo discurso presentado a la comunidad como apelación pública sólo puede ser interpretado en la perspectiva de ese marco más amplio" (Vidal, 26). (39)

El contexto histórico, la estructura de la obra, y la función de los personajes son técnicas e instrumentos fundamentales en la construcción de la obra. No solamente enriquecen la vivencia dentro de ella, sino que también son elementos que nos ayudarán en el análisis de la función semiótica de los espacios descritos. En el próximo capítulo vincularemos estos elementos con las teorías desarrolladas en el primer capítulo, mostrando así cómo éstos se reflejan en los espacios presentados.

REFERENCIAS Y NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Ruffinelli, Jorge                    Variaciones críticas. Ed. por Jorge Ruffinelli, Montevideo, Libros del Astillero, 1973.
- 2.- Nogareda, Eduardo                La tregua. Intro. por Eduardo Nogareda, Catedra, Madrid, 1983.
- 3.- Zeitz, Eileen, M.                 La crítica y más allá, en las novelas de Mario Benedetti. Editorial Amesur, Montevideo, 1986.
- 4.- "                                        "                                        Op. cit.
- 5.- Nogareda, Eduardo                Op. cit.
- 6.- "                                        "                                        Op. cit.
- 7.- "                                        "                                        Op. cit.
- 8.- "                                        "                                        Op. cit.
- 9.- "                                        "                                        Op. cit.
- 10.- "                                        "                                        Op. cit.
- 11.- "                                        "                                        Op. cit.
- 12.- "                                        "                                        Op. cit.
- 13.- Van Baak, J.J.                    The Place of Space in Narration: Studies in Slavic Literature and Poetics. Volume III, Rodopi, 1983.
- 14.- Bobes Naves, Carmen            Teoría general de la novela. Gredos, Madrid, 1985.

- 15.- Gullón, Ricardo Espacio y Novela. Antoni Bosch Editor, S.A. Madrid, 1980.
- 16.- Bal, Mieke Narratology. Trans. by Christine van Boheemen. University of Toronto Press, Toronto, 1990.
- 17.- Gullón, Ricardo Op. cit.
- 18.- " " Op. cit.
- 19.- Nogareda, Eduardo Op. cit.
- 20.- Gullón, Ricardo Op. cit.
- 21.- Rodríguez Monegal, E. "Sobre un testigo implicado", Variaciones Críticas, ed. por Jorge Ruffinelli, Libros del Astillero, Montevideo, 1973.
- 22.- Castro Urioste, José Op. cit.
- 23.- Zeitz, Eileen, M. Op. cit.
- 24.- Rodríguez Monegal, E. Op. cit.
- 25.- Nogareda, Eduardo Op. cit.
- 26.- " " Op. cit.
- 27.- " " Op. cit.
- 28.- " " Op. cit.
- 29.- Gullón, Ricardo Op. cit.
- 30.- Zeitz, Eileen, M. Op. cit.
- 31.- " " Op. cit.
- 32.- Nogareda, Eduardo Op. cit.
- 33.- Rodríguez, Monegal, E. Op. cit.
- 34.- Nogareda, Eduardo Op. cit.
- 35.- " " Op. cit.

- 36.- " " Op. cit.
- 37.- Zeitz, Eileen, M. Op. cit.
- 38.- Ellis, John The Theory of Literary Criticism. University of California Press, Berkely, 1974.
- 39.- Vidal, Hernan Sentido y práctica de la crítica literaria socio-histórico: Panfleto para la proposición de una arqueología acotada. Inst. for Study of Ideologies & Lit.: Minneapolis, 1984.

CAPITULO III

**FUNCION SEMIOTICA DEL ESPACIO NARRATIVO**



### III. 1. EL ESPACIO NARRATIVO

Como hemos visto anteriormente, son varios los críticos que han prestado atención al tiempo narrativo en La tregua. Otros se han fijado en la función de los personajes en cuanto al aspecto político. Sin embargo, existe otra categoría narrativa que juega un papel determinante en la obra. Eso es el espacio narrativo. En los numerosos estudios acerca de La tregua, existe muy poca información sobre el espacio narrativo. Eileen Zeitz es uno de los pocos críticos que menciona la importancia de esta categoría narrativa. En su obra, La crítica y más allá en la novela de Benedetti(1986), alude a algunos espacios presentados en La tregua, sin embargo, no los desarrolla. Más bien, los está reduciendo al dejar de mencionar los otros espacios presentados y representados en la obra.

"El lugar de acción de esta historia es obviamente Montevideo: la casa familiar, la oficina, el apartamento que Martín y Avellaneda comparten, la ciudad misma" (Zeitz, 72). (1)

Estudiaremos aquí el espacio narrativo en La tregua, apoyándonos en los presupuesto teóricos de Henri Mitterand, planteados en un capítulo de su libro Le discours du roman (1980), presupuestos a los que nos

hemos referido en el primer capítulo. Relacionando todos los elementos informativos con las postulaciones de Mitterand, podemos identificar los espacios presentados y representados según los tres planos que él propone del espacio narrativo.

### III. 2. TOPOGRAFIA MIMETICA

Para empezar nuestro estudio vamos a ver lo que Henri Mitterand entiende por geografía mimética.

"La mimésis géographique, ici, consiste à reconstituer dans l'oeuvre romanesque à la fois une exacte répartition des lieux de l'action et le système de valeurs qui recouvre cette répartition" (Mitterand, 197). (2)

En La tregua existen más de cincuenta referencias geográficas que remiten al país Uruguay y más precisamente su capital Montevideo. A través de sus percepciones, el narrador nos presenta esta ciudad, y nombra algunas calles y cafés. Estas referencias geográficas, entre muchas otras, muestran la conexión entre Montevideo y la ciudad recreada en la obra.

"Nos bajamos en 8 de Octubre y caminamos las tres cuadras. Estaba oscuro, pero era la clara oscuridad de noche[...]" (Benedetti, 99).

"Hacíamos las tres cuadras desde 8 de Octubre hasta su casa" (Benedetti, 105).

"[...]me bajé en Agraciada y 19 de Abril[...]Me hice la ilusión de que visitaba una ciudad desconocida. Sólo ahora me di cuenta de que me he acostumbrado a vivir en calles sin árboles[...]Una de las cosas más agradables de la vida: ver cómo se filtra el sol entre las hojas" (Benedetti, 58).

La mayoría de estas referencias corresponden al centro comercial e histórico de Montevideo, y se sitúan en la parte sud-este de la ciudad. Así estamos plenamente en un centro urbano. Van Baak, en The Place of Space in Narration (1983), muestra la manera en que se puede categorizar este tipo de espacio.

"A basic distinction between rural (or often: suburban) and urban life is the difference in the number and density of population in relation to space; then there is the relative intensity of urban movement and its spatial fixations' urban space exists no less by virtue of its trajectories than of its buildings"(Van Baak, 42). (3)

Para apoyar estas observaciones, vamos a ver las características que definen el espacio urbano, ya que corresponden a las referencias presentes en la narración.

"Urban space is characterized by the bonds between its spatial articulatedness or 'relief' and the density and variety of the behaviour supporting (or making up) urban culture[...] Houses, streets, squares, etc[...]are the result of human behaviour through historical time" (Van Baak, 42). (4)

Estas palabras de Van Baak se aplican muy bien a nuestra obra porque hay numerosos ejemplos de calles

recreadas que son conocidas por su historia como: Colonia, Ciudadela, Convención y la calle Rivera. El apartamento que alquila Martín, donde él y Laura tienen su relación amorosa y sexual, es un ejemplo del papel de la geografía mimética en la narración.

"Era una amueblada de la calle Rivera" (Benedetti, 74).

En este mismo centro histórico y comercial el narrador refiere a tres cafés que frecuenta regularmente: el Tupí, el café Sorocaban y el Veinticinco y Misiones. El Tupí, que menciona en tres ocasiones, se sitúa en la parte histórica de la ciudad.

"Estoy desayunando en el Tupí. Unos de mis mayores placeres. Sentarme junto a cualquiera de las ventanas que miran hacia la Plaza. Lleuve. Mejor todavía" (Benedetti, 146).

Otro café mencionado es el Sorocaban. Éste se localiza en la misma parte del centro, cerca a la Plaza Matriz.

"Fuimos los tres hasta la Plaza, les pagué un café en el mostrador del Sorocaban y nos dijimos chau" (Benedetti, 40).

El último café mencionado no es nombrado sino que el narrador utiliza referencias geográficas de las calles para situarlo.

"Ella se queda a menudo a comer en el Centro[...] en un café de Veinticinco y Misiones" (Benedetti, 75).

"Estuve en el café de Veinticinco y Misiones[...]Empecé a 'verla' en cada mujer que se acercaba por Veinticinco" (Benedetti, 79).

"Hace un mes que ella apareció en Veinticinco y Misiones a reclamar su café" (Benedetti, 105).

Gracias a estos ejemplos vemos la importancia de las calles que sirven de referencias geográficas para ubicarnos en el centro montevideo. Según Mitterand, la incorporación de referencias geográficas como las de las calles son componentes imprescindibles en la descripción de una ciudad porque funcionan como marcas geográficas que aluden a los atributos y las características del espacio representado.

"Selon que la rue se situe à l'ouest ou à l'est, au centre ou à la périphérie, qu'elle accueille ou non des commercants et des artisans, elle se voit assigner par le code dominant un indice modal ou un autre[...]Dans la structure spatiale, la rue est une unité dont on peut tenter de repérer les traits" (Mitterand, 196). (5)

Sin embargo, existe un espacio en particular, la casa y el taller de la familia Morales, por los que el narrador no pone tanto énfasis en su localización. En más de ocho ocasiones diferentes él refiere al número de la casa sin precisar si se sitúa en la calle Ramón Gutiérrez, o Eduardo Z. Domínguez. A pesar de que no

aclara el caso, su intención queda clara, o sea introducir áreas residenciales de la ciudad. Lo interesante de estas referencias es que suelen ser conocidas solamente por los que pertenecen a esta ciudad.

"Su casa es el 368 de una calle con nombre y apellido, algo como Ramón P. Gutiérrez o Eduardo Z. Domínguez, no me acuerdo" (Benedetti, 99).

"Estuve una media hora en la puerta del 368" (Benedetti, 100).

"Cuando llegué al 386 e hice sonar el timbre, sentí una picazón en la garganta y empecé a toser" (Benedetti, 208).

Todas estas referencias geográficas anteriormente mencionadas son elementos espaciales que transmiten una imagen de la ciudad como si el lector la conociera de verdad. Sin embargo, hay otras referencias que existen fuera de Montevideo como Tacuarembó, un departamento en el Uruguay Littoral y también nombre de su capital, Melo, la capital del departamento Cerro Largo, y la Playa Carrasco, una playa conocida turísticamente. Las descripciones de la playa recrean la belleza de este país.

"Fuimos a Carrasco. La playa estaba desierta[...]Nos sentamos en la arena[...]" (Benedetti, 131).

Todas estas referencias dan autenticidad a lo narrado y también enriquecen las descripciones de los espacios porque son presentados y representados como si el lector los hubiera conocido cotidianamente. Zeitz llama la atención sobre este asunto cuando nombra algunas de las referencias geográficas en la obra. Según ella, éstas añaden a la textura de la narración porque incluyen también elementos históricos y culturales.

"Lo novedoso son las repetidas referencias a calles y lugares de esta capital uruguaya -8 de Octubre, 1 de abril, Pablo de María, Ciudadela, Colonia, Ejido, Convención, Agraciada, Veinticinco [de Mayo], 18 [de Julio], Misiones, Sarandí, Paraguay, Mercedes, Río Branco, Andes, San José, Yaguarón, Sierra; el Hotel California, el Parque de los Aliados, el Municipio, el café Tupí, la Plaza Matriz-, como también las alusiones a ciertos elementos culturales del Río de la Plata -diarios montevideanos[...] un cortado, mate, pancitos, media lunas, cañitas, la feria dominical, Gardel" (Zeitz, 72). (6)

Sin embargo, el narrador describe estos espacios, entre otros, de otra manera, poniendo énfasis en la vida cotidiana y en las peculiaridades de este lugar. Este tipo de descripción consiste en las relaciones entre los habitantes con la ciudad, y puede ser investigado más detalladamente en el estudio sobre la toposemia funcional.

### III. 3. TOPOSEMIA FUNCIONAL

Siguiendo los tres planos del espacio narrativo planteado por Mitterand, podemos identificar el vínculo entre el hombre y su entorno.

"Dans ses structures profondes le roman ne tient son harmonie et efficacité que de la rigueur des relations paradigmatiques et syntaxiques qui unissent entre eux les actants, les actions et les constants" (Mitterand, 205). (7)

La ciudad representada en la obra es un espacio cultural. Las descripciones están llenas de referencias espaciales e incluyen elementos sociales e históricos. Más precisamente enfatizan cómo el narrador se identifica con este espacio y con los objetos que lo ocupan.

"Aunque yo viajara, aunque me fuera de aquí y tuviera oportunidad de sorprenderme como paisajes, monumentos caminos, obras de arte, nada me fascinaría tanto como la Gente, como ver pasar a la Gente y escudriñar sus rostros, reconocer aquí y allá gestos de la felicidad y de amargura, ver cómo se precipitan hacia sus destinos, en insaciada turbulencia, con espléndido apuro, y darme cuenta de cómo avanzan, inconscientes de su vida sin reservas, sin sentirse jamás acorralados, sin admitir que están acorralados. Creo que nunca hasta ahora, había sido consciente de la presencia en la Plaza Matriz" (Benedetti, 179).

Estas observaciones del narrador permiten describir una ciudad viva que mantiene características humanas por toda la actividad que ofrece. Así, la ciudad se asemeja



a un mecanismo vivo tanto por sus características físicas como por su historia y su cultura.

"Yo conozco el Montevideo de los hombres a horario, los que entran a las ocho y media y salen a las doce, los que regresan a las dos y media y se van definitivamente a las siete" (Benedetti, 14).

Ricardo Gullón en Espacio y Novela (1980), habla de la importancia de alusiones en la descripción de una ciudad. Según él, no solamente contribuyen a las descripciones sino que dan vida a la obra.

"La atmósfera contribuye decisivamente a la verdad estética de los espacios novelescos. Sensaciones de luz y sombra, ruidos -de mar-, viento, árboles, músicas-, contactos con seres vivos- o espectrales- y objetos, olores incluso[...] dan al espacio su peculiar consistencia, pues como ya precisé en otro momento, lejos de este vacío, depende para su validez estética de la riqueza de su textura" (Gullón, 34). (8)

Uno de los numerosos ejemplos de la vida y movimiento en la ciudad se dan cuando se describe los autobuses. Martín toma el omnibus frecuentemente porque es su único medio de transporte. Lo que nos presenta, lo percibe a través de varios sentidos como la vista, el oído y el tacto.

"Cuando me senté creí que me desmayaba. En la tarea de quitarme el saco, de desabrocharme el cuello de la camisa, mover un poco para respirar mejor[...]" (Benedetti, 37).

Es desde este espacio reducido y agobiante que el narrador nos transmite informaciones no solamente sobre el movimiento dentro de la ciudad sino también sobre su cultura y sus habitantes.

"Corrí veinte metros para alcanzar el omnibus y quedé reventado[...]rocé dos o tres veces el brazo de mi compañera de asiento[...]En el roce sentí el tacto afelpado del vello, pero no lograba identificar si se trataba del mío o el de ella o el de ambos. Desdoblé el diario y me puse a leer[...]A veces el tacto limitaba a una tenue sensación de proximidad. Miré varias veces hacia la calle y de paso la fiché" (Benedetti, 37).

En los espacios de los cafés conocemos nuevas facetas de la ciudad y de sus habitantes. En efecto, el narrador, sentado al lado de una ventana puede observar a la gente y describir cuanto ve. Es así como la mesa cobra un nuevo significado: el de un observatorio. Eso se debe a que los cafés recreados se sitúan en el centro comercial de Montevideo dónde hay mucho movimiento, vida y cultura.

"Hoy, por ejemplo, había una mesa con cuatro o cinco mujeres, todas alrededor de los treinta o treinta y cinco años[...]Efectivamente, eran escribanas[...]Las pobres escribanas, hombrunas, enérgicas, musculosas, siguieron discutiendo, totalmente ajenas a la demoledora crítica que, mesa por medio, iba agregando nuevos reproches a su aspecto, a su postura, a su actitud, a su charla" (Benedetti, 94-96).

En los espacios de los café existen otros objetos descritos que representan productos representativos de esta cultura. El narrador presta mucha atención en describir la comida típicamente pedida en los cafés.

"Esta vez hubo un cuarto de hora (mientras pedimos el fiambre, el vino, mientras pusimos manteca sobre el pan negro" (Benedetti, 86).

A través de estos detalles podemos concluir que los cafés recreados son típicos de esta área de América del Sur, más precisamente del Río de la Plata porque la comida descrita pertenece a esta cultura y su historia.

Otro espacio situado en este área urbana es la oficina, un espacio público, cerrado y sofocante que representa la cultura de los oficinistas. En más de setenta secuencias el narrador habla de este espacio y en numerosas ocasiones confiesa cómo él mismo lo considera limitado. Debido a ello, las horas en la oficina pasan lentamente, y quedarse fuera de hora es un castigo mental.

"Me deprime horriblemente trabajar fuera de hora. Toda la oficina silenciosa, sin público, con los escritorios mugrientos, llenos de carpetas y biblioratos. El conjunto da una impresión de basura, de desperdicio. Y en medio de ese silencio y de esa oscuridad, tres tipos aquí y tres allá, trabajando sin ganas, arrastrando el cansancio de las ocho horas previas" (Benedetti, 39-40).

Aquí el narrador describe el trabajo hecho dentro de la oficina, el cual construye y constituye la vida rutinaria de los trabajadores oficinistas.

"[...]la oficina[...]la parte mecánica, rutinaria de mi trabajo: el volver a pasar un asiento que ya redacté miles de veces, el efectuar un balance de saldos y encontrar que todo está en orden, que no hay diferencias a buscar" (Benedetti, 10-11).

Van Baak ofrece una explicación de la importancia de los muros mencionados en la literatura, vinculándolos con el comportamiento de los que ocupan el espacio.

"[Boundaries and barriers] represent man-made spatial structures or adaptations and are functionally integrated in the hierarchical patterns of behaviour supporting a particular type or culture" (Van Baak, 41). (9)

Este confinamiento afecta y determina la mentalidad de los personajes y las relaciones que existen entre ellos. Debido a esto este espacio limita el crecimiento de ideas y amistades, insistiendo en la incomunicación y la soledad. Los instrumentos del trabajo son objetos que también contribuyen a la construcción de este ambiente.

"Pienso en la planillas de ventas, en la goma de pan, en los libros copiadores, en las libretas de cheques, en la voz del gerente, y el estómago se me revuelve" (Benedetti, 183).

Contrastando con los espacios públicos anteriormente mencionados, existen dos espacios privados en particular, la casa familiar de Martín y el apartamento. Ambos ilustran la conexión entre el hombre y su entorno. En la casa de Martín, la soledad cobra mucha importancia. El narrador presta más atención en presentarnos el ambiente de este espacio, que en dar informaciones sobre su mobiliario.

"Anoche Esteban volvió a las doce, Jaime a las doce y media, Blanca a la una. Los sentí a todos, recogí minuciosamente cada ruido, casa paso, cada palabrota murmurada. Creo que Jaime vino un poco borracho. Por lo menos, se tropezaba con los muebles y tuvo abierta como media ahora la canilla del lavabo[...] Después, el silencio. Tres horas del silencio." (Benedetti, 31).

Lo que llama la atención aquí es el silencio que reina en la casa, así como en el cuarto. Es un silencio cargado que significa la incomunicación y la soledad. De aquí, sirve la opinión de Gullón acerca de la función del silencio recreado en la literatura.

"Por el silencio, el espacio se declara: es su latido, su modo peculiar de manifestarse, y la percepción depende de la situación[...]El silencio, en el espacio literario[...]habla de otro modo, pero habla: tiene sentido:[...]" (Gullón, 7-8). (10)

Este silencio le deja estar quieto en su cuarto con sus pensamientos y con sus preocupaciones. Así la casa, en

particular su cuarto, representa de esta manera una extensión de sus sentimientos internos y privados, reafirmando el vínculo que existe entre él y su entorno. Van Baak habla de la conexión entre el hombre y su espacio doméstico.

"[...]environments, especially domestic interiors, may be viewed as metonymic, or metaphoric, expressions of character. A man's house is an extension of himself" (Van Baak, 66). (11)

El espacio del apartamento contrasta con los demás lugares domésticos. El proceso de alquilar el apartamento lo comprueba. En su mente Martín tenía una clara idea del apartamento que deseaba. Necesitaba un apartamento amueblado y barato, y a la vez lo consiguió. Lo único que tenía que hacer para llenarlo era comprar otros muebles.

"Recibí los muebles en el apartamento y trabajé como un negro. Quedó bien. Nada rabiosamente moderno. No me gustan esas sillas funcionales con unas patas ridículamente inestables que se desmoronan de sólo mirarlas con rencor. No me gustan esos respaldos que siempre parecen hechos a la medida de otro usufructuario. No me gustan esas lámparas que siempre iluminan lo que uno no tiene interés en ver ni en mostrar, por ejemplo: telas de arañas, cucarachas, fusibles" (Benedetti, 109-110).

Lo interesante aquí es que por primera vez Martín está en un lugar dónde todo está a su gusto, lo cual recalca su conexión con este espacio.

"Creo que es la primera vez que arreglo un ambiente a mi gusto. Cuando me casé, mi familia nos regaló el dormitorio y la familia de Isabel aportó el comedor" (Benedetti, 110).

Bal explica como la posición de los personajes, en cuanto al ambiente de los espacios, puede influenciar en los humores de tal personajes (Bal, 97).(12) Debido a esta razón en el apartamento todos los sentimientos de soledad, tristeza y tensión se esfuman. Al contrario de los demás espacios de la convivencia, existen en el espacio del apartamento olores y un ambiente ameno. Todo lo que percibe en este espacio es agradable.

"Fui a la cocina, encendí el primus, puse agua a calentar. Desde el dormitorio, ella me llamó. Se había levantado, así, envuelta en la frazada, y estaba junto a la ventana, mirando llover. Me acerqué, yo también miré como 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," (Benedetti, 129).

Así, el espacio del apartamento se convierte en un espacio refugio, porque todo consiste en sentimientos de bienestar, protegiéndole de todas las influencias exteriores.

De una manera u otra, los diferentes espacios presentados anuncian la realidad cotidiana de los personajes y, a la vez los vinculan a sus entornos. De este modo, los espacios se convierten en un código simbólico que remite a la relación entre los personajes y los espacios en los que se encuentran. Murphy describe la conexión entre el símbolo y su referente.

"The function of a symbol, therefore is to capture natural affinity understood to be present between symbols and their referents[...]That is, social symbols are supposed to reflect natural subjects, so that a generalized image of "reality" might be formulated" (Murphy, 121). (13)

Es precisamente esta relación que nos va a servir como base en la investigación sobre el simbolismo ideológico, ya que estos símbolos, entre otros, pueden llegar a captar una conciencia cultural, social, y hasta ideológica, y a la vez nos ayudan a formular la realidad reflejada.

"The kind of space that interests us here is best characterized as cultural space, i.e. any property or manifestation of space that can be anthropologically meaningful and as such receive semiotic value. Man has relations of various kinds with his environment" (Van Baak, 27). (14)



### III. 4. SIMBOLISMO IDEOLOGICO

Para empezar nuestro estudio sobre el simbolismo ideológico deberíamos retomar las palabras de Mitterand. Según él, los elementos espaciales presentados en una obra sirven como signos y símbolos que remiten a las creencias ideológicas relatadas en la obra. Así, para estudiar el simbolismo ideológico, el nivel más profundo según él, se debe incorporar los resultados de los dos niveles anteriores.

"[...]une topographie mimétique en surface, un modèle narratique formel en profondeur, un symbole idéologique subsumant le tout" (Mitterand, 211).  
(15)

Para enriquecer nuestras observaciones, veamos las postulaciones de Van Baak y Yuri Lotman cuando explican la función del espacio en este sentido.

"The hierarchical relations between such types of space can be expressed with like wise spatial terms (their relative distance from the centre typical city). These terms thus receive the status of spatial metalanguage, i.e. of spatial model of the city in its various cultural and semiotic functions" (Van Baak, 41-42). (16)

"The description of the space of a given cultural text will act as a metalanguage in which the researcher conducts a discussion about the internal spatial organization of the given model of the world[...]not only spatial, but also social, religious, ethical and other" (Lotman, 102). (17)

Según Lotman, la organización de los espacios y los objetos dentro de ellos no solamente alude a elementos espaciales, sino que también incluyen los culturales. Así estas teorías se aplican a nuestra obra ya que el narrador nos transmite informaciones acerca de los espacios representados y la sociedad. Para continuar nuestra investigación, vamos a buscar estas facetas de la obra, observando primero todos los espacios públicos, viendo cómo el narrador se relaciona con la sociedad y los espacios urbanos, y después los espacios privados, para ver cómo se relaciona con los entornos personales.

La ciudad y su ambiente es un espacio que representa y alude a las particularidades de esta cultura con todos sus problemas económicos, políticos y sociales.

"Creo que nunca hasta ahora, había sido consciente de la presencia de la Plaza Martiz[...]Estuve un buen rato contemplando el alma agresivamente sólida del Cabildo, el rostro hipócriticamente lavado de la Catedral, el desalentado cabeceo de los árboles. Creo que en ese momento se me afirmó definitivamente una convicción: soy de este sitio, de esta ciudad[...]Cada uno es de un solo sitio en la tierra[...]Yo soy de aquí[...]O quizá no llegue nunca ese día, quizá él no se fije nunca en esta plaza, en este aire que nos hace prójimos, que nos empareja, que nos comunica. Pero no importa; de todos modos, es mi semejante" (Benedetti, 179).

El narrador se relaciona con la ciudad y lo que la

caracteriza. Cuando se compara con objetos históricos, está declarando que existe un vínculo entre él y todo lo que le rodea, afirmando así como el ambiente de la ciudad, la historia nacional y la cultura recreada afectan su manera de percibir este espacio. Al mismo tiempo que nos muestra su relación con la ciudad, nos describe sus pensamientos y creencias sobre la rutina y la vida dentro de ella.

"He aprendido a querer ese monstruo folklórico que es el Palacio Salvo. Por algo figura en todas las postales para turistas. Es casi una representación del carácter nacional: guarango, soso, recargado, simpático[...]Por eso prefiero la espantosa franqueza del Palacio Salvo, porque siempre fue horrible, nunca nos engañó, porque se instaló aquí, en el sitio más concurrido de la ciudad, y desde hace treinta años nos obliga a que todos, naturales y extranjeros, levantemos a los ojos en homenaje a su fealdad" (Benedetti, 146-147).

La siguiente descripción sobre el narrador nos deja ver la manera en que él percibe y describe los objetos de la ciudad, los cuales influyen su forma de actuar y pensar, del mismo modo que su forma de actuar y pensar se reflejan en los ambientes de los espacios.

"Santomé, a pesar de ser en buena medida un hombre replegado sobre sí mismo, está dotado de una gran capacidad de observaciones y crítica sobre todo lo que le rodea[...]Estos efluvios mortuorios de la novela están presentes en la propia forma de vivir de Martín Santomé, hombre gris, hombre quieto,

hombre que no se decide a vivir eternamente la vida, a la que parece tenerle miedo" (Nogareda, 42-44). (18)

El narrador describe otra faceta de la ciudad, que ilustra la vida cotidiana de los habitantes. En este sentido utiliza la relación entre la gente y el espacio para referir y caracterizar las particularidades de esta ciudad.

"Pero está la otra ciudad, la de las frescas pitucas que salen a media tarde recién bañaditas, perfumadas, despreciativas, optimistas, chistosas; la de los hijos de mamá que se despiertan al mediodía y a las seis de la tarde llevan aún impecable el blanco cuello de tricolina importada; la de los viejos que toman el ómnibus hasta la Aduana y regresan luego sin bajarse, reduciendo su módica farra a la sola mirada reconfortante con que recorren la Ciudad Vieja de sus nostalgias; la de las madres jóvenes que nunca salen de noche y entran al cine, con cara de culpables, en la vuelta de las 15.30; la de las niñeras que denigran a sus patrones mientras las moscas se comen a los niños; la de los jubilados y pelmas varios, en fin que creen ganarse el cielo dándole migas a las palomas de la plaza" (Benedetti, 14-15).

Estas referencias marcan la importancia de las calles mencionadas en varias ocasiones porque las convierten en un laberinto que simboliza el caos dentro de la ciudad, y más precisamente él del narrador. De esta manera, las calles representan el camino de la vida, marcando así el vínculo entre el narrador y esta ciudad.

"[...]the road is often used as a philosophical or religious metaphor to symbolize culturally proper conduct[...]the process and aim of attaining knowledge and wisdom, or life itself[...]the road in this sense is the connexion between two marked points in space;[...]" (Van Baak, 77). (19)

En este sentido, la ciudad simboliza la vida cotidiana del narrador y de los demás personajes, representa la sociedad en que este grupo de gente se mueve y refleja sus creencias ideológicas.

"Martín se encuentra, se define; ahora forma parte de un grupo específico, un grupo geográfico y social. No es por casualidad que la autodefinición se realice frente al símbolo gubernamental" (Zeitz, 62). (20)

El espacio de los cafés corresponde a este nivel narrativo porque simboliza una conciencia social, ya que es un espacio en el cual el narrador puede estudiar y analizar la ciudad y sus habitantes. Este hecho también nos transmite cómo el narrador percibe y examina todas las particularidades de esta cultura.

"Esta vez me metí en un café; conseguí una mesa junto a la ventana. En un lapso de una hora y cuarto, pasaron exactamente treinta y cinco mujeres de interés[...]Lo apunté en la servilleta de papel. 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" (Benedetti, 31).

Como hemos visto anteriormente el elemento más interesante en este espacio es la ventana, a través de

la cual el narrador puede observar la ciudad y la gente y transmitir todas estas informaciones al lector, dándole una visión detallada de la cultura y la sociedad en que está inmerso. De esta manera, el espacio simboliza la rutina de la sociedad, y sobre todo muestra cómo los cafés juegan un papel integral en la vida de los personajes.

"Como a los cinco minutos vino el mozo, me trajo el 'café[...] Sólo entonces me oí. Inconscientemente, como un viejo gramófono al que ponen un disco y se olvidan de él, yo había llegado, sin darme cuenta, a la segunda estrofa de Mi Bandera" (Benedetti, 80-81).

El autobús, espacio limitado, también representa esta faceta de la vida cotidiana y la rutina de los habitantes representados. Desde este espacio cerrado, el narrador revela sus pensamientos acerca de la ciudad y a la vez muestra su contacto forzado con otros habitantes y la sociedad misma.

"Esta mañana tomé el ómnibus, me bajé[...] me hice la ilusión de que visitaba una ciudad desconocida. Sólo me di cuenta de que me he acostumbrado a vivir en calles sin árboles[...] Una de las cosas más agradables de la vida: ver cómo se filtra el sol entre las hojas" (Benedetti, 58).

En este sentido su viaje representa una transición de un lugar a otro. Eso se nota cuando contrasta varias

partes de la ciudad, otra técnica que enfatiza su conocimiento profundo de este espacio.

"The movement of characters can constitute a transition from, one space to another. Often, one space will be the other's opposite[...]A person is travelling for instance, from a negative to a positive space. The space need not be the goal of that move. The latter may have quite a different aim, with space representing an important or unimportant interim between departure and arrival, difficult or easy to traverse" (Bal, 96). (21)

En conclusión, el recorrido del autobus nunca llega a ningún sitio específico. Así, simboliza un espacio que funciona como un instrumento informativo que nos deja una impresión sobre la ciudad y las creencias ideológicas de algunos habitantes, como hemos visto en el caso de la mujer vieja.

"If such an experimental aim is lacking even implicitly, the movement, totally aimless, can function simply as a presentation of space. The move may be a circular one, the character returns to its point of departure. In this way, space is presented as a labyrinth, as a safety, as confinement" (Bal, 96). (22)

Otro espacio público, limitado y confinado es el de la oficina, que corresponde a la realidad cotidiana del narrador y los demás empleados de la época. El narrador describe su escritorio, la pared frente al escritorio, el almanaque que indica el mes de febrero y en el que se ve una pintura de Goya, que encuentra insoportable.

"Lo que no sorportaba más era la pared frente a mi escritorio, la horrible pared absorbida por ese tremendo almanaque con un febrero consagrado a Goya[...]Están instalados demasiado cómodamente en la vida, en tanto yo me pongo neurasténico frente a un almanaque con su febrero consagrado a Goya" (Benedetti, 13-15).

La pared es una dimensión espacial que representa limitaciones porque encierra a los que están situados en este espacio, convirtiéndolo en una caja por su construcción cuadrada.

"La caja es símbolo del confinamiento; el hombre la hace su habitáculo y ya no puede prescindir de ella, signo de que caja y persona son uno[...]" (Gullón, 29). (23)

La incomunicación y las dinámicas entre los empleados simbolizan la soledad que caracteriza este espacio, el cual impide la confianza.

"En las oficinas no hay amigos; hay tipos que se ven todos los días que rabian juntos o separados, que hacen chistes y se los festejan, que intercambian sus quejas y se transmiten sus rencores, que murmuran del Directorio en general y adulan a cada director en particular. Esto se llama convivencia, pero sólo por espejismo la convivencia puede llegar a parecerse a la amistad" (Benedetti, 124-125).

La dimensión del espacio de la oficina sirve para recalcar el hecho de que su ambiente no solamente



limita la amistad, sino que también afecta a los empleados emocionalmente y mentalmente. Eso explica porque tanto como Martín, los demás empleados ocultan sus pensamientos y sus problemas personales.

"En el fondo, cada uno es un desconocido para los otros, porque en este tipo de relación superficial se habla de muchas cosas, pero nunca de las vitales, nunca de las verdaderamente importantes y decisivas. Yo creo que el trabajo es el que impide otra clase de confianza; [...] Sí, el trabajo almordaza la confianza" (Benedetti, 124-125).

El espacio también representa la historia personal de Martín. En una ocasión relee trabajos que había escrito hace mucho tiempo. Observando la manera en que escribía su labor en el pasado, él mismo reconoce que representan el paso del tiempo y su historia personal.

"En 1929 tenía una caligrafía despatarrada: las "t" minúsculas no se inclinaban hacia el mismo lado que las "d", que las "b" o que las "h", como si no hubiera soplado para todas el mismo viento. En 1939, las mitades inferiores de las "f", las "g", y las "j", parecían algo así como flecos indecisos, sin carácter ni voluntad. En 1945 empezó la era de las mayúsculas, mi regusto en adornarlas con amplias curvas, espectaculares e inútiles" (Benedetti, 60).

Martín tenía y mantenía su forma de escribir, cambiante según las diferentes etapas de su vida. En este sentido el espacio se convierte en un reflejo personal de la vida del narrador porque los objetos de

la oficina le hacen pensar en tiempos pasados y memorias olvidadas.

"Empecé a sentirme viejo. Esos datos iniciales de 1929, los había escrito yo; esos asientos y contrasientos que figuraban en el borrador de Diario, los había escrito yo; esos transparentes a lápiz en el libro Caja, los había escrito yo[...]con esa misma letra y en ese mismo año, había escrito dos veces por semana: "Querida Isabel", porque Isabel vivía entonces en Melo[...]" (Benedetti, 59-61).

El espacio de la oficina, junto con todos los objetos encerrados, representa y simboliza dos de los mensajes principales de la obra, como son la soledad y la incomunicación. Así, este espacio significa una realidad en la vida del protagonista, que por su parte refleja una realidad uruguaya.

"Su labor en la oficina no tiene precisamente connotaciones culturales, pero de todos modos es bueno saber que se ha destacado en su desempeño, al punto de que le es ofrecido una gerencia, que él rechaza. Por otra parte, existen o han existido ciertas inquietudes culturales[...]" (Nogareda, 49). (24)

En conclusión, el espacio de la oficina pone de relieve la incomunicación y el trabajo rutinario que representa una clase que existía en aquella época en Uruguay. Zeitz ofrece una breve explicación de la función simbólica y semiótica de este espacio.

"La tregua[...]enfoca en la oficina y la clase media montevideana, la sociedad burguesa 'con sus implacables jerarquías sociales y su duplicidad moral'. En esta novela vemos la rutina, la soledad y el tedio oficinesco, y como bien señala Fornet (1976, p.11) 'lo único definitivo es el deterioro', tanto en el nivel individual como en el plano colectivo uruguayo[...]Así pues, la incomunicación y soledad forman una faceta integral de todos los oficinistas, como de todos los seres que hablan esta sociedad montevideana" (Zeitz, 51). (25)

Después de examinar los espacios públicos, veamos los espacios privados, en particular la casa de Martín. Allí vemos la relación entre su espacio mental y las descripciones físicas de la casa.

"Me quedé en casa y leí no sé cuantas horas, pero sólo revistas. No quiero hacerlo más" (Benedetti, 169).

La casa es un espacio que adquiere características tranquilas, contrastando con el caos de la ciudad y otros espacios domésticos. Van Baak explica la función de esta representación espacial.

"The modelling function of the opposition inside - outside[...]typically represent some of the following features and values: inside associated with 'safe, own known comprehensible, order, good' v. outside associated with 'hostile, alien, unknown, incomprehensible, chaos, bad' [...]" (Van Baak, 62). (26)

La casa mantiene estas características en otra ocasión cuando le protege de la lluvia y del viento de afuera.

Durante este episodio le viene a Martín la idea de invitar a la gente de la calle a su casa a tomar un mate con él. Sin embargo, se le pasa por la cabeza porque dice que se sentiría como ridículo invitando a desconocidos en su espacio interno, privado y personal. Es así como este espacio significa la protección del caos de la ciudad, y del mundo externo.

"Llegué a casa despeinado, con la garganta ardiendo y los ojos llenos de tierra. Me lavé, me cambié y me instalé a tomar mate detrás de la ventana. Me sentí protegido[...]" (Benedetti, 41).

Aquí, la ventana adquiere el mismo significado que las ventanas descritas en los espacios de los cafés, ya que le permite a Martín examinar el mundo desde afuera. En efecto, es un símbolo que diferencia el mundo interno del mundo externo. Van Baak describe la función del espacio interno y cómo éste se diferencia del espacio externo.

"As we saw, Lotman 1975 bases cultural typologies on the distinction internal -external: discussing the problem of the boundary between these spheres he points to the fact that, although the boundary (e.g. the walls of the house, curtains, or a window) differentiates space into internal (home ) space and external space, it always belongs to one of the spaces and never to both at the same time[...]" (Van Baak, 50). (27)

La presentación de su cuarto también adquiere características internas que reflejan la vida y la soledad de Martín.

"El Día de los Trabajadores[...]Y yo en mi cuarto, en mi cama camera de uno solo, en este oscuro, pesado silencio de las siete y media. Ojalá fueran ya las nueve de la mañana y yo estuviera en mi escritorio y de vez en cuando mirara hacia la izquierda y encontrara aquella figurita triste concentrada, indefensa" (Benedetti, 67).

Es en este espacio del cuarto que él encuentra las viejas cartas de Isabel, que le inspiran una necesidad de recuperar su memoria y recordar detalles sobre la relación que compartían. Así estos objetos reflejan el paso del tiempo y su memoria olvidada.

"Es curioso que con la lectura de esta carta haya vuelto a encontrar el rostro de Isabel, ese rostro que, a pesar de todos mis olvidos, estaba en mi memoria" (Benedetti, 158).

Es así como las cartas devienen objetos que existen dentro del espacio, marcando a la vez la presencia de Isabel en el pasado y su ausencia en el presente, la cual contribuye a las dinámicas familiares y a la soledad de Martín.

"El recuerdo de Isabel -la joven esposa muerta, está sufriendo un proceso de erosión, provocado por el paso del tiempo, que va desdibujando su rostro, decantando la experiencia amorosa, que parecería dejar más que

nada una huella física, exenta de espiritualidad" (Nogareda, 53). (28)

El espacio de su cuarto tiene otra función. Es en este espacio donde Martín puede expresar y describir sus preocupaciones, sus deseos gozados, y sus sueños, que también reflejan su realidad y su destino. Aquí las palabras de Gullón nos sirven para explicar la simbología del sueño. Según él, el espacio del sueño nos introduce al espacio de la vigilia. En nuestro caso ambos formarán parte de la realidad y del destino de Martín.

"No sólo los sueños, pero ellos desde luego y en primer término instalan en un espacio diferente al de la vigilia, transitado por figuras que se mueven como nosotros, son como nosotros y parecen nuestros semejantes, pero con una diferencia fundamental en constitución, en textura[...]" (Gullón, 31). (29)

En varias ocasiones Martín se refiere a sus sueños. Uno de ellos ocupa toda la secuencia del 2 de marzo. Según el narrador este se había repetido varias veces durante su juventud y su adolescencia.

"[...]estaban mis noches, mis noches llenas de encapuchados silenciosos, un especie de Policarpos que siempre estaban de espaldas, rodeados de una espesa bruma. Siempre aparecían en fila, como esperando turno para ingresar a mi miedo. Nunca pronunciaban palabra, pero se movían pesadamente, en una suerte de intermitente balanceo, arrastrando sus oscuras túnicas, todas iguales, ya que en eso había venido a parar el impermeable de mi tío" (Benedetti, 25).

El Don Policarpo era un tipo de monstruo que molestaba y castigaba a los jóvenes que no comían bien. La historia fue amplificada por los tíos y los abuelos de Martín, perpetuando así su terror. Este sueño se fue repitiendo a lo largo de su infancia y reaparece después de treinta años.

"Anoche, después de treinta años, volví a soñar con mis encapuchados. Cuando yo tenía cuatro años o quizá menos, comer era una pesadilla. Entonces mi abuelo inventó un método realmente original para que yo tragase sin mayores problemas la papa deshecha. Se ponía un enorme impermeable de mi tío, se colocaba la capucha y unos anteojos negros. Con ese aspecto, para mí terrífico venía a golpear a mi ventana. La sirvienta, mi madre, alguna tía, coreaban entonces: "¡Ahí está don Policarpo!" (Benedetti, 24-25).

La simbología del sueño es inmensa. Para Martín, el sueño significa el miedo y su incapacidad de vivir sin sentir terror por lo que le espera.

"Y una noche vinieron por última vez. Formaron en su fila, se balancearon, guardaron silencio, y, como de costumbre, se esfumaron. Durante muchos años dormí con una inevitable desazón, con una casi enfermiza sensación de espera. A veces me dormía decidido a encontrarlos, pero sólo conseguía crear la bruma y, en raras ocasiones, sentir las palpitations de mi antiguo miedo" (Benedetti, 26).

Aunque dice que durante este último sueño los Don Policarpós se dieron vuelta y se fueron de su memoria, éstos representan otro aspecto de su vida. Primero, el miedo forma parte de su realidad, y debido a esta razón

le deja incapaz de vivir plenamente. El segundo aspecto conecta el espacio del sueño con su realidad cotidiana.

"Era curioso: en mi sueño sentía menos horror que en la realidad. Y a medida que pasaban los años, el miedo se iba convirtiendo en fascinación. Con esa mirada absorta que uno suele tener por debajo de los párpados del sueño, yo asistía como hipnotizado a la cíclica escena" (Benedetti, 26).

En este nivel de interpretación, los Don Policarpus simbolizan las repetidas muertes en su vida, hasta la de uno mismo. Zeitz proclama que hay un vínculo entre la simbología del sueño y la realidad porque ambas se convierten a formular una nueva realidad.

"El sueño y la pesadilla (elementos de la irrealidad) reflejan el terror y lo cursí de la existencia (pp. 23-24) hasta representan un refugio, formando una "realidad" preferible a la verdadera" (Zeitz, 58). (30)

Otro sueño evocado por Martín remite a Laura Avellaneda. Una noche él sueña que están juntos en una casa y que ella lleva un vestido liso.

"Sueño descabellado. Yo venía de atravesar en pijama el Parque de los Aliados. De pronto, en la vereda de una casa lujosa, de dos plantas, vi que estaba Avellaneda. Me acerqué sin vacilar. Ella tenía puesto un vestido liso, sin adornos ni cinturón, directamente sobre la carne. Estaba sentada en un banquito de cocina, junto a un eucaliptus, y pelaba papas" (Benedetti, 50).



La mañana siguiente, en la oficina, todo lo que había soñado la noche anterior sale en este nivel de su realidad cotidiana. Hasta Martín mismo entiende las circunstancias de este sueño y como le había participado en dos niveles de su realidad, en el del sueño y en el de su cotidianidad.

"Esta mañana, cuando apareció Avellaneda con un vestido liso, sin adornos, ni cinturón, no pude aguantarme y le dije: 'Qué rico olor a campo' [...]. Una prueba más de que es posible ser más convincente en los sueños que en la realidad" (Benedetti, 51).

Su amor por ella forma parte de su inconciencia, enfatizando su conexión con ella en varios niveles. Así la importancia de este sueño consiste otra vez en mostrar cómo el espacio del sueño se convierte en una doble dimensión.

"Las imágenes del sueño son simbólicamente en cuanto representan ansiedades y deseos disimulados y manifiestos en ellas" (Gullón, 32). (31)

Ricardo Gullón también expresa cómo la subconciencia del hombre puede afectar su realidad.

"Cuando ocurra en el sueño repercutirá en la vida, influirá en la vida[...]El sueño es un lenguaje y por eso mismo instrumento de creación: mundos, accidentes, personajes se realizan en ese ámbito en que se ingresa sin dificultad, al nivel y con la sustancia de los demás" (Gullón, 31-32). (32)

Los sueños y las pesadillas inspirados en este espacio reflejan su enfrentamiento consigo mismo, o sea con su realidad vital. En otras palabras, el sueño nos señala lo que la vida y el destino nos ofrecen. Van Baak vincula el espacio del sueño al de la realidad de los personajes cuando se refiere a Jung.

"[...]C.G. Jung and his school the motif (the term is Jung's) of the house and its functional parts (especially rooms, corridors, cellar,) are considered as an archetypal, symbolic dream expression of the structure of the human psyche" (Van Baak, 66). (33)

Así, el sueño se instala en la realidad de los personajes, y notamos cómo son inspirados por los ambientes y entornos en que se están situados.

"Pero entendidas como visiones de la realidad, como pesadillas o como obsesiones, como sueños o frustraciones, las novelas revelan su carácter alegórico. Lo que las tres describen[...]es[...]un infierno gris y burocrático[...]En ese infierno, la realidad nacional más honda parece deformada por las pasiones y los resentimientos, los problemas se vuelven monstruosos como en las pesadillas[...]" (Rodríguez Monegal, 57). (34)

En conclusión sobre el espacio de la casa de Martín, podemos decir que refleja, representa y simboliza todas sus inquietudes sobre la vida, sus creencias existenciales e ideológicas ya que representa su forma de ser, su vida privada y sus pensamientos y

sueños íntimos. De esta manera, este espacio se convierte en una extensión de su soledad y de su incapacidad de vivir plenamente.

"La vacuidad de su vida, la falta de energías para hacer algo realmente válido o al menos satisfactorio, constituyen todo un prototipo de pesimismo, de sentido fatalista de la vida" (Nogareda, 52). (35)

Otra casa descrita es la casa de Vignale. La amistad entre Martín y Vignale comienza de nuevo durante una cena en la casa del viejo conocido. Parecido al espacio de la oficina y de la casa de Martín, este espacio refleja también el paso del tiempo y la historia personal de Martín. Eso se nota cuando miran unas fotos de su infancia en la calle Brandez.

"Dice que encontró antiguas fotos de todo nosotros. No las trajo el muy cretino. Desde luego, constituyen el precio de mi aceptación. Acepté, claro. ¿A quién no le atrae el propio pasado? (Benedetti, 28-29).

De las descripciones físicas que se hace de la casa de Vignale se desprende la visión de un espacio confinado, y muy deteriorado. El narrador nos describe detalladamente la casa y el living.

"Cena en lo de Vignale. Tiene una casa asfixiante, oscura, recargada. En el living hay dos sillones, de un indefinido estilo internacional, que en realidad, parecen dos enanos peludos. Me dejé caer en uno de ellos. Desde el

asiento subía un calor que me llegaba hasta el pecho. Vino a recibirme una perrita desteñida, con cara de solterona. Me miró sin olfatearme, luego se despatarró y cometió el clásico delito de lesa alfombra. La mancha quedó allí, sobre una cabeza de pavo real, que era la vedette en aquel diseño más bien espantoso. Pero había tantas manchas en la alfombra, que al final uno podía llegar a creer que formaban parte de la decoración" (Benedetti, 33).

A través de esta descripción vemos el estado de la casa, y cómo los muebles y los demás objetos reflejan un espacio agobiante y deteriorado, mostrando así la conexión entre este espacio y los problemas familiares. Van Baak explica como las descripciones de una casa en la literatura puede reflejar aspectos muy negativos del ámbito dentro de ella.

"The house is increasingly felt as a prison, the space of constraint[...]and negative affections" (Van Baak, 50). (36)

Así, este espacio con sus objetos derrumbados no solamente contribuye al ambiente de este espacio, sino que simboliza el deterioro en las relaciones familiares de los uruguayos representados en la obra. De esta manera, este espacio adquiere una conciencia social por los conflictos que ocurren dentro de él.

"Nunca llegan a tanto, pero el efecto el mismo, y se tiene conciencia de que en casa de Vignale uno está a merced de esa jauría" (Benedetti, 34).

La tercera casa familiar es la de la familia de Laura. El narrador describe detalladamente la casa de los Morales y el taller del señor. Este espacio corresponde a la realidad de los personajes que la ocupa.

"Fue a la otra habitación y apareció con el saco. Me queda horrible. Después de todo, era cierto que él hacía los trajes a la medida del maniquí. De pronto me di vuelta hacia un costado (en realidad ella, me fue dando vuelta con la excusa de ir colocando alfileres y hacer marcas de tiza) y quedé frente a una fotografía de Avellaneda que no estaba el jueves pasado" (Benedetti, 210).

Martín se identifica con este espacio porque enfatiza la ausencia de Laura, que también se percibe en el taller del señor, evocando así la incomunicación y la soledad del hombre.

"Tuve que mirar hacia el maniquí, porque era superior a mis fuerzas soportar esa sonrisa que había sido de Avellaneda[...]" (Benedetti, 209).

En esta descripción vemos el maniquí dentro del espacio que simboliza este hombre, porque tiene huesos y piel pero le faltan corazón y alma.

"La fotografía llenaba la habitación y yo no puedo dejar de mirarla. "Es mi hija", dijo, "mi única hija"[...]Por un momento dejó de hablar y contempló la foto" (Benedetti, 213).

En este ejemplo vemos la magnitud del impacto que tienen las fotos no solamente para Martín sino también para el padre de Laura. En efecto, sirven de instrumentos del rescate del tiempo y de la recuperación de las memorias olvidadas.

"Me trajo fotos de su infancia, de su familia, de su mundo. Es una prueba de amor[...]Me imagino que siempre todo el mundo habrá tenido ganas de protegerla" (Benedetti, 174).

Tanto como la casa de Martín, los objetos colocados en este espacio remiten al paso de tiempo y a la soledad. Parecidas a las cartas de Isabel, las fotos sirven para marcar la ausencia de Laura, y así refuerzan el destino oscuro de Martín.

El último espacio privado y doméstico es el apartamento donde Martín y Laura comparten la comunicación, la amistad, el amor y "Lo Nuestro".

"Lo Nuestro. Por ahora, al menos, es una especie de complicidad frente a los otros, un secreto compartido, un pacto unilateral" (Benedetti, 93).

Este espacio forma una parte integral en la construcción de la obra porque toda esta plenitud que existe dentro de este espacio simboliza la profunda conexión entre ellos. O sea, este espacio por un breve momento significa la felicidad.

"Comimos. Reímos. Hicimos el amor. Todo estuvo bien, que no vale la pena escribirlo. Estoy rezando: ("Qué dure", y para presionar a Dios voy a tocar madera sin patas)" (Benedetti, 118).

Esta relación se hace patente cuando él prepara todo para recibirla a Laura por primera vez: su presencia en el apartamento es lo que le da vida.

"Abrí la puerta y me hice a un lado para que ella pasara. Entró a pasitos cortos, mirándolo todo con extrema atención, como si hubiera querido ir absorbiendo lentamente la luz, el clima, el olor. Pasó una mano por la mesa-libro, luego por el tapizado del sofá. Ni siquiera miró hacia el dormitorio" (Benedetti, 111).

La presencia de Laura transforma el espacio y lo vuelve propicio a la intimidad, lejos de las influencias externas. En efecto, es espacio protector en el que la puerta sirve de vínculo entre lo externo y lo interno. Así, el hecho de que mencione la puerta tiene significados importantes porque esta entrada no es solamente física, sino simbólica porque es el único espacio descrito donde Martín no siente su soledad.

"The cultural importance of the oppositions 'opened-closed' appears not from the global, typological characteristics as indicated above, but also from materially fixed configurations of space like thresholds, doors, windows, and gates, which combine democratical features with canonical trajectories (like e.g. 'to enter or to leave')" (Van Baak, 73). (37)

En este sentido el espacio del apartamento simboliza el cuerpo y el alma de Laura y de Martín, o sea su unión completa. Debido a esta razón la ausencia de Laura en el apartamento después de su muerte afecta la percepción que Martín tiene de este espacio. Antes significaba libertad, comunicación, paz, y hasta bienestar. Ahora se convierte en un sitio vacío que le obliga a hacer un doloroso replanteamiento de muchos aspectos de su vida. Una vez más, esto muestra cómo la presencia o ausencia de los personajes en un espacio juega un papel integral en su construcción y presentación.

"Hoy después de cuatro meses, estuve en el apartamento. Abrí el ropero. Estaba su perfume. Eso qué importa. Lo que importa es su ausencia. Ahí estaba su ausencia. En algunas ocasiones, no puedo captar los matices que separan la inercia de la desesperación" (Benedetti, 215).

Otros sentimientos de bienestar surgen en el espacio de la playa, un lugar lejos de la ciudad. Aunque este espacio es normalmente público, aquí corresponde a un espacio privado por la falta de gente. Así le deja a Martín la oportunidad de pensar y reflexionar sobre muchos aspectos de su vida, lo cual sólo suele hacer en privado. Tanto como el espacio de su cuarto, este espacio representa sus sentimientos



privados, sus creencias religiosas, hasta ideológicas.

"En ese sentido me reconozco lamentablemente dócil, maleable. Veo ese mar implacable y desolado, tan orgulloso de su espuma y de su coraje, apenas mancillado por gaviotas ingenuas, casi irreales, y de inmediato me refugio en una irresonsable admiración" (Benedetti, 131).

El espacio de la playa contrasta con el ambiente de Montevideo y los demás espacios urbanos. La presencia de las gaviotas sirve para marcar esta diferencia porque son libres, pueden volar y desplazarse a su gusto. Por otra parte la arena, elemento natural, se opone a la acera, símbolo de la ciudad. En cuanto a las olas, simbolizan la eternidad, remitiendo de esa manera al tema temporal.

"Ese mar es una especie de eternidad. Cuando yo era niño, él golpeaba y golpeaba, pero también golpeaba cuando era niño mi abuelo, cuando era niño el abuelo de mi abuelo" (Benedetti, 131).

Este espacio simboliza la vida y la existencia. Según Martín, cada hombre vive y muere. Así somos todos seres humanos viviendo bajo circunstancias que conducen nuestras historias personales, nuestras vidas y nuestras muertes.

"Una presencia móvil pero sin vida. Una presencia de olas oscuras, insensibles. Testigo de la historia" (Benedetti, 131).

Toda la simbología del mar se da en paralelo con la del diario, la novela misma. Este último espacio que vamos a analizar es parecido al de la playa porque funciona como testigo de su propia historia. En varias ocasiones Martín remite al diario y al hecho de que él es el autor.

"Cuando me jubile, creo que no escribiré más este diario, porque entonces me pasarán sin duda mucho menos cosas que ahora, y me va a resultar insostenible sentirme tan vacío y además dejar de ellos una constancia escrita" (Benedetti, 15-16).

"Si este diario tuviera un lector que no fuera yo mismo, tendría que cerrar el día en el estilo de las novelas por entrega: "Si quiere saber cuáles son las respuestas a estas acuciantes preguntas, lea nuestro próximo número" (Benedetti, 85-86).

José Castro Urioste, en su artículo "Una aproximación a la novelística de Mario Benedetti" (1989), describe la función del diario en cuanto al narrador.

"En efecto, Santomé el protagonista en La tregua, es un personaje solitario de la clase media dependiente quien expresa la intrahistoria de la sociedad uruguaya por medio de su diario personal" (Castro Urioste, 33). (38)

Así todos los temas tratados sobresalen en el espacio del diario. Es a través de este objeto que vemos el vínculo entre los espacios y los tiempos en la novela.

"La tregua en medio de una guerra contra el tiempo, no para detenerlo, sino para cubrirlo y significarlo. La valoración del tiempo es una de las grandes preocupaciones del hombre, cuya actividad está inexorablemente en función del tiempo, ya que su propia vida es una vida en el tiempo, con un comienzo y un final. El hombre es un ser en el tiempo" (Nogareda, 40). (39)

Así el diario sirve como un instrumento que marca y recupera los acontecimientos del pasado y sobre todo representa las muertes y el fatalismo en la obra.

"Por primera vez releí mi Diario[...]En la libreta hay tantas otras cosas, tantos otros rostros: Vignale, Aníbal, mis hijos, Isabel. Nada de eso importa, nada de eso existe. Mientras eso Avellaneda, comprendí mejor la época de Isabel, comprendí mejor a Isabel misma[...]" (Benedetti, 205-207).

Para concluir este capítulo es importante señalar que el diario es a la vez un objeto y un espacio en el que todos los componentes de la obra se unen. En este sentido el diario simboliza la historia personal del narrador, en el pasado, en el presente, hasta en el futuro, porque representa un destino oscuro, ilustrando la fatalidad y la resignación del narrador y de todo el grupo de gente que él representa.

"A partir del primero de marzo, no llevaré más esta libreta. El mundo ha perdido un interés. No seré yo quien registre ese hecho. Hay un solo tema del que podría escribir. Pero no quiero" (Benedetti, 216).

REFERENCIAS Y NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Zeitz, Eileen, M. La crítica y más allá, en las novelas de Mario Benedetti. Editorial Amesur, Montevideo, 1986.
- 2.- Mitterand, Henri Le discours du roman, P.U.F., Paris, 1980.
- 3.- Van Baak, J.J. The Place of Space in Narration: Studies in Slavic Literature and Poetics. Volume III, Rodopi, 1983.
- 4.- " " Op. cit.
- 5.- Mitterand, Henri Op. cit.
- 6.- Zeitz, Eileen, M. Op. cit.
- 7.- Mitterand, Henri Op. cit.
- 8.- Gullón, Ricardo Espacio y Novela. Antoni Bosch Editor, S.A. Madrid, 1980.
- 9.- Van Baak, J.J. Op. cit.
- 10.- Gullón, Ricardo Op. cit.
- 11.- Van Baak, J.J. Op. cit.
- 12.- Bal, Mieke Narratology. Trans por Christine van Boheemen. University of Toronto Press, Toronto, 1990.

- 13.- Murphy, John "Social Imagery & Literary Criticism" ETC.: "A Review of General Semantics", verano 1986 v43 (2) (pp. 119-127).
- 14.- Van Baak, J.J. Op. cit.
- 15.- Mitterand, Henri Op. cit.
- 16.- Van Baak, J.J. Op. cit.
- 17.- Lotman, Yuri "On the metalanguage of typological description of culture", "Semiotica", v.14, 1975. p. 102.
- 18.- Nogareda, Eduardo La tregua. Intro. por Eduardo Nogareda, Catedra, Madrid, 1983.
- 19.- Van Baak, J.J. Op. cit.
- 20.- Zeitz, Eileen, M. Op. cit.
- 21.- Bal, Mieke Op. cit.
- 22.- " " Op. cit.
- 23.- Gullón, Ricardo Op. cit.
- 24.- Nogareda, Eduardo Op. cit.
- 25.- Zeitz, Eileen, M. Op. cit.
- 26.- Van Baak, J.J. Op. cit.
- 27.- " " Op. cit.
- 28.- Nogareda, Eduardo Op. cit.

- 29.- Gullón, Ricardo Op. cit.
- 30.- Zeitz, Eileen, M. Op. cit.
- 31.- Gullón, Ricardo Op. cit.
- 32.- " " Op. cit.
- 33.- Van Baak, J.J. Op. cit.
- 34.- Rodríguez Monegal, E. "Sobre un testigo implacado", Variaciones críticas, ed. por Jorge Ruffinelli, Libros del Astillero, Montevideo, 1973.
- 35.- Nogareda, Eduardo Op. cit.
- 36.- Van Baak, J.J. Op. cit.
- 37.- " " Op. cit.
- 38.- Castro Urioste, José "Una aproximación a la novelística de Mario Benedetti", "Osamayor", University of Pittsburg, 1989, v(1).
- 39.- Nogareda, Eduardo Op. cit.

## CONCLUSION

En este trabajo hemos recurrido a teorías sobre el espacio narrativo, hemos establecido la estructura de la obra y la función de los personajes a partir de este elemento. Estos componentes nos han servido de base para el estudio del espacio narrativo; gracias a ello hemos podido destacar la rutina cotidiana de los personajes, sus reacciones frente a sus entornos, y a la vez hemos podido identificar problemas vitales, sociales y nacionales de los habitantes representados en la obra.

La primera indicación de los problemas tratados en la obra que aluden a la situación frustrante de Martín, es el título, La tregua en que está metido Martín. El título así afirma la resignación de Martín, y a la vez señala el fatalismo vinculizado a lo largo de toda la obra.

Este personaje es fundamental en las descripciones de la vida cotidiana de la sociedad representada. Así Benedetti utiliza este personaje para mostrar un ser humano viviendo bajo ciertas circunstancias vitales, culturales, sociales e ideológicas. En este sentido, Martín sincretiza los problemas inherentes a su sociedad, reflejando así muchos de los problemas nacionales. Así Martín, junto con los demás personajes,

representa una clase de gente que vive en espacios agobiantes y solitarios que reflejan las situaciones vitales de cada uno. Eso explica la razón por la cual Benedetti haya creado sus personajes, para que sirvan de vehículos que indican los problemas que derrotan la sociedad recreada en la obra.

Toda la historia, hasta la conclusión, muestra la fatalidad frustrante que ocupa la vida de la mayoría de los habitantes representados durante esta época. El autor evoca estos temas de varias maneras; sin embargo, es el espacio narrativo que nos transmite claramente los problemas sociales así como las creencias ideológicas de los personajes. Benedetti presenta el espacio narrativo de tal manera que el lector puede captar el malestar de esta sociedad, y al mismo tiempo hacer ver las particularidades de este país, su cultura y sus habitantes representados. Eso se debe a que el espacio narrativo es más que una categoría narrativa, es un instrumento determinante en la construcción de la obra ya que ilustra las particularidades de esta cultura y de esta sociedad.

Para concluir nuestra investigación sobre el espacio narrativo en La tregua, queremos insistir por última vez sobre el hecho de que los espacios presentados y representados tales como: el país, la ciudad, la oficina, los cafés, los medios de transporte



y los espacios domésticos, corresponden a cierta clase social que vivía durante esta época histórica. Según E. Rodríguez Monegal en su artículo, "Sobre un testigo implicado" (1973), unos sociólogos han analizado las obras de Benedetti y concluyen que los personajes y espacios representados corresponden a este "sector" de Montevideo, y sobre todo pertenecen a esta clase de gente.

El estudio de esta categoría narrativa muestra sobre todo cómo estos personajes reaccionan frente a los espacios en que están colocados, espacios que reflejan sus situaciones vitales. Es así como esta investigación nos ha dejado con una clara impresión de los ambientes y espacios descritos, y lo que representan según el contexto histórico, los personajes representados y los tres planos del espacio narrativo planteados por Mitterand. En conclusión, esta investigación nos ha dado la oportunidad de penetrar y analizar profundamente los problemas que corresponden a los personajes representados y los espacios en que están inmersos, todos los cuales aluden a sus rutinas cotidianas y a sus creencias ideológicas.

REFERENCIAS Y NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- Alexander, S. Space, Time, Deity. Dover Publications, New York, 1966.
- Altamira, Carlos y Sarlo, Beatriz Literatura/Sociedad. Hachette, Madrid, 1983.
- Bajtin, Mijail Teoría y estética de la novela, Colección "Teoría y crítica literaria", no. 194, Madrid, Editorial Taurus, 1989.
- Bal, Mieke Narratology. Trans por Christine Van Boheemen. University of Toronto Press, Toronto, 1990.
- Barros-Lémez, Alvaro "Uruguay: Una literatura sin fronteras", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 1983, V9 (17), pp 195-206.
- Bobes Naves, Carmen Teoría general de la novela. Gredos, Madrid, 1985.
- Bourneuf, Roland "L'organisation de l'espace dans le roman", Études littéraires, Université de Laval, abril, 1970.
- Busse, Ludwig Concepción del universo según los grandes filósofos modernos. Editorial, S.A., Barcelona, 1933
- Castro Urioste, José "Una aproximación a la novelística de Mario Benedetti", Osamayor, University of Pittsburgh, 1989, Abril v1(1), pp 31-35.

- Crow, John "La felicidad y la derrota" Variaciones Críticas, ed. por Jorge Ruffinelli, Libros del Astillero, Montevideo, 1973.
- Díaz, Jesús "La fábula del espejo", Variaciones Críticas, ed. por Jorge Ruffinelli, Libros del Astillero, Montevideo, 1973).
- Ellis, John The Theory of Literary Criticism. University of California Press, Berkely, 1974.
- Fernández Retamar, Roberto "La novelística de Mario Benedetti", Variaciones Críticas, ed. por Jorge Ruffinelli, Libros del Astillero, Montevideo, 1973.
- Forster, E. M. Aspects of the Novel. The Hograth Press, London, 1967.
- Garrido Gallardo, M.A. Introducción a la teoría de la literatura. Sociedad General Española de Librería, S. A., Madrid, 1976.
- Gullón, Ricardo Espacio y Novela. Antoni Bosch Editor, S.A. Madrid, 1980.
- Hall, Edward, T. The Hidden Dimension. Anchor Books, New York, 1969.
- Lewis, Bart, L. "Mario Benedetti and the Literature of Crisis". Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana, Feb-Mayo 1982 v11 (2-3) pp 3-12.

- Lotman, Yuri "On the metalanguage of typological description of culture", "Semiotica", v.14, 1975, p 102.
- Ludovic, Janvier "Une parole exigeante", Le Nouveau Roman, Paris, éd. De Minuit, 1964, pp 37-38.
- Mitterand, Henri Le discours du roman. P.U.F., Paris, 1980.
- Muir, Edwin The Structure of the Novel. The Hogart Pree, London, 1967.
- Murphy, John W. "Social Imagery and Literary Criticism ETC.: "A Review of General Semantics", 1986, Verano v43 (2). (pp 199-227).
- Nogareda, Eduardo La tregua. Intro. por Eduardo Nogareda, Catedra, Madrid, 1983.
- Prince, Gerald Dictionary of Narratology. University of Nebraska, Lincoln, 1980.
- Rama, Angel "La situación del uruguayo medio", Variaciones Críticas, ed. por Jorge Ruffinelli, Libros del Astillero, Montevideo, 1973.
- Ricoeur, Paul Le conflit des interprétations. Seuil, Paris, 1969.
- Rodríguez Monegal, E. "Sobre un testigo implicado", Variaciones Críticas, ed. por Jorge Ruffinelli, Libros del Astillero, Montevideo, 1973.

- Ruffinelli, Jorge "Uruguay: Literatura y militarismo", "Casa de las Américas", 1980, v20 (119), pp 128-133.
- Ruffinelli, Jorge Variaciones críticas. Ed. por Jorge Ruffinelli, Montevideo, Libros del Astillero, 1973.
- Soubeyroux, Jacques "Pour une étude de l'espace dans le roman", "Imprévue", no. I, C.E.R.S., Études Sociocritique Montpellier, 1985.
- Van Baak, J.J. The Place of Space in Narration: Studies in Slavic Literature and Poetics. Volume III, Rodopi, 1983.
- Vidal, Hernan Sentido y práctica de la crítica literaria socio-histórico: Panfleto para la proposición de una arqueología acotada. Inst. for Study of Ideologies & Lit.: Minneapolis, 1984.
- Villanueva, Darío El comentario de textos narrativos: La novela. Ediciones Júcar, Barcelona, 1989.
- Zeitz, Eileen, M. La crítica y más allá en las novelas de Mario Benedetti. Editorial Amesur, Montevideo, 1986.