

David William Foster

Escritura en un cuento de Mario Benedetti: "El cambiazó"

A pesar de la reconocida importancia de Mario Benedetti dentro de la narrativa hispanoamericana, sorprende la relativa falta de bibliografía crítica sobre sus obras, y en particular sus cuentos. Los trabajos no pasan de ser someras reseñas periodísticas, y los estudios realizados con criterio analítico y rigor teórico escasean, no cabe duda, como se desprende fácilmente de una ojeada a la colección de aportes críticos dedicados a él, *Mario Benedetti, variaciones críticas*.¹ Es posible que esta falta de una crítica sostenida (que se vuelve aún más asombrosa cuando uno recuerda que las figuras principales de la llamada nueva narrativa han merecido una atención crítica desmesuradamente intensa al lado del término medio de la literatura latinoamericana) se deba a que Benedetti esté eclipsado un poco por su conciudadano Juan Carlos Onetti, verdadero prócer de la nueva narrativa; es posible que se deba también en parte a la situación sociointelectual del Uruguay, donde el compromiso político de Benedetti incuestionablemente lo hace un paria. De todos modos, ya es hora de que se vaya remediando la falta de estudio a las obras de Benedetti, y este ensayo, que se enfoca sobre un cuento de *La muerte y otras sorpresas* (1968; una colección que, según yo sepa, todavía no ha recibido más que noticias breves),² pretende representar un aporte en términos del tipo de análisis crítico que los escritos del narrador uruguayo reclaman.

¹ Jorge Ruffinelli, ed. Montevideo: Libros del Astillero, 1973. La colección trae una bibliografía bien completa para su fecha de publicación. Sobre los cuentos, ver el estudio del mismo Ruffinelli, "El cuento como afirmación y búsqueda", pp. 108-23.

² Entre las cuales se cuenta la de este crítico, la única en inglés: *Books abroad*, 43 (1969), 565. Ruffinelli también comenta la colección, aunque en términos no del todo favorables; ver trabajo citado en nota 1.

David William Foster (Estados Unidos) es Ph. D. en Romance Languages por la Universidad de Washington. Ha enseñado en Estados Unidos, Argentina y Chile y es actualmente profesor en la Arizona State University en Tempe. Ha publicado artículos en muchas revistas. Algunos libros: *Forms of the Novel in the Work of Camilo José Cela*, 1967; *The Myth of Paraguay in the Fiction of Augusto Roa Bastos*, 1969; *Christian Allegory in Early Hispanic Poetry*, 1971; *The Marqués de Santillana*, 1971; *Luis de Góngora*, 1973; *Modern Latin American Literature*, 1975; *La nueva narrativa hispanoamericana*, 1976.

Por *escritura* entendemos un nivel de la estructura literaria donde uno encuentra las bases de su significación —los núcleos semánticos que sugiere— y los elementos de su autocuestionamiento como escrito literario, los aspectos de la obra que plantean su naturaleza como literatura y las reglas de su relación con el lector y con los significados del mundo que estructura y vehiculiza. Si aceptamos el concepto de la escritura, concepto propuesto originalmente por Roland Barthes y Jacques Derrida e incorporado como piedra de toque a la nueva crítica tanto europea como latinoamericana, se entiende que el estudio de la obra literaria tiene las siguientes implicaciones:

1) La literatura es, ante todo, textos escritos que no tienen la supuesta transparencia de la lengua hablada. Es más, la literatura no es simplemente la transcripción de la lengua hablada, de un mensaje oralmente transmisible: los textos literarios son únicos en su naturaleza como artefactos autoconcientes.

2) El estudio apropiado de la literatura no es la interpretación, al menos en cuanto a la búsqueda de un significado reducible, translingüístico que yazga más allá de las mismas estructuras lingüísticas. El significado, si es que existe, no es independiente de las estructuras lingüísticas, las cuales, por lo menos en la literatura, no pueden considerarse simbolizaciones arbitrarias de un significado absolutamente accesible. Es más, el significado tiene que verse, no como un objeto estático al que se llega mediante la volatilización de las estructuras lingüístico-literarias, sino que es un proceso dinámico, y el análisis legítimo de un texto literario, en vez de sustituir a ese texto por un significado independiente, interpretado, implica el estudio de las actividades del significado dentro del texto. Los textos literarios son ambiguos, polisémicos, y están circunscriptos por las curiosas limitaciones de la comunicación humana. Por eso, la estructura de un texto literario constituye una red activa de elementos significantes, y no un velo fácilmente desgarrado: desgarrar el velo destruye el significado mismo.

3) Los elementos de un texto literario —forma, estilo, retórica, tema, punto de vista, técnicas, etcétera— deben ser vistos como una totalidad dialéctica. Esta totalidad, en cuanto inscripción verbal sui géneris, a su vez es animada por (o es la realización textual de) principios subyacentes que definen sus fronteras y limitaciones como un texto literario y que ponen en juego los procesos de significación que dan al texto su riqueza lingüística y despiertan nuestro interés en él como literatura. Estos principios, abstractos por naturaleza pero totalizadores en la manera de que dan cuenta de la configuración total de un texto, son lo que llamamos la *escritura*.

4) La escritura puede ser abordada en un sentido como la tentativa de señalar en un texto literario un número reducido de principios motores —generativos— que puedan formar puntos de referencia en la des-

cripción de la totalidad dialéctica de dicho texto.³ Se desprende, entonces, que el concepto de la *escritura* como un nivel estructural abstracto del texto literario importa en cuanto da cuenta formal de los detalles, del proceso caleidoscópico de la *inscripción* al nivel manifiesto del texto: si la inscripción es lo que percibimos, la escritura es la abstracción de la(s) forma(s) en que entendemos esta experiencia primordial del fenómeno literario.

El cuento que se propone estudiar en este trabajo es "El cambiazo". Como varios de los títulos en *La muerte*, este cuento alude a la tecnología moderna y su cualidad de producir en la gente/pueblo una enajenación, cuando no una verdadera alienación espiritual, una tecnología, ora importada ora nacional, que representa un tipo de control impersonal sobre la vida de los seres humanos, un control que viene a ser otra manifestación de la opresión y la represión que enmarcan la vida latinoamericana. En "El cambiazo" es la televisión (que pasa, sin embargo, de un stupidizante para las masas a ser un instrumento de la rebelión). En los otros cuentos encontramos otras manifestaciones de la tecnología: en "El fin de la disnea" es la tecnología médica; en "Muzak" es la música ambiental, que dispara una desintegración psíquica; en "Acaso irreparable" es la aeronáutica y su incorporación a la empresa comercial de las aerolíneas; en "Ganas de embromar" es el teléfono, instrumento que sirve para dar cuerpo a una comprensión de la realidad de la opresión política en el Uruguay.

"El cambiazo" es uno de esos cuentos donde parece que dos acontecimientos están sucediendo al mismo tiempo, paralelamente. Dos series de segmentos se alternan: en una serie el coronel Corrales, encargado de operaciones de la Policía Secreta, dialoga consigo mismo, con sus colegas y con los prisioneros políticos que tiene bajo su vigilancia, sobre los problemas del país y el valor de la mano fuerte que él sabe aplicar tan bien y con tanto escarmiento para los "enemigos" de la patria; en la otra serie se desarrollan las etapas del concurso de un programa de televisión para jóvenes, un concurso en el que participa la hija del coronel Corrales y en el que se trata de sugerir cambios para el fragmento de una canción cantada por Lito Suárez, el joven cantante e ídolo del programa. En el último segmento, tras ver las sucesivas etapas del "cambiazo", vemos que los versos que salen ganadores constituyen una cuarteta que es un llamado a la insurrección, y los jóvenes salen a la calle, invaden la oficina de Corrales, y chillando históricamente lo matan a tiros: una figura paradigmática de la opresión sociopolítica es ajusticiada por jóvenes instigados por la canción de un ídolo de televidentes adolescentes.

Para dar forma a esta narración, que termina comentando tajante-

³ La mejor caracterización de estos conceptos complicados, que han originado una bibliografía extensa, es la de Jonathan Culler, *Structuralist poetics* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975); ver en particular el primer capítulo de la segunda parte.

mente ciertos aspectos de la vivencia sociopolítica en América Latina, el cuento, al nivel de la escritura —al nivel de los principios o directrices para la producción del texto— pone en juego una serie de oposiciones temático-semánticas. Estas oposiciones configuran el texto del cuento —son la base de lo que presenta linealmente— y la percepción de ellas es lo que permite o posibilita una aproximación al “sentido” del escrito. Por supuesto, en un primer lugar el hecho de que el escrito se componga de dos series de segmentos alternados es un reflejo al nivel de la composición del texto de que está estructurado en base a una serie de oposiciones: las oposiciones tienen su manifestación más inmediata en cómo el cuento tiene que leerse en términos de dos series de acontecimientos que sólo confluyen en la escena final. Las tres oposiciones son: 1) la policía vs. la juventud inocente; al final se produce una inversión en cuanto al factor inocencia; 2) realidad sociopolítica vs. cultura popular, gratuita, de masas; también se produce una modificación en cuanto al factor gratuito; 3) sexismo machista vs. asexualidad, sexualidad inocente, o el miedo que es la antítesis del poderío del macho.

La primera oposición subyace a la alternancia de escenas que dan un retrato fidedigno del cinismo de la policía, en especial el de la Policía Secreta, y las que representan una juventud descuidada, sin preocupaciones sociales e inocentes de la realidad circundante, totalmente absorbidos por las diversiones inocuas apalabradas por el programa de televisión del cantante Lito Suárez. Quiere decir, por un lado una trágica verdad social y por otro la desesperante idiotéz de una subcultura ajena a las que deben ser las legítimas preocupaciones del pueblo. El que esta subcultura sea de los jóvenes, los futuros ciudadanos de la República, sólo sirve para recalcar cómo esta subcultura es apoyada por un oficialismo que la prefiere a un auténtico sentimiento cívico y popular: “Las nuevas canciones son una idiotéz. Pero ¿qué hay de malo en eso? La verdad es que la muchachada se entretiene, se pone juvenilmente histérica, pide autógrafos, besa fotografías, y mientras tanto no piensa. [...] Siempre es mejor que canten eso y no la Internacional” (p. 85; habla el coronel Corrales).⁴ Desde el punto de vista del coronel, así deben ser las cosas: la gente, máxime la juventud, no piensa, y mientras no piense, los defensores de la patria pueden proseguir cínica y tranquilamente su limpieza de enemigos y opositores:

Y al final resultaba que ser soldado de la patria no era precisamente defender el suelo, las fronteras, la famosa dignidad nacional, de los fueros civiles el goce defendamos el código fiel, no, ser soldado de la patria, mejor dicho coronel de la patria, era joder a los muchachos, visitar al embajador, joder a los obreros, recibir la visita del subsecretario del secretario del embajador, joder a uno que otro cabecilla, dejar que los estimados colaboradores de esta Jefatura den rienda suelta a su sadismo en vías de desarrollo, insultar, agraviar, joder, siempre joder y en el fondo también joderse a sí mismo (p. 86).

⁴ Las citas se hacen por la 2a edición de *La muerte y otras sorpresas* (México: Siglo XXI Editores, 1969).

La segunda oposición dice a la relación entre vida y arte: éste sólo debe servir para mantener intactas la inocencia y pasividad de la juventud. En este sentido, el "arte" —la televisión de la subcultura— se opone diametralmente a la textura de la misma vida, captada tan acertadamente por las palabras que se acaban de transcribir de la corriente de conciencia de Corrales en otro de los segmentos que le corresponden. En cambio, la hija del coronel queda completamente embobada —y embobada— por el mundillo artificial de su programa de televisión:

hipnotizada frente al televisor, Julita no se atreve ni a parpadear. No es para menos. Lito Suárez, con su rostro angelical y sus puñitos cerrados, ha cantado Siembra de Luz y en seguida Mi Corazón Tiene un Remiendo. Gritos semejantes a los de la juvenil teleaudiencia salen también de la boca de Julita, quien para una mejor vocalización acomoda el bombón de menta al costado de la muela. Pero ahora Lito se pone solemne: "Hoy tengo una novedad que se llama El Cambiazo. Es una canción y también es un juego. Un juego que jugaremos al nivel de masas, al nivel de pueblo, al nivel de juventud..." (p. 82).

Sin embargo, y he aquí lo más genial del cuento de Benedetti, las dos oposiciones que hemos anotado sufren una ruptura, una modificación-inversión que cambia totalmente su significado, mientras al mismo tiempo apuntan a la posibilidad de un cambio en las estructuras a que aluden. Porque la inocencia que sufre la juventud pasa a ser la base de una insurrección realmente agorera en sus implicaciones, mientras el cinismo de la policía revela detrás de sí algo que es a su vez una inocencia autodestructiva. Es más, las manifestaciones de una barata e inocua subcultura sugieren la posibilidad de su empleo para efectuar una verdadera comunicación de masas, una verdadera reacción positiva y concientizada. Todo esto se lleva a cabo por medio del juego de El Cambiazo al que alude Lito Suárez al final de la cita susotrascripta. El Cambiazo trata de un concurso: el cantante les da a los televidentes el texto de una canción, una cuarteta. Cada semana se suplirá uno de los versos por el mejor verso propuesto por los televidentes. A lo largo del texto, el lector ve, junto con Julita y el coronel Corrales (quien, como vimos, comenta el juego con uno de sus subalternos), la modificación paulatina de la cuarteta. Sólo al final se da cuenta de lo que ha pasado: la cuarteta ha dejado de ser solamente otra sandez de las canciones modernas:

"Paraquená dieeeeeee loimpida, paraquetuá moooooooooo despierite, paravosmi vooooooooooz rendida, paramisó loooooooooo quererte" (p. 83).

para ser un llamado de insurrección:

"Paraqueseá braaaaa laherida, paraqueseú moooooooooos lasuerte, paranosó troooooooooos lavida, paracorrá leeeeeeees lamuerte." (p. 89).

Entonces, la ruptura que se produce, no sólo en la comprensión del lector sino también en la del coronel, tiene que ver con el problema de la inocencia: donde los jóvenes son inocentes en su aparente falta de partici-

pación en la tragedia de la realidad sociopolítica de su país, la policía y todo el sistema de opresión, máxime en cuanto se basa en un cinismo ante los valores del pueblo, son inocentes debido a que es incapaz de concebir una insurrección incitada por los medios masivos de comunicación y de subcultura que creen sirven únicamente para divertir al pueblo y desviar su atención de esa realidad sociopolítica opresiva. El juego deja de ser juego al convertirse en acción política y la hipnosis de los jóvenes pasa de ser el efecto de la subcultura estupidizante a la movilización de las masas contra uno de los puntos focales de su opresión.

El sexo es asimismo una de las bases de la escritura del cuento, pues también confirma la oposición entre poder opresivo vs. masas, y porque también su sentido sufre una inversión. El coronel Corrales es un torturador profesional; es también el paradigmático macho militar, y efectivamente su machismo es parte de su ejercicio del poder, parte de su imagen o persona total:

decime, podridito, ¿vos te crees que me chupo el dedo? Ustedes querían provocar el apagón, ¿no es cierto? Seguro que al buenazo de Ibarra se la hubiera hecho. Pero yo soy un jefe de policía, no un maricón. Conviene que lo aprendas. ¿Tenés miedo, eh? No te culpo. Yo no sólo tendría miedo sino pánico frente al coronel Corrales. Pero resulta que el coronel Corrales soy yo, y el gran revolucionario Menéndez sos vos. Y el que se caga de miedo también sos vos. Y el que se agarra la barriga de risa es otra vez el coronel Corrales. ¿Te parece bien? Decímelo con franqueza, porque si no te parece bien volvemos a la electricidad. Sucede que a mí no me gustan los apagones. A mí me gustan los toquecitos eléctricos. Me imagino que todavía te quedarán güevos. Claro que un poco disminuidos, ¿verdad? Quién te iba a decir que los güevos de avestruz se podían convertir en güevos de paloma? (...) ¿te comieron la lengua los ratones, tesoro? (pp. 83-84).

Así se ve cómo se establece una oposición yo/vos, macho/marica: hay una degradación del detenido por medio del abuso verbal, que subraya su miedo y su "feminidad", y la picana eléctrica, que se afana con los órganos sexuales, que es llevada a cabo por un individuo que se impone en el poder que le confieren su machismo y su cargo militar-policial. Esta oposición se plantea principalmente en los segmentos correspondientes al coronel Corrales, en vez de repartirse entre las dos series de segmentos, como es el caso con las dos primeras oposiciones. Sin embargo, Corrales ve a los jóvenes en general y a Lito Suárez y su programa en particular como un asunto de maricas, y de ahí contenibles por él y los suyos sin que aquéllos representen ninguna amenaza contra las autoridades del país. Así cree Corrales (ver cita de la pág. 85), y así da la impresión la misma narración, al recalcar ciertos aspectos de Lito y del comportamiento de los televidentes: "Lito Suárez, con su rostro angelical y sus puñitos cerrados..." (p. 82), "por fin ha conseguido una imagen de Lito. Un ángel, eso es. Besa la foto con furia, con ternura..." (p. 85). Momentos antes de ser baleado, Corrales conversa con un subalterno:

"El [acto público autorizado] del cantante." "Bah." "Vengo de la Plaza. Eran miles y miles de chiquilines y sobre todo de muchachitas. Verdaderamente im-

presionante. Decían que allí él iba a completar la canción, que allí iba a elegir el cuarto verso. Usted diría que yo soy demasiado aprensivo, mi coronel, pero ¿usted no cree que habría que vigilarlos más?" "Créame, Fresnado, son taraditos. Los conozco bien, ¿sabe?, porque desgraciadamente mi hija Julita es uno de ellos. Son inofensivos, son cretinos, empezando por ese Lito. ¿Usted no cree que es un débil mental?" (p. 89).

Entonces, lo que se ha querido demostrar es que "El cambiazo" se basa, desde un principio, en una oposición: la juventud vs. la opresión en manos de los viejos (en el sentido literal y en el sentido figurativo, común en el Río de la Plata, de los padres: Julita vs. Corrales). Esta oposición se basa, para producir la generación del texto, para conformar el cuento que se lee, en tres oposiciones que ejemplifican la oposición primordial, las que acabamos de detallar. En cada una de ellas se mantiene primero una dicotomía reforzada por la distribución de la narración en dos series de segmentos bien marcados y bien diferenciados; pero luego se ve una modificación y una inversión en cada una de las oposiciones: la inocencia pasa a ser la culpa de Corrales, la televisión pasa a ser una potente arma de incitación a la rebelión, y los chiquilines terminan asesinando al macho Corrales. En este sentido, el reparto del texto en dos series de narraciones es sólo un paréntesis —subraya la distancia entre los dos mundos, el del poder y el de la juventud— pues al final se trasladan cuando éste anula a aquél: las oposiciones que apoyaban a la dicotomía sociopolítica han sido anuladas y, en parte, superadas.

Este estudio estructural de las bases semánticas del texto de Benedetti, de los principios de la escritura que subyacen a la misma narración lineal, podría fácilmente parecer que peca de mero formalismo y carece de suficiente sensibilidad al fondo "humano" del escrito. Sin embargo, el estudio semiológico-estructural de un cuento, que tiene como uno de sus axiomas la necesidad, no de proporcionar una interpretación reduccionista y unitaria, sino la de proponer las bases de una lectura adecuada, por indagar los principios que se alega organizan el texto, no puede evitar dirigirse a qué es lo que se está diciendo por medio del texto, no el "mensaje" en términos burdos, sino toda la franja de la experiencia humana y su significación que el texto evoca y dinamiza. Lejos de descuidar los significados de un escrito literario, el estructuralismo estudia las posibilidades de abordarlos, basándose en una aproximación a la lectura que toma en cuenta cómo entendemos los enunciados lingüísticos (de los que el texto se configura en discurso lingüístico), cómo vemos una relación subyacente entre el flujo del texto, apenas dividido en fragmentos por los convenios de la ortografía, y los denominadores comunes semánticos que le dan sentido: hay una dialéctica, se insiste, entre este flujo del texto y estos denominadores que hemos llamado los principios de su escritura, y la lectura de todo texto literario es la captación y el aprecio de esta dialéctica.⁵ En "El cambiazo", donde el

⁵ Desde este punto de vista sobre la naturaleza del estudio estructural de un cuento, se puede ver cómo la cuestión de su "estilo" se supedita a una consideración

“arte” de la canción de Lito Suárez y el mismo cuento se homologan como textos capaces de despertar una rebelión en el público (nadie negaría que Benedetti concibe al arte como un instrumento de concientización y movilización activista), poder ver los principios subyacentes de la escritura que configuran la estructura del cuento, quiere decir poder convertir la lectura del cuento de un contacto posiblemente confuso con lo que parece ser el arte rebuscado de la nueva narrativa, en un aprecio de la significación que moviliza.

de su escritura. Es por esto que este estudio y el de Oscar Fernández son tan diferentes en sus premisas: “Mario Benedetti: four stories, four styles”, *Studies in short fiction*,¹¹ (1974), 283-290. Sobre la relación entre estilo y escritura, véase el estudio de Jaime Giordano, “El nivel de la escritura en la narrativa hispanoamericana contemporánea”, *Nueva narrativa hispanoamericana*, 4(1974), 307-344.