

2. La ciudad

De acuerdo a lo que ha sido consignado antes, la familia de Mario Benedetti se instala en la ciudad de Montevideo cuando este tenía apenas cuatro años. Una de sus últimas novelas, si bien no puede considerarse bajo otros aspectos autobiográfica, parece, sin embargo, describir algunas circunstancias de la vida de Mario en este período. Se trata de *La borra del café*, novela publicada originalmente en el año 1992, es decir que corresponde al penúltimo Benedetti o, siguiendo la caracterización de los diferentes periodos narrativos que se han adoptado en este ensayo, a la etapa que será designada como «Exilio, desexilio, desterritorialización».

Esa novela se inicia con la sentencia «Mi familia siempre se estaba mudando», y, poco más adelante, el narrador homodiegético informa: «Nací en una casa (planta alta) de Justicia y Nueva Palmira, en la cual, como excepción, vivimos tres años». Obviamente, este no es el lugar donde nació Mario Benedetti, pero después de varias mudanzas más, prolijamente inventariadas en las páginas siguientes («Inca y Lima», «Joaquín Requena y Miguelete», «Hocquart y Juan Paullier», «Nicaragua y Cufre», «Constitución y Goes», «Porongos y Podestá»), «siempre por los mismos barrios» (grosso modo estos barrios corresponden a la zona de Montevideo que comprende los sectores de Retiro y Tres Cruces; cabría preguntarse por qué Benedetti eligió esta nomenclatura callejera, y si esto tiene o no algo que ver con su verdadero itinerario ciudadano), la primera frase del siguiente capítulo declara: «Lo cierto es que la primera casa relevante fue, al menos para mí y no siempre por buenas razones, la de la calle Capurro» (pág. 14).

Las razones que da el narrador para explicar la importancia de este último domicilio probablemente nada tienen que ver con el verdadero Benedetti, pero lo significativo, aquí, es que esa casa realmente existió y no resultaría exagerado suponer que el impacto de los años que el escritor vivió allí corresponde, no podríamos decir hasta qué punto, a lo que experimentó el narrador de *La borra del café*. Por lo menos, esto es lo que se desprende de lo que cuenta Mario Paoletti en el epílogo de su excelente biografía sobre Mario Benedetti (*El Aguafiestas. Benedetti. La biografía*, Alfaguara, Madrid, 1996), quien, durante una visita a la ciudad de Montevideo realizó un recorrido acompañado por Benedetti y su hermano Raúl por las numerosas casas en que vivió de niño el escritor junto con su familia, entre otras una en el barrio Capurro que bien podría ser la misma que describe con relativa minucia Claudio Merino, el narrador/protagonista de la novela referida. Este personaje reaparecerá brevemente en un pasaje de la novela *Andamios* (1996), al que se hará referencia más adelante al considerar esta última novela de Mario Benedetti. La tenta-

ción de identificar la vivienda descrita en *La borra del café* con la verdadera residencia que ocupara Benedetti en esos años es muy grande, ya que el autor no escatima datos para sugerir que todo este anecdotario tiene un contenido autobiográfico, y que el paralelismo entre él y Claudio Merino no es solo producto del azar. Dos hechos a tener en cuenta, en este sentido, son, por un lado, que el personaje de ficción cursa sus estudios secundarios en el Liceo Miranda (pág. 65), al que, según se dijo, también asistió Benedetti antes de concluir su educación en forma libre o con ayuda de un instructor privado; y, por otro, que el nombre completo del personaje de ficción, consignado al inicio de uno de los capítulos al promediar el libro, fuera bastante más complejo. Se lee allí:

En realidad, Claudio no se llamaba solo así, sino Claudio Alberto Dionisio Fermín Neponucemo Umberto (sin hache). El hábito de semejante ferrocarril de nombres venía de familia, probablemente de una tradición con arraigo en el centro de Italia, digamos Umbría o Toscana, ya que su padre se llamaba Sergio Virgilio Mauricio Rómulo Vittorio Umberto, y su abuelo, el del almacén de Buenos Aires, Vincenzo Carlo Mario Umberto Leonel Giovanni (pág. 106).¹⁰

Como se admite en general, Benedetti se hizo conocido universalmente solo como «Mario Benedetti», pero su nombre completo era Mario Orlando Hardy Hamlet Brenno Benedetti Ferrugia, una retahíla que solo cuenta un nombre menos que el de Claudio y sus antepasados. Vale la pena hacer notar, también, que el nombre «Mario» aparece en la nómina del bisabuelo de Claudio, y que, si bien no poseo referencias seguras sobre esto, es muy posible que los ascendientes de Mario Benedetti provinieran de esa misma región de Italia que se menciona en la novela, la Umbría o la Toscana.

En base a esto, es dable suponer que por lo menos algunos de los datos que proporciona Claudio Merino sobre la casa de la calle Capurro y lo que la misma significó para el narrador homodiegético coincidirían con los de la vivienda real de Mario Benedetti y las vivencias que el escritor experimentó durante el tiempo que permaneció allí. Volviendo al texto de la novela, puede leerse al comienzo del capítulo titulado «Un espacio propio»:

De todas las casas que hasta entonces habíamos ocupado, la de Capurro fue la primera que significó *un mundo* para mí, un espacio propio. Lo cierto es que hasta allí no había disfrutado de una habitación privada. Sin ser exactamente un altillo, estaba varios escalones más arriba que las otras piezas y tenía una ventana que daba al fondo de los veci-

¹⁰ Como se advertirá por esta cita, el narrador *homodiegético* ha dado lugar a otro, de carácter *extradiegético*. Ambas voces narrativas se alternarán a lo largo de la novela.

nos (Norberto y sus padres). Allí había varios árboles, con sus correspondientes pájaros. El más cercano era una higuera, que en verano me proporcionaba sombra y también higos, cuya ingestión clandestina me produjo más de una diarrea (pág. 29).

No importa verificar si la casa real de la calle Capurro poseía esta habitación ni si a través de su ventana se podían ver los árboles y pájaros descritos, en particular la higuera que más adelante adquirirá un significado especial en el desarrollo de la novela, cuando por ella trepa hasta el refugio de Claudio una niña llamada Rita, que jugará un papel trascendente en la vida del narrador. Es significativo, sin embargo, que también en el cuento «Los novios» se hace referencia a un altillo desde donde el narrador de ese cuento vislumbra o espiaba las siestas de la población, como si este lugar privado e íntimo constituyera un espacio inviolable donde los protagonistas de ambas narraciones consiguieran aislarse y escapar del mundo para sumirse en las lecturas de Julio Verne («Los novios») o en las de Salgari y su pirata Sandokán, según consta en *La borra del café* (pág. 28).

Esta reiterada descripción de ese lugar privado o «espacio propio», tal como se define en la novela, merecería ser objeto de un estudio específico sobre la obra de Benedetti que, desde el punto de vista semiótico o semiológico, como se prefiera, bien podría considerarse una «geografía» o tal vez «topografía» de los lugares que adquieren una significación connotativa a través de su narrativa. La importancia que el «altillo», en tanto que lugar privado o íntimo, debió tener en la vida de Benedetti parece confirmada por un cuento incluido en la colección *La muerte y otras sorpresas* (1968) que lleva precisamente ese título, es decir, «El altillo». Allí se puede leer la siguiente explicación:

Siempre quise tener un altillo, para escaparme. ¿De quién? Nunca lo supe. Francamente, yo quisiera saber si todos están seguros de quién escapan. Nadie lo sabe. Puede ser que lo sepa un ratón, pero yo creo que un ratón no es lo que el doctor llama un fugitivo típico. Yo sí lo soy. Quise un altillo como el de Ignacio, por ejemplo. Ignacio tenía allí libros, almanaques, mapas, postales, álbumes de estampillas. Ignacio pasaba directamente del altillo a la azotea, y desde allí podía dominar todas las azoteas vecinas, con claraboyas o sin ellas, con piletas de lavar ropa o macetas en los pretilos. En ese momento ya no tenía ojos de fuga sino de dominador. Dominar las azoteas es aproximadamente lo mismo que dominar las intimidades (*Cuentos completos*, pág. 192).

Como se advertirá, la voz narrativa homodiegética es una voz infantil, lo que se corresponde también con la etapa biológica que atraviesan los personajes protagónicos de «Los novios» y *La borra del café*; es significativo que todos ellos conciben el altillo o espacio propio como un lugar de escape para sus lecturas, para sus fantasías infantiles, o simplemente para «espíar» desde detrás de las celosías o desde la azotea con una actitud de dominador o quizás, si extendemos esto a la etapa de la adolescencia, con el comportamiento de un *voyeur*.

Esa posible investigación semiológica que se sugiere más arriba no tendría por qué referirse exclusivamente a «lugares» en el sentido espacial, ya se trate del más notorio de todos ellos, la oficina, como también el altillo, el barrio, el parque, el café y acaso la cancha de fútbol, que no solo en esta novela cumple un cierto cometido argumental (las canchas del Club Lito y del Fénix, que hasta hoy existe, el club rival del barrio, pág. 51), sino también en cuentos como «Puntero izquierdo» (1954), incluido en el volumen *Montevideanos* (1959) y «El césped», probablemente de 1989. El estudio podría abarcar también ciertos objetos, *entes* o *artificios* propios de la ciudad que caracterizan, por su función, el estilo de vida ciudadano. Una de estas entidades que adquieren particular relieve al analizar la narrativa predominantemente urbana de Mario Benedetti es, por ejemplo, el tranvía, un medio de transporte desaparecido del paisaje montevideano, pero al que la poética del escritor parece haberle adjudicado un significado esencial. Recuérdese, sin más, esos emotivos versos del poema «Dactilógrafo», incluido en sus ampliamente difundidos *Poemas de la oficina* (1956): «Montevideo era verde en mi infancia/absolutamente verde y con *tranvías*». En ese sentido, puede caracterizarse al tranvía como uno de los entes simbólicos elegidos por Benedetti para situar su obra narrativa en un marco inconfundible e intransferiblemente urbano, entroncándose así con una tradición de la narrativa uruguaya, como se verá más adelante, en que la ciudad, y en particular la ciudad de Montevideo, constituye el ámbito privilegiado de esa ficción.

Para avalar esto, vale la pena citar un largo pasaje de la novela *La borra del café*, en que no solo el tranvía, en tanto que símbolo preferencial, sino también el barrio, contribuyen a definir ciertas características de la vida urbana. He aquí la cita:

Por su ubicación tan particular en el plano de la ciudad, Capurro, más que un barrio, es un bolsón barrial, con un extremo en el nacimiento de la calle que da nombre al barrio, o sea en la avenida Agraciada (donde

está la mansión en que vivía el presidente, y luego dictador, Gabriel Terra, y donde doblaban las vías del tranvía 22) y otro en el Parque. Aunque era cierto que su influencia se extendía más allá, casi hasta el arroyo Miguelete, en realidad el barrio propiamente dicho llegaba hasta el destino final del tranvía. Eso era muy corriente en aquellos tiempos. A diferencia de los autobuses, los tranvías abreviaban o ampliaban los barrios. El autobús podía cambiar de ruta, ir hoy por aquí y mañana por allá. Pero el tranvía, con la fijeza de sus rieles y de su trole, tenía un destino y un recorrido estables, predeterminado. Además, para un niño siempre era admirable ver cómo el conductor aceleraba o frenaba aquella mole de fierros viejos, sobre todo cuando permitía que una de las manijas diera vueltas y vueltas, en sentido contrario, como si ella misma decidiera tales movimientos. Por otra parte, los asientos de esterilla eran bastante duros, pero transmitían una sensación de seguridad. Y una virtud adicional: los tranvías nunca volcaban, como sí lo hacían los autos, los taxis, los camiones, las jardineras, y también, aunque menos frecuentemente, los autobuses (pág. 37).

Creo que, con toda legitimidad, puede añadirse a este comentario de Benedetti a propósito del tranvía algo más que probablemente él también conoció aunque no lo haya mencionado aquí. Para los que cursaban estudios secundarios allá por los años cincuenta y residían a considerable distancia del liceo o centro de estudios elegido, el tranvía era el medio de locomoción más apropiado, gracias a un abono mensual que emitía la Sociedad Comercial de Montevideo (luego AMDET), hecho que abarataba considerablemente el costo del pasaje. Ese abono autorizaba a viajar no solo en la línea que hacía el recorrido entre el barrio de residencia del estudiante y la ubicación del liceo, sino en varias (si no todas) otras líneas de manera gratuita, y de ese modo los estudiantes de aquella época pudieron recorrer y conocer a su placer los barrios más distantes de Montevideo, cosa que, obviamente, no se podía hacer en autobús. El tranvía, por lo tanto, se constituyó en un medio de transporte indispensable para explorar los sitios más recónditos o secretos de la ciudad, y los colores rojo y amarillo que los distinguían, así como sus troles y las vías, fueron, en esa época, parte entrañable del paisaje montevideano.

También el parque es uno de esos espacios de la topografía ciudadana que en la narrativa urbana de Mario Benedetti aparece dotado de una significación especial. Por lo menos, así aparece representado ese escenario en la novela que se está analizando, *La borra del café*. Cito a continuación:

En conexión con esa casa tengo además dos recuerdos fundamentales: uno, el Parque Capurro, y otro, la cancha de fútbol del Club Lito, que quedaba a tres cuadras. En aquella época, el Parque Capurro era como una escenografía montada para una película de bandidos, con rocas artificiales, semicavernas, caminos tortuosos y con yuyos, una maravilla en fin. No me dejaban ir solo, pero sí con mis primos o con el hijo de un vecino, que era de mi edad. El Parque estaba casi siempre desierto, de modo que se convertía en nuestro campo de operaciones. A veces, cuando recorríamos aquellos laberintos, nos encontrábamos con algún *bichicome* borracho, o simplemente dormido, pero eran inofensivos y estaban acostumbrados a nuestras correrías. Ellos y nosotros coexistíamos en ese paisaje casi lunar, y su presencia agregaba un cierto sabor de riesgo (aunque sabíamos que no arriesgábamos nada) a nuestros juegos, que por lo general consistían en encarnizadas luchas cuerpo a cuerpo, entre dos bandos, o más bien bandas: una integrada por mi primo Daniel y el vecino, y otra, por mi primo Fernando y yo. A veces también participaban otros botijas del barrio, pero de todos modos nosotros llevábamos la voz cantante (pág. 18).

Es muy posible que Benedetti, cuando evocara estos recuerdos que seguramente no pertenecen únicamente al Claudio Merino protagonista de una de sus novelas, sino a su propia infancia en las proximidades del Parque Capurro, tuviera ya en mente el hecho de que, efectivamente, ese parque, en cuyo interior se alzaba una compleja construcción con dos escaleras curvas de mármol a sus costados y sendas balaustradas que comunicaban con la terraza superior, había servido de escenario a una película basada en la historia de los *Tres Mosqueteros* de Alexandre Dumas, filmada por el cineasta argentino Armando Bo.¹¹ Es obvio que la seducción del parque, por lo menos para Claudio Merino, consistía en el misterio que ese espacio generalmente oscuro y arbolado encerraba o sugería, sus laberintos vegetales, sus senderos tortuosos, la soledad de su entorno y probablemente, también, el silencio que establecía un límite sonoro con los ruidos y el bullicio de la ciudad. El parque estimulaba su imaginación y le permitía vivir, solo o en compañía, sus fantasías infantiles. No resulta sorprendente en la novela que, poco después de aquella descripción del Parque Capurro, ese mismo parque se convirtiese en el escenario de un tenebroso descubrimiento: el cadáver de un *bichicome* apodado «Dandy», que solía pasar las noches en una de las cuevas del parque.

¹¹ Aunque no se ha podido encontrar la ficha técnica de la película, esta debió proyectarse en Montevideo a mediados o fines de los años 40.

Sería demasiado osado sugerir que es esta misma atracción por el misterio e incluso el peligro de lo desconocido lo que hace del parque, en la narrativa de Mario Benedetti, uno de esos *locus* simbólicos del diseño o la infraestructura urbana. Por el contrario, el parque se presenta en alguno de sus cuentos como una suerte de oasis en medio del tráfico y la agitación de la gran ciudad, o por lo menos así resulta serlo en apariencia pese a la fauna humana que transita por él. Es así como se lo describe en «Hoy y la alegría», un cuento de 1948 que apareció en el volumen *Esta mañana y otros cuentos* (1949). Dice el narrador homodiegético:

Y si después de salir vagué en esa dirección, era sencillamente porque de lunes a viernes el Parque está sin cocineras de asueto, sin vendedores ambulantes ni jinetes precoces ni matrimonios ejemplares y odiosos. De lunes a viernes, el Parque es reino exclusivo de nuestras jubildadas y jubilados tenedores de libros, de estudiantes faltadores, de empleados públicos, de neurasténicos y vagabundos, de convalecientes y de incurables (*Cuentos completos*, pág. 36).

Parece ser el caso, precisamente, de «Aquí se respira bien», un relato de 1955 que integra el volumen de cuentos *Montevideanos*. Ese breve relato de apenas cuatro páginas narra el encuentro de un padre con su hijo en el que aparentemente ninguno de los dos tiene mucho que decirse, pero de pronto la irrupción de un tercero, que sin duda sabe algo más sobre el padre de lo que está enterado su hijo, introduce una sombra de dudas y sospechas en este último respecto de su «viejo», y la filial camaradería del encuentro se transforma en un patético recelo. El escenario es esta vez el Prado, uno de los parques más extensos y arbolados del contorno montevideano, que al principio del cuento se describe de la siguiente manera:

A las diez de la mañana de un miércoles, el Prado está tranquilo. Tranquilo y desierto. Hay momentos tan calmos que el ruido más cercano es el galope metálico de un tranvía de Millán. Luego un viento cordial hace cabecear dos pinos gemelos y arrastra algunas hojas sobre el césped soleado. Nada más (*Cuentos completos*, pág. 104).

Después de esta descripción ambiental, parecería lógico que el lector espere un plácido desenlace de ese encuentro entre un padre y su hijo al que ambos, que ya no viven juntos, concurren para intercambiar noticias y dar cuenta de sus planes futuros o inmediatos. Pero con la aparición de ese «hombre-pato», que también se describe como «un hombre de oscuro, un importuno» (pág. 105), algo cambia entre ellos, y el cuento sugiere que *allí* ya «no se

respira bien». El parque es siempre algo imprevisible y tal vez desconcertante. Una caja de Pandora de la que nadie puede predecir las sorpresas que se encierran adentro.

«Miss Amnesia», aparecido en el volumen *La muerte y otras sorpresas*, de 1968, es otro cuento que tiene como microescenario ciudadano no un parque, esta vez, sino la Plaza Matriz, un lugar histórico de la capital, emplazado en el corazón de la llamada ciudad vieja de Montevideo. Aquí también ocurre un hecho insólito. Una muchacha sentada en uno de sus bancos abre los ojos y se siente «apabullada por su propio desconcierto» (*Cuentos completos*, pág. 248). Ha perdido la memoria. No logra recordar ni su nombre, ni su edad, ni sus señas. El relato describe así esta situación:

Estaba sentada en el banco de una plaza con árboles, una plaza que en el centro tenía una fuente vieja, con angelitos, y algo así como tres platos paralelos. Le pareció horrible. Desde su banco veía comercios, grandes letreros. Pudo leer: Nogaró, Cine Club, Porley Muebles, Marcha, Partido Nacional. Junto a su pie izquierdo vio un trozo de espejo, en forma de triángulo. Lo recogió. Fue consciente de una enfermiza curiosidad cuando se enfrentó a aquel rostro que era el suyo. Fue como si lo viera por primera vez. No le trajo ningún recuerdo. Trató de calcular su edad. Tendré dieciséis o diecisiete años, pensó. Curiosamente, recordaba los nombres de las cosas (sabía que esto era un banco, eso una columna, aquello una fuente, aquello otro un letrero), pero no podía situarse a sí misma en un lugar y en un tiempo (ibid).

Este fictema, si podemos considerarlo como tal en tanto que unidad narrativa mínima, logra eficientemente y de manera escueta su propósito de describir la situación potencial que desencadenará el discurso narrativo, a la vez que elige muy acertadamente las características formales de este discurso: frases breves y aceleradas por el uso del pretérito perfecto, hecho que imprime el ritmo imprescindible a la narración y crea el suspenso necesario para lo que ocurrirá a continuación. En otro orden de cosas, y más allá de que este haya sido el propósito del autor, algunos de los lugares mencionados que circundan la plaza, como «Nogaró», «Cine Club», «Marcha», remiten al lector familiarizado con el sitio a una época precisa en que esas instituciones (un hotel, una cinemateca, un semanario) se hallaban situadas precisamente allí, hecho que cumple una función a la vez temporal y de índole cultural, al instalar al lector en un tiempo y una circunstancia histórica reconocible. El cuento sigue un diseño argumental de carácter recesivo o si se quiere cíclico, ya que luego de

que un hombre («cincuentón, bien vestido, peinado impecablemente, con alfiler de corbata y portafolio negro», pág. 248) se acercara a ella aparentemente con intenciones de ayudarla, pero en realidad tomándola por una prostituta, la muchacha tiene la sensación de desmayarse o se desmaya efectivamente, y cuando se recupera todo vuelve a comenzar exactamente de la misma manera y con las mismas palabras con que se inicia el cuento. En otros términos, el parque, o la plaza, esta vez, nos remite nuevamente al espacio o lugar de lo desconocido, lo misterioso o lo impredecible.

Pese a todo lo dicho, tal vez sea necesario recurrir a un pasaje del relato titulado «No era rocío», incluido en el volumen *Geografías*, de 1984, un libro del que se hablará más extensamente en la sección del ensayo que corresponde al período de la narrativa benedettiana que se inicia con la publicación de *Gracias por el fuego* (1965), y que se caracterizará como la formación de la conciencia internacionalista o más específicamente latinoamericanista en la narrativa de Mario Benedetti, para elucidar con más exactitud el significado simbólico del **parque** en la temática ciudadana de su obra. En este caso, no se trata de una referencia explícita a ese espacio que antes se ha caracterizado como un «oasis» de verde, de silencio y de sosiego enclavado en el caótico y multitudinario discurrir ciudadano, en donde, pese a todo, puede ocurrir lo inesperado, sino que su significado debe deducirse precisamente a partir de la ausencia de una descripción, como si ese significado solo fuera aprehensible por descarte o por contraste, por oposición a lo que se presenta aquí como una exacta y febril caracterización de la inquietud, la confusión y la miseria urbanas.

El párrafo inicial de un texto que no es propiamente un relato ni un cuento, sino que puede clasificarse dentro de una especie híbrida de la que se hablará más adelante, muy bellamente escrito, dice así:

Siempre había sido animal de ciudad y disfrutaba siéndolo. Era evidente que lo estimulaban las complejidades y las vibraciones de ese laberinto, el olor a gasolina aunque llegase a ser casi nauseabundo, la liturgia zumbona de las fábricas periféricas, la aureola fétida de los basurales, el alarido metálico de ambulancias y policías, y hasta las cándidas luces del centro, vale decir todos los lugares comunes de la poesía urbana y algunos más de la vendimia tanguera. Pero también era cierto que le permitían encontrarse a sí mismo ciertas instantáneas tan aisladas e irrepitibles como aquel diariero doblado de aburrimiento y sueño sobre su percedera mercancía, o la sonrisa de dos pibes descalzos

sobre una pirámide de baldosas rotas, o la prostituta de esquina que leía a Lobsang Rampa para matizar la espera del parroquiano en ciernes. Estaba convencido de que sus pulmones precisaban el humo y la contaminación tanto como los del montañés necesitan el aire transparente del mediodía (*Cuentos completos*, pág. 442).

Es obvio que el significado que revisten el parque o la plaza en tanto que espacios ciudadanos de remanso solo pueden ser evocados aquí precisamente por su negación, por una operación que lleva a contrastar las impresiones visuales y olfativas propias del conglomerado urbano —el olor a gasolina que se describe como «casi nauseabundo», «la aureola fétida de los basurales», «la liturgia zumbona de las fábricas periféricas», «el humo y la contaminación»— con las posibles áreas de verdor, de calma y de aire puro que eventualmente pueden encontrarse también en las grandes ciudades. El narrador de este discurso se define como «un animal de ciudad» que disfrutaba siéndolo, pero ya desde el título mismo el lector se inclina a sospechar que esa última afirmación no es del todo cierta. La sola palabra «rocío» introduce allí un ingrediente ajeno al pavimento, al cemento, al ladrillo e incluso a los techos de tejas, de madera o de zinc de la ciudad; es un elemento que corresponde a otro orden de cosas, y que se complementa con el césped, con las hojas de los árboles, con la naturaleza abierta y que, tal como se indica al concluir el párrafo, tiene mucho más que ver con el montañés que precisa «el aire transparente del mediodía». Por eso al final de este cuento que carece de historia o argumento y solo puede entenderse como la crónica de un regreso clandestino a la patria, ese obstinado «animal de ciudad» advierte que a su lado «la vegetación se ahuecaba como un lecho» y se deja caer sobre el mismo como si se tratara ahora de una «patria verde», «metiendo la cabeza en el colchón de hojas». Y al despertar a la mañana del siguiente día, es de presumir, percibe que las hojas más cercanas están húmedas; piensa que debe tratarse del rocío; pasa la lengua por las cuatro gotas acumuladas allí y descubre que estas son saladas. «No era rocío», concluye el texto, pero todo el significado simbólico que Benedetti asigna al parque y tal vez a la plaza como reencuentro del hombre con la naturaleza en medio del fragor de la ciudad está dado allí de manera inequívoca con esta inspirada metáfora.

Otro de los espacios *semióticos* del medio urbano al que no puede dejar de referirse Mario Benedetti en su calidad de cuentista eminentemente ciudadano es la cancha o el estadio de fútbol. Según se ha indicado antes, en *La borra del café* se encuentran referencias a los dos clubes de fútbol del barrio Capurro («Lito» y «Fénix») y sus respectivas canchas, así como también se describe

muy pormenorizadamente el clásico encuentro entre los dos equipos (págs. 51/53) y las charlas de café a las que el fútbol daba lugar como tema preferencial de esas reuniones («Otras veces el tema estrella era el fútbol. Álvarez, el mayor de todos, un veteranísimo, había presenciado nada menos que el gol que Piendibeni le hizo al ‘divino Zamora’, y con eso se sentía realizado para el resto de sus días», pág. 38). Sin embargo, esta novela aparece en el año 1992, y mucho antes Benedetti había dado a conocer por lo menos un cuento que está entre los mejores de su producción: «Puntero izquierdo» (1954), incluido en la colección *Montevideanos*; y bastante más tarde, no menos de veinte años después, otro, «El Césped»,¹² que si bien no comparte los méritos del primero en cuanto a solidez narrativa ni la verosimilitud de la trama, constituye, sin embargo, un esfuerzo convincente por describir el mundo del deporte y en particular el ámbito futbolístico tal como se da en un país como el Uruguay.

«Puntero izquierdo» narra un acontecimiento relativamente frecuente en la historia del fútbol uruguayo y quizás de otras partes del mundo: uno de los mejores jugadores de su equipo («el hombre gol», según la jerga futbolística, *Cuentos completos*, pág. 94), es contactado por dos dirigentes del equipo adversario para que evite marcar goles en la disputa de una final en que ambos clubes se juegan el ascenso a la división intermedia. Esta sola referencia a «la división intermedia» basta para saber que se trata de una liga menor, y que el escenario no es el del único estadio futbolístico con que contaba la ciudad de Montevideo en esa época (el «Estadio Centenario»), ni tampoco ninguno de los campos deportivos más o menos aceptables de los equipos de primera o segunda división. Se trata de un juego «de campito», como también suele decirse en la jerga apropiada. El narrador, que es también el protagonista del relato (no de la acción, pues esta ya ha ocurrido) cuenta el suceso desde una cama del hospital a donde ha sido trasladado después de la paliza que le ha sido propinada. No por los compañeros ni hinchas de su equipo, sino por tres o más sujetos («manyaorejas», dice el texto, pág. 96) cometidos a ese fin por los dirigentes del equipo adversario. La razón del castigo: después de haberse comprometido a no marcar un gol a cambio de cierta suma de dinero y la promesa de obtener un empleo en los talleres de un ente autónomo innominado, el «puntero izquierdo», tras varias malas jugadas con las que deliberada-

12 «El césped» es el último cuento que aparece en la colección de cuentos completos ya mencionada antes, y aunque allí no consta la fecha de publicación, se encuentra bajo un apartado titulado «El tiempo que no llegó» junto a «Recuerdos olvidados», que fue incluido en el volumen *Despistes y franquezas*. México: Alfaguara, 1989, aunque ya había aparecido como un anticipo en 1988. Es probable que «El Césped» sea del mismo año o, por lo menos, pertenezca a la misma época.

mente intentaba cumplir con el arreglo, no puede admitir el insulto que le dirige su propio entrenador («¿Qué tenés en la cabeza? ¿Moco?», pág. 95), y saca a relucir su mejor juego, convirtiendo el único gol que da la victoria a su equipo.

Hay varias connotaciones en la breve y relativamente simple historia narrada en este cuento que ponen en evidencia la sagacidad con la que Benedetti ha examinado todos los elementos implicados en la práctica del deporte futbolístico así como en el ámbito o *espacio semiótico* en que se lleva a cabo este deporte. En primer lugar, la extracción social de la que provienen la mayoría de los jugadores de fútbol que se inician como «amateurs» con la intención de llegar a competir a nivel profesional. Esa marca social está dada obviamente por el lenguaje utilizado, no solo por el uso de la jerga futbolística, sino por las características arrabaleras, es decir, *periféricas*, propias del extrarradio de la ciudad, del vocabulario:

Lo que yo digo es que así no podemos seguir. O somos amater (sic) o somos profesional. Y si somos profesional que vengan los *fasules*. Aquí no es el Estadio, con protección policial y con esos mamitas que se revuelcan en el área sin que nadie los toque. Aquí si te hacen un penal no te despertás hasta el jueves a más tardar (pág. 93).

Benedetti, sin duda, se ha empapado de un lenguaje que roza apenas el lunfardo antes de escribir este cuento, y puede adelantarse, desde ya, que este es uno de los méritos reconocidos del mismo, vale decir, la eficacia y verosimilitud del discurso puesto en boca del narrador homodiegético y dirigido a un interlocutor que no se nombra ni responde al mismo.

Hay otros signos que determinan el origen social del narrador: este, en el momento de iniciarse la historia, trabaja en una fábrica en calidad de obrero, y precisamente de esta condición se sirve el dirigente que quiere *comprarlo* para hacer más tentadora su oferta. Así queda expuesto por la confesión del propio narrador: «[...] me hizo una bruta guiñada y que era una barbaridad que una inteligencia como yo trabajase a lo bestia en esa fábrica» (pág. 94). La vaga promesa que se insinúa, entonces, es que el otro dirigente involucrado en la maniobra, el «doctor Urrutia», «Director» de ese «Ente Autónomo» estatal que no se nombra, le ofrecerá un mejor empleo una vez que el «puntero izquierdo» acepte la propuesta y cumpla su palabra. Con esta mínima referencia Benedetti apunta a un hecho de sobra conocido: la inextricable relación que existe entre la política y no ya el deporte futbolístico, sino lo que con toda propiedad puede llamarse «el negocio del fútbol» y la corrupción que ronda en

torno al mismo. Es habitual que un dirigente de un club de fútbol generalmente de los llamados «grandes» (término que, como es sabido, en Uruguay se reserva para los equipos de Nacional y Peñarol), en virtud de la actividad que despliega y el caudal de socios o hinchas que apoyan al club y por lo tanto respaldan a su presidente, acceda a cualquiera de las instancias del poder político, así como lo inverso es igualmente cierto: no pocos dirigentes políticos se han acercado a algún club deportivo para reforzar su poder electoral y obtener ventajas adicionales mediante su capacidad demagógica o negociadora. Benedetti no podía dejar pasar por alto este hecho, y así queda registrado al analizar con su reconocida perspicacia narrativa este ámbito urbano circunscripto al terreno («cancha» o «estadio») de fútbol.

El segundo cuento que trata del espacio y también del tema futbolístico se titula simplemente «El césped», lo que constituye una clara alusión al contenido de la narración. La historia o, si se quiere, doble historia de este cuento es sin duda bastante más compleja que la que se narra en «Puntero izquierdo», pero eso no la hace necesariamente más eficaz, e incluso, si se la considera estrictamente desde el punto de vista deportivo, específicamente futbolístico, menos convincente.

Es propio de los relatores futbolísticos, sobre todo de los locutores radiales, referirse al campo de juego como «el césped», empleando, probablemente sin saberlo, un tropo literario llamado «sinécdoque». Hay sobrados elementos en el texto que autorizan a pensar que Benedetti tenía en mente esto, y el haberse servido de un término tan manido en el vocabulario futbolístico para dar título a su cuento es una muestra más de la ironía que el autor ha empleado en muchos de sus relatos relacionados con el ambiente de la oficina, sobre todo cuando esta se inscribe en el ámbito de la burocracia estatal. Más allá de esa alusión irónica, hay dos secciones numeradas del cuento, la 6 y la 10, que están narradas en forma de relato radial por la voz de un locutor anónimo («como se imaginarán los radioescuchas», *Cuentos completos*, pág. 612), hecho que, estrictamente en relación con el discurso, constituye un acierto: esto introduce una forma heterogénea en el discurso narrativo completamente justificada desde el punto de vista temático y muy en consonancia con la historia relatada. Sin embargo, podría decirse que hasta allí llegan los aciertos, y que este cuento, en su conjunto, muestra debilidades en cuanto a la verosimilitud de la historia narrada y las concesiones hechas a un género o subgénero literario que, por sus atributos melodramáticos y otras inconsistencias, suele caer en la categoría de folletín, o de alguna otra especie semejante, comparable al radioteatro o a la telenovela. Es posible que si el narrador explícito, Benedetti,

hubiese tomado cierta distancia objetiva frente al material relatado, valiéndose de la ironía, por ejemplo, a la que se ha hecho referencia antes y tan acertadamente empleada en otros de sus cuentos, estas caídas melodramáticas de su texto se hubieran evitado o por lo menos aligerado, y en ese caso uno de los aspectos de la historia, aquel que cuenta el trágico desenlace de la amistad entre Benjamín, protagonista de este cuento, y su amigo Martín, hubiese resultado mucho más convincente para el lector familiarizado con las peculiaridades y entretelones del fútbol profesional.

En efecto, la historia tal vez secundaria o subordinada de este cuento es la amistad entre dos jugadores que actúan en sendos equipos montevideanos de primera división de la Federación Uruguaya de Fútbol. Uno de estos, Benjamín Ferrés, apodado «el Benja», es el delantero y la figura estrella de un club «chico», mientras que su amigo de toda la vida, Martín, juega como arquero o «guardameta» de un club rival que tampoco se nombra en el cuento. Martín tiene aspiraciones, que al parecer no comparte Benjamín, de ser contratado por alguno de los grandes clubes europeos, y esta aspiración está a punto de cumplirse cuando un contratista llega al país con intenciones de observarlo jugar antes de formalizar el traspaso. Eso ha de ocurrir precisamente el día en que el equipo de Martín debe enfrentar a aquel que integra «el Benja». Cuando ambos se encuentran en la pizzería de siempre y Martín le da la noticia a su amigo, aquel le ruega que, de darse el caso, Benjamín no escatime esfuerzos para hacerle un gol, a fin de darle la oportunidad de lucirse frente al observador y asegurar de esa manera el contrato. Benjamín accede, el juego se realiza, y efectivamente marca un gol, el único del partido, que Martín no pudo atajar porque la pelota se disparó de sus pies con tal fuerza, efecto y mala suerte, que, al rozar a uno de los defensas, se introdujo en el arco de Martín por entre sus dos piernas. Esto, según el cuento, constituye un «error tan garrafal» (*Cuentos completos*, pág. 612), que Martín no puede sobreponerse a la vergüenza; es abucheado por sus *fans*, el entrenador del equipo le anuncia que dejará de ser titular en los próximos partidos, y, lo peor de todo, el contratista europeo que ha venido a observarlo se desinteresa de él. Esa noche, después del partido, Benjamín sale en busca de Martín para explicarle lo sucedido; cuando por fin lo encuentra, algo borracho, después de haber recorrido tres cafés, Martín le comenta a su amigo que lo ocurrido esa tarde puso fin no solo a su pase al exterior, también a su carrera futbolística, porque «no hay golero que sobreviva a que le hagan un gol por entre las piernas» (pág. 612). Desde un punto de vista estrictamente futbolístico, para cualquier aficionado al fútbol, esto es una exageración en la que Benedetti incurre solo para poder justificar otra

exageración, el suicidio que Martín comete después de lo que él considera un fracaso irredimible. Y también, simbólicamente, el suicidio futbolístico de Benjamín, ya que este abandona el juego por la certeza de que ya no podrá convertir más goles, debido a que la imagen y muerte de su amigo estará siempre presente cada vez que se enfrente a un arco adversario para hacerlo. Son estas dos propuestas narrativas lo que determina el tono melodramático del cuento, hecho que atenta contra su verosimilitud y por ende contra la convicción del lector de que lo narrado ha sucedido o podría suceder en la realidad, disminuyendo así el impacto literario e incluso incidentalmente documental del cuento.

Sin embargo, como se ha hecho notar antes, esta historia de la amistad entre Benjamín y Martín y el dramático fin de la misma es solo secundaria, pues está subordinada a otra, principal, que es la historia del encuentro de Alejandra y Benjamín iniciado en un vuelo de Pluna, la compañía uruguaya de aeronavegación, entre San Pablo, Brasil, y Montevideo, y que culmina con el enamoramiento de ambos y la posterior decisión de irse a vivir juntos.

Este nivel del cuento funciona de manera mucho más convincente, ya que es en el desarrollo de esta historia donde Benedetti exhibe algunos de sus mejores recursos narrativos, como el detalle de la forma en que «Ale» y «el Benja» se relacionan, gracias a que ella, sentada en el asiento delante del que se encuentra Benjamín, a quien ha reconocido por haber visto sus fotos en los diarios o su imagen en la televisión, pone sus manos en el respaldo de su asiento, invitando de manera subrepticia a aquel a establecer un primer contacto físico que se concreta después con un número de teléfono. Las dos historias corren paralelas, y si bien la amistad entre «el Benja» y Martín adquiere cierto protagonismo al promediar el relato, lo que sobrevive a la misma es la relación de Alejandra y Benjamín, como a veces, no siempre, suele ocurrir en la vida real:

Ale se arrimó más a su hombre. Le tomó las manos con sus manos, esas conocidas de siempre. Ya pensaremos después sobre el futuro, dijo ella. Solo entonces comenzaron a alejarse de Martín y su cruz, caminando a pasos lentos sobre ese pastito quebrado que es el césped del pobre. («El césped», pág. 615).

Como se ve por esta cita, Benedetti hace también del «césped» una metáfora para todo el cuento. El «pastito quebrado» que se menciona allí es el cementerio donde acaba de ser sepultado el cadáver de Martín. Es «el césped del pobre», en contraste con el otro, el del estadio, que no es necesariamente el

césped del rico, pero, siguiendo la metáfora propuesta por Benedetti, es el césped que representa la vida, el juego, la actividad, la diversión. Esta es, precisamente, la forma en que se inicia el cuento:

El césped. Desde la tribuna es un tapete verde. Liso, regular, aterciopelado, estimulante. Desde la tribuna quizás crean que, con semejante alfombra, es imposible errar un gol y mucho menos errar un pase. Los jugadores corren como sobre patines o como figuras de ballet. Quien es derrumbado, cae seguramente sobre un colchón de plumas, y si se toma, doliéndose, un tobillo, es porque el gesto forma parte de una pantomima mayor. Además, cobran mucho dinero simplemente por divertirse, por abrazarse y treparse unos sobre otros cuando el que queda bajo ese sudoroso conglomerado hizo el gol decisivo (pág. 598).¹³

Más allá de que el narrador heterodiegético parece, al igual que Benedetti, caer en la exageración al describir el estado del césped en el estadio Centenario o en cualquier otra de las canchas de un club de primera división de Montevideo, lo verdaderamente relevante es que este comienzo del cuento y toda la sección correspondiente al «numeral 1» es probablemente el más arduo esfuerzo realizado por el escritor para describir el escenario o el espacio semiótico caracterizado como «la cancha», el terreno futbolístico, y a la vez algunas de las características principales del deporte que allí se practica. Vale decir, un intento más que justificado —para un escritor que ha hecho de la ciudad y de sus lugares más representativos el ámbito por excelencia de su narrativa— de describir con la mayor objetividad posible la naturaleza de ese espacio y sus presuntas connotaciones. En estos dos cuentos analizados aquí, «Puntero izquierdo» y «El césped», parece resumirse, por lo tanto, la visión que Benedetti tenía de uno de los temas y lugares más significativos de la vida urbana en una ciudad como Montevideo.

El tópico del café como punto de encuentro, y, más allá del sitio como tal, aquello que podría llamarse con toda propiedad *la vida de café*, es sin duda otro de los componentes reconocibles de la rutina montevideana. En la narrativa de Benedetti, y probablemente también en su poesía, hay frecuentes referencias a este hábito. Tal vez la más explícita y una de las más tempranas aparece en un cuento de 1947, «Como siempre», incluido en el volumen *Esta*

13 Compárese esta descripción del césped presumiblemente del estadio Centenario con aquella que hacía el «puntero izquierdo» en el cuento homónimo: «Aquí no es el Estadio, con protección policial y con esas mamitas que se revuelcan en el área sin que nadie los toque» [...] «hay que estar sobre el pastito, allí te olvidás de todo, de las instrucciones del entrenador y de lo que te paga algún mafioso» (pág. 352).

mañana y otros cuentos (1949), que, como se sabe, es el primer libro de relatos que publicó Mario Benedetti. Al margen de esta alusión al café en tanto que espacio semiótico y la naturaleza de los encuentros que se producen allí, vale la pena analizar más pormenorizadamente este cuento, porque en él aparecen algunos de los temas, conflictos y preocupaciones (el tema de la *mala conciencia*, entre otros), así como también los nombres de algunas de las influencias literarias que marcaron y seguirán marcando decididamente en el futuro la escritura y el pensamiento del autor.

Se trata de un relato relativamente complejo, escrito en ese estilo cuidadoso y algo alambicado que caracteriza la primera prosa de Benedetti, en el que proliferan las referencias y a veces las citas literarias («Leían a Baudelaire, festejaban a Nietzsche, se burlaban de Dios y de Renán», *Cuentos completos*, pág. 50), y también, más adelante: «De Baudelaire habían llegado a Valéry, de Nietzsche a Camus [...] desde el Brian de Huxley hasta el Anthony de Waugh» (pág. 51). Aparte de que esta simple enumeración podría considerarse un restringido inventario de las lecturas que frecuentaba el propio Benedetti por esa época, el cuento, tanto por su estilo como por su temática y en menor grado su estructura, parece ser un primer ensayo, casi un borrador, de una novela todavía en embrión, la primera que publicó el autor, *Quién de nosotros* (1953), de la que se hablará más adelante.

En efecto, la historia de este relato tiene que ver con la posible hipocresía («Hipócrita. Uno respira y se siente hipócrita», pág. 52) o por lo menos los malos pensamientos que experimenta Roberto frente a su amigo Jaime, a quien cree haberle quitado la novia, María Luisa, que es ahora su mujer. Así queda planteado en este breve fragmento en el que se registra un breve diálogo entre ambos. Dice Jaime:

—Oh, no es tan difícil. Siempre te has sentido culpable frente a mí.

—¿Frente a vos?

—Sí. Te imaginás que me la quitaste.

Insoportable. Que lo diga así, sin preámbulos, sin asco, sin enojo.

—¿A María Luisa? Estás loco. No pensé que...

—Podés estar tranquilo. No había nada.

—Ya lo sé, ya lo sé. Por eso te digo que estás loco.

(Pág. 52)

Puesto que el cuento tiene que ver con el escozor que produce la mala conciencia, también tiene que ver con lo que puede considerarse el remedio contra esa molestia, la búsqueda de la tranquilidad. Dice el narrador extradiégetico:

La inquietud del espíritu, así, como frase, como lugar común, era algo que no llegaba a comprender del todo ni se esforzaba en ello. Le parecía que para que su parte anímica funcionara normalmente, el individuo debía llegar a la paz interior. La paz interior y, de ser posible, también exterior, es decir, lisa y ecuménicamente, la tranquilidad, constituía para Roberto un esbozo tal de lo feliz que se hubiera sorprendido de alcanzarlo algún día (pág. 48).

Poco antes, y en la discusión matinal que había sostenido con María Luisa, Roberto había dicho refiriéndose a Clara (personaje al que solo se nombra en el texto, pero que está ausente en la narración), de quien se insinúa que es ahora la mujer con quien engaña a su esposa:

No la imagino a Clara apasionada, dijo, Por lo general los que defieren su tranquilidad, son los que están lejos de su propia furia. Ya sé, no estás de acuerdo. Pero yo considero que si existe un reducto feliz sobre la tierra, no debe ser de los inquietos (pág. 46).

A lo que responde María Luisa:

Oh, querido, naturalmente... Cuanto más lejos de la tormenta, mejor. Se aprecia el espectáculo sin abrir el paraguas. Nunca saldrás de ese centro tranquilo, a menos que halles la bomba debajo de tu silla (ibíd.).

Más allá de las agudezas e ironías desplegadas en este diálogo que Benedetti articula brillantemente, se encuentran aquí algunas de las alusiones que sirven para introducir directamente el tópico del café y la vida de café, o quizás debería decirse la atmósfera del café tal como se concibe en la sociedad montevideana.

Ese «reducto feliz», al que se refiere Roberto, bien podría ser, dejando de lado su sentido metafórico, el del café. Después de un silencio de tres horas que fue el resultado de la discusión que mantienen María Luisa y su esposo y en el que ella evacua su «indignación» tejiendo, Roberto decide marcharse al café:

El café [se lee allí] como ritual, como misterio masculino, tenía para Roberto dos colores de atracción. El de sus momentos solitarios (cuando, aislado en la niebla perfumada que despedía el pocillo, llegaba in-

conscientemente a conquistar cierto aspecto de visionario beatífico) y el de sus espaciados encuentros con Asdrúbal y Jaime, prolongados por lo común hasta la madrugada, cuando, cada vez más desvelados, cada vez más despiertos, se aventuraban –sin método y sin meta– hacia temas elásticos, limpios, potenciales (pág. 49).

El café es un *ritual* o, vale decir, se cumple allí determinado rito. No solo el de la conversación sobre temas que probablemente no se traten en ningún otro lado (ya se mencionó el tema del fútbol que apasionaba al personaje Álvarez en *La borra del café*), sino también tópicos filosóficos («festejaban a Nietzsche, se reían de Dios y de Renán», pág. 50), políticos («Jaime se puso a hablar de la política», pág. 52) o relativos a las inquietudes y vicisitudes personales, como los que sin duda tenían que ver con una huelga estudiantil, según recuerda Roberto, cuando se reunía allí con sus compañeros para tomar «Tres cafés. Durante años, tres cafés», cantidad que suponía, en aquel entonces, «el derecho de permanencia en el local» (pág. 49). El *rito* de los tres cafés, por lo tanto, puede interpretarse como parte constitutiva de ese ritual más variado y complejo que a veces llega a resolverse, también, como una meditación solitaria fumando un cigarrillo («Roberto fuma y piensa en María Luisa. Busca referencias sobre la historia de ese enfriamiento.»), o, simplemente, cuando se tienen todavía «quince minutos de soledad», «Dejarse estar. Ver. Escuchar» (pág. 49).¹⁴

En muy pocas páginas y un número aún menor de frases, Benedetti ha logrado resumir todo lo que el café y los encuentros, conversaciones, pensamientos e incluso emociones y recuerdos que allí tienen lugar han llegado a significar para la especie de montevideanos que pueblan sus cuentos y novelas. Este cuento aquí reseñado, en ese sentido, puede considerarse, más allá de su valor intrínsecamente literario, algo así como un minitratado sociocultural de uno de los espacios semióticos más representativos de Montevideo, la ciudad que él eligió como el escenario intransferible de su narrativa, e incluso de muchas otras ciudades que se le parecen, como Buenos Aires, por ejemplo,

14 En otros dos cuentos de este mismo período y pertenecientes a *Esta mañana y otros cuentos*, hay también referencias al café como lugar de huida, de refugio o de «reducto feliz». Primero en «Como un ladrón» (1947), donde el narrador homodiegético dice de un amigo: «me arrastró a un café y me contó todo» (el café como lugar de confesión, podría agregarse aquí); y luego, en «No tenía lunares», esta vez un narrador extradiegético indica que el protagonista, de quien se dice que «No estaba desesperado, ni siquiera triste», se dirige, primero, «al café» (pág. 62). Esto lo hace simplemente para dar tiempo a sus compañeros de oficina que le acaban de hacer una burda acusación, a fin de que «la escena no fuese demasiado sucia». Aquí, el café, funciona como un *escape*, como una *huida*.

pero también de algunas ciudades de otras partes del mundo, tal vez de México y sin duda de España (Madrid, Barcelona) donde se desarrollan varias de las narraciones de un período que se estudiará más adelante, bajo el título de Exilio y desexilio.

Sin embargo, no bastan las inferencias que se han considerado aquí a propósito del café para extraer todas las posibles connotaciones que este *locus semiótico* parece tener en la narrativa benedettiana. Hay que ir a otro relato de 1956, «Tan amigos», incluido en su segunda colección de cuentos, *Montevideanos*, para descifrar esas implicaciones. Este cuento alcanzó gran difusión, aparte de su inclusión en el libro mencionado, por muchas buenas razones. Entre otras, por considerarse uno de los mejores ejemplos para estudiar algunas de las influencias que más ascendiente han tenido en este período todavía formativo del Mario Benedetti narrador. En el momento de su publicación, no faltaron críticos que coincidieron en señalar que el origen de este cuento se halla, más o menos remotamente, en uno de los más famosos de Ernest Hemingway, «The Killers» («Los asesinos»), que corresponde, según el propio escritor norteamericano recuerda, al período en que él vivía en Madrid, España. Vale decir, aproximadamente, a partir de 1936, cuando estalla la guerra civil española y Hemingway se instala allí para apoyar a los republicanos y cubrir las alternativas de la guerra para el periódico norteamericano *Alliance*.¹⁵ En otras palabras, Benedetti escribe «Tan amigos» alrededor de veinte años después de «Los asesinos», pero cierta conexión entre uno y otro, hay que admitirlo –y no podría asegurar si Benedetti no lo admitió también en su momento– es reconocible.

De todos modos, esto no es ninguna sorpresa para los estudiosos de la obra de Mario Benedetti, porque nadie podría pasar por alto la influencia que los grandes narradores de su época –como es el caso de Hemingway, Faulkner, incluso los uruguayos Horacio Quiroga y Juan Carlos Onetti, entre otros– así como la de los grandes maestros del relato corto de todas las épocas, como Edgard Allan Poe, Guy de Maupassant, Anton Chejov, Joseph Conrad y muchos más que sería largo mencionar aquí, tuvieron en la formación literaria y en particular en la evolución de la técnica cuentística del más profuso y ubicuo de los escritores uruguayos.

¹⁵ Así cuenta Hemingway en el prefacio a «The First Forty-nine», incluido en *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*, Charles Scribners Sons, New York, 1987, pág. 3.

La historia y la acción de «Tan amigos» se desarrolla probablemente en un café. Si bien es cierto que el género del comercio no se menciona, esto es lo que ordena uno de los hombres que accede al lugar; no está claro si se trata de «el tipo de azul», el primero en llegar, o del otro, «un hombre flaco, de sombrero», que viene después: «un café... livianito, por favor» (*Cuentos completos*, pág. 127). El cuento de Hemingway transcurre mayormente en el «Henry's lunch-room», es decir, un pequeño restaurante o *snack bar*, donde se sirven solo sándwiches y minutas. En el relato de Benedetti, «el tipo de azul» ya está sentado allí cuando se inicia la historia; en el de Hemingway, los dos hombres que serán calificados después como «los asesinos» entran simultáneamente y se sientan «at the counter», es decir, frente al mostrador. Hay por lo menos seis personajes en este cuento: Al y Max, los dos presuntos asesinos; Nick Adams, un chico que protagoniza toda una serie de las narraciones de Hemingway y reaparece también en esta; George, el dueño del negocio; Sam, el cocinero negro; y finalmente Ole Andreson, un sueco que suele concurrir al establecimiento pero ahora no se encuentra allí y que es el objetivo declarado de los asesinos.

En el de Benedetti, los personajes son tres o a lo sumo cuatro: los dos individuos mencionados antes, el mozo que no cumple otra función en la historia que servir el café, y un lustrabotas que apenas contribuye a remarcar la indiferencia amenazante con que «el tipo de azul» escucha y responde al «hombre flaco» cuando este intenta a toda costa justificar el proceder que sin duda provocó la ira y futura venganza del otro.

El lector no llega a saber si los asesinos de Hemingway consiguen llevar a cabo su propósito. Pasadas las siete de la tarde, ambos se convencen de que Ole Andreson, el sueco, ya no vendrá al restaurante y se marchan. George pide entonces a Nick Adams que corra a la casa donde aquel vive y le advierta que hay dos hombres que lo están buscando para matarlo, pero Ole Andreson no se sorprende por esta noticia ni toma ninguna precaución para ponerse a buen recaudo.

El cuento de Benedetti es mucho más explícito en relación con esto. En el transcurso de la historia, el «hombre flaco» alude varias veces a la posibilidad de que «el tipo de azul» telegrafe a alguien, a un tal «Ugarte», para que este ejecute la venganza o tal vez el ajuste de cuentas («No tenés más que telegrafiar a Ugarte y yo estoy frito», pág. 129), y, poco después, antes de marcharse, termina suplicándole que no lo haga. El de azul responde siempre con su evasiva, cínica impasibilidad respecto a las explicaciones como a los ruegos del