

Mario Benedetti: La tregua, rompiendo ideologías y estereotipos del discurso sobre el amor romántico desde 1960

Mario Benedetti: The Truce, breaking ideologies and stereotypes of the discourse on romantic love since 1960.

Cristina González Pérez. *cgonzalezp@uaemex.mx*
Universidad Autónoma del Estado de México
Álvaro Reyes Toxqui. *picaporte66@yahoo.com.mx*
Universidad Autónoma Chapingo
José Cruz Jorge Cortés Carreño. *jcarreno207@gmail.com*
Universidad Autónoma Chapingo
México
Recibido: 23/09/2023
Aprobado: 20/10/2023

Resumen

Una de las preocupaciones del feminismo y los estudios de género se relaciona con la subordinación de las mujeres como objetos de placer, basado en discursos y praxis que giran alrededor del concepto de amor. Esta relación compleja ha sido advertida, analizada y denunciada por Marcela Lagarde, Simone de Beauvoir, Kate Miller y Gerda Lerner, entre otras. El análisis de todas estas disertaciones sirve como herramientas para hacer crítica en torno a la posición de las mujeres frente al constructo social referido. El objetivo del trabajo fue analizar críticamente el problema de los estereotipos del amor romántico, las condiciones ideológicas que los producen y la posibilidad de su trascendencia.

Se fundamenta la tesis de que Benedetti, en *La Tregua* (1960) escribió sobre un amor “imposible” y clandestino que rompió con los roles, estereotipos e ideologías de una época que apenas despertaba a la posibilidad crítica de reinventar las subjetividades amorosas basadas en las libertades sexuales, el feminismo, el rock y las drogas. En la trama de la novela, Benedetti explora la relación entre Martín Santomé de casi 50 años y Laura Avellaneda de 24, quienes, pese a la distancia generacional, logran encontrarse humanos, vulnerables, sujetos del deseo del otro. La trama pensada de Benedetti, imprime en quien lo lee, una forma distinta de ver, crear y vivir el amor. Se concluye desde el examen del autor que el amor es disruptivo, romper con estereotipos -victorianos o románticos-, por lo que debe tratarse de entender que, tanto el cuerpo como sus impulsos son voliciones libertarias y no dispositivos de dominación.

Palabras claves: ideologías, estereotipos, amor romántico

Summary

One of the concerns of feminism and gender studies is related to the subordination of women as objects of pleasure, based on discourses and praxis that revolve around the concept of love. This complex relationship has been noticed, analyzed and denounced by Marcela Lagarde, Simone de Beauvoir, Kate Miller and Gerda Lerner, among others. The analysis of all these dissertations serves as tools to criticize the position of women regarding the referred social construct. The objective of the work was to critically analyze the problem of stereotypes of romantic love, the ideological conditions that produce them and the possibility of their transcendence.

The thesis is based that Benedetti, in *La Tegua* (1960) wrote about an “impossible” and clandestine love that broke with the roles, stereotypes and ideologies of a time that was barely awakening to the critical possibility of reinventing loving subjectivities based on the sexual freedoms, feminism, rock and drugs. In the plot of the novel, Benedetti explores the relationship between Martín Santomé, almost 50 years old, and Laura Avellaneda, 24, who, despite the generational distance, manage to find themselves human, vulnerable, subjects of the other’s desire. Benedetti’s thoughtful plot imprints on those who read it a different way of seeing, creating and living love. It is concluded from the author’s examination that love is disruptive, breaking with stereotypes - Victorian or romantic -, so we must try to understand that both the body and its impulses are libertarian volitions and not devices of domination.

Keywords: ideologies, stereotypes, romantic love

Introducción

Benedetti fue un poeta latinoamericano que trascendió en el gusto literario mundial, gracias a diversos poemarios en los cuales el autor explora aspectos de la cotidianidad amorosa, de la crítica política o de la resistencia social. Algunos de ellos aportaron piezas memorables capaces de redefinir las subjetividades amorosas al elevarlas a condición de lucha, complicidad, colectividad codo a codo y de ese extraño sentimiento de ser “mucho más que dos” (Benedetti, 2003). Por otro lado, su vocación deconstructora ofreció una versión ética y estética de la necesidad amorosa al colocarla dentro de las complicadas interacciones de la táctica y la estrategia. Los versos de Benedetti (2003) son contundentes:

“(…) mi estrategia es en cambio más profunda y más simple; mi estrategia es que un día cualquiera, ni se cómo, ni sé con qué pretexto, por fin me necesites.” (p.).

La obra de Benedetti no sólo se concentró en la dimensión poética. Los que no han explorado el resto de sus obras, seguramente desconocen su intromisión en el periodismo, en la crítica teatral y en el activismo político, mismo que le hizo acreedor a diversos exilios: el de 1973, que lo llevó a Buenos

Aires, Argentina; y el de 1975, que lo llevó de Cuba a Madrid. Su pertenencia a la denominada “Generación del 45”¹ constata esta condición crítica de su vida, su pensamiento y su obra.—

Mario Benedetti nació en Paso de los Toros Uruguay el 14 de septiembre de 1920 y murió en Montevideo un 17 de mayo de 2009. Poeta, novelista, dramaturgo, cuentista, periodista uruguayo de descendencia italiana, se casó con Luz López Alegre en 1946. A decir de algunas biografías, antes de convertirse en el escritor que fue, Benedetti se dedicó a muy diversos oficios hasta que, en 1948, inició su carrera literaria cuando publicó *Peripezia y Novela* y, así mismo, tomó la dirección de la revista *Marginalia* (Instituto Cervantes, 2020; Correa, 2020; Mataix, 2021).

Benedetti fue periodista en diversos semanarios en Uruguay, así como director del Centro de Investigaciones Literarias -en la Habana, Cuba- y del Departamento de Literatura Hispanoamericana de Montevideo de 1971 a 1973. Tras esta última etapa y derivado del golpe de Estado que sufrió Uruguay el 27 de junio de 1973, abandonó durante doce años el país por razones políticas: fue partícipe del movimiento contra el Tratado Militar con los Estados Unidos y se adscribió al grupo de intelectuales afines a la Revolución Cubana (derivado de esto escribió *El país de la cola de paja* en 1960); lideró el Movimiento de los Independientes del 26 de marzo que luego integró el Frente Amplio (alternativa a los dos clásicos partidos: el Blanco y el Colorado). Durante su exilio (o *desexilio* como lo bautiza el autor) pasó por Argentina, Perú, Cuba y España, y al final se estableció en Montevideo (Instituto Cervantes, 2020; Correa, 2020; Mataix, 2021).

La obra literaria producida por Benedetti es muy amplia. Algunos de sus títulos no sólo alcanzaron su consagración en el gusto literario mundial, sino que, incluso, fueron llevados al cine o fueron adaptadas para radio y televisión.

Las obras de Mario Benedetti han recorrido el globo terráqueo a través de su propia voz, pues creó grabaciones leyendo sus poemas. Sus libros fueron traducidos a más de veinticinco lenguas, creó la Fundación Mario Benedetti para preservar su obra y donó parte de su biblioteca personal al Centro de Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Alicante en España. Varios de sus poemas fueron musicalizados e interpretados por Joan Manuel Serrat, Daniel Viglietti y Nacha Guevara (Instituto Cervantes, 2020; Mataix, 2021).

La tregua -obra en la que centraremos el presente análisis- es considerada como una de las más trascendentes ya que fue traducida a diecinueve idiomas y adaptada al teatro, la radio, la televisión y el cine².

La vida de Mario Benedetti transcurrió en la subjetividad de la creación estética y la praxis política y crítica. Con ambos materiales pudo entrever nuevas posibilidades de construcción de las interacciones humanas, unas que no estuvieran basadas en el maremágnum de las condiciones ideológicas

1 Este movimiento literario, propio de Uruguay, constituyó un movimiento literario y político, capaz de sentar las bases del desarrollo de dicho país y su paso a la modernidad. Blanco (2002) señala que esta generación estuvo alimentada de la obra de Juan Carlos Onetti, Carlos, del periodismo y del activismo político. Mario Benedetti, desde las letras, incide en este movimiento que buscaba criticar la condición de identidad política de un Uruguay alejado, en sí mismo, de la realidad latinoamericana.

2 Como ejemplo de las cintas producidas, en 1974 Sergio Renan dirigió la versión argentina, misma que fue nominada al Oscar un año más tarde. En la producción mexicana (2003), dirigida por Alfonso Rosas Priego, Gonzalo Vega realizó el protagónico y Laura Avellaneda fue caracterizada por Ana María Picchino y Adriana Fonseca, respectivamente

dominantes y que constituyeran, en la medida de los lectores, nuevos modos de intersubjetividad amorosa. El ensayo tiene como objetivo, analizar críticamente el problema de los estereotipos del amor romántico, las condiciones ideológicas que los producen y, por supuesto, la posibilidad de la trascendencia.

Desarrollo:

Ideología, estereotipos y amor romántico

Benedetti escribió *La Tregua* en 1960. La trama aborda la historia de un amor difícil de entender en una época donde la familia tradicional, moralmente establecida a través del matrimonio monogámico, concretado legalmente ante una autoridad, signan el curso de las interacciones amorosas. Por supuesto que Benedetti no es el primero en abordar la disrupción intersubjetiva, de pasiones ardorosas, en la que los protagonistas revelan un orden distinto de cosas. Vladimir Navokov, cinco años antes (1955), ya había escandalizado con la novela *Lolita* en la que la pedofilia encuentra su referente literario. A diferencia de Navokov quien coloca a *Lolita*, la niña de doce años, como objeto de placer, Benedetti cristaliza la posibilidad de construir una relación amorosa a partir de una noción diferente: dos destinos que se superponen a las “imposibilidades” sociales y hacen “posible” la realización de un amor fuera del estereotipo y las ideologías heteropatriarcales y sus asignaciones en las relaciones sexo/género.

La tregua, de Benedetti, es un vehículo reflexivo en torno al problema de la subjetivación amorosa, el poder y la resistencia invisible a esos modos de enunciación en torno al disfrute, la realización humana como disrupción ordinaria capaz de resistir a la guionización enunciativa. Somos experiencia viva capaz de entendernos y de enunciar al otro, particularmente a la mujer, no como cuerpo de goce -tal cual como el modelo de acumulación impone-, sino como ese otro semejante con el cual podremos entendernos. En *La tregua*, Benedetti explora la eticidad vital, cotidiana y trashumante del mundo amoroso y del sitio que ocupa en la tierra que no es otra cosa que el lugar donde uno debe pagar su cuota.

La historia amorosa de Martín Santomé con Laura Avellaneda contiene una fuerte carga simbólica y crítica que resulta improbable abordarla directamente. Un ejercicio comprensivo requiere recurrir a un aparato crítico capaz de dar sentido a las reflexiones que aquí se esbozan. La pregunta central que guía este ejercicio genealógico es la siguiente: ¿Es posible, desde la dinámica de lo cotidiano, entender el amor romántico más allá de los imperativos cosificantes del sistema social que no sólo construye estereotipos sino estigmas en torno del cuerpo femenino, el deseo y su goce? Como puede observarse, el problema se encuentra más allá de la intersubjetividad amorosa en sí misma, y obliga a mirar los goznes de un sistema cultural que descansa en la organización social del trabajo, en la producción, circulación, consumo y desecho de mercancías, entre ellas el amor romántico y el sexo, sino también de una atmósfera ideológica que las reproduce y las justifica. Eva Illouz (2009) pregunta al respecto: “¿Cómo se dio el encuentro del amor con el capitalismo? (p.17).

La cuestión es más compleja de lo que parece por la aparente simplicidad. Para la autora, el capitalismo impera en la producción de comunidades de consumo y establece un modo de control sobre los “segmentos diferenciados de vida “Es decir, el capitalismo posibilita la participación de todos en la esfera económica y simbólica del consumo, pero al mismo tiempo se conserva y se reproduce mediante la concentración de la riqueza y la legitimación de las divisiones sociales” (p. 18). El capitalismo produce no sólo mercancías, sino modelos de acumulación e interacciones ideológicas que ayudan a legitimar praxis sociales de inclusión/exclusión.

La ideología no es, como supondrían ciertas interpretaciones de Marx y Engels (1978), deformación de la realidad, ni imagen invertida, sino, al contrario, justamente, su afirmación³. La afirmación de la realidad es, a sí misma, la reificación (*Verdinglichung*) de las formas directas de dominación. Una de esas reificaciones más significativas sería, precisamente, el problema del amor romántico: el cuerpo propio o del otro como *cosa-objeto-mercancía* de disfrute, el romance como expresión de dominio intersubjetivo entre las clases.

Pese a que en Marx y en Engels existe una teoría de la ideología como praxis de dominación, lo cierto es que adolece de un abordaje que permita desmenuzar las formas en cómo las construcciones ideológicas operan en la dinámica de las subjetivaciones sociales. Si bien ambos autores hicieron diversas referencias a la necesidad de incorporar “la organización corpórea de los individuos” (1978, p. 16), lo cierto es que su objetivo crítico no giraba en torno de esta preocupación. El amor romántico, como fenómeno sociológico, exige detenernos a entender cómo las diversas prácticas sociales en torno a la praxis amorosa, suponen nuevas coordenadas del poder (y de dominación) -que incluye al cuerpo y sus emociones-, y la aparición de resistencias invisibles, capaces de anteponer otras formas de subjetivación viva.

El amor romántico del capitalismo estereotipa ciertas creencias sobre cómo éste debe ser. Los estereotipos son “generalizaciones preconcebidas sobre los atributos o características de la gente en los diferentes grupos sociales” (Laird y Thompson, 1992). En la teoría de género, constituyen la base sobre la que los sujetos articulan la propia existencia partiendo de códigos y categorías de identidad asignados por la cultura, se aprenden desde la infancia, no son aleatorios, es decir, son componentes de sí mismos, pues interiorizan el *deber ser* del sujeto y guían sus acciones y pensamientos. Lagarde (1998) afirma que los estereotipos son modelos sobre cómo son y deben comportarse las mujeres y los hombres. Los atributos asignados y reconocidos que forman un modo de comportamiento social devienen de una cultura patriarcal, colonial y capitalista.

Cabe aclarar que para algunos autores como Bleichmar (1985), estereotipo y rol de género están unidos. El rol se refiere al conjunto de prescripciones y proscipciones para una conducta dada; por tanto, el rol de género es el conjunto de expectativas acerca de los comportamientos sociales apropiados

³ El problema de la ideología es central en el análisis de los comportamientos sociales y, por tanto, una construcción teórica en torno a aquella se vuelve indispensable. En Marx y Engels, la ideología es expresión de las condiciones de dominación. La clase que posee el poder material es, al mismo tiempo, el que posee el poder espiritual dominante. Esta relación entre clase social y dominación es crucial en el planteamiento marxista. De este modo, la ideología es una praxis de clase y no simplemente un reflejo falso de la conciencia. Lamentablemente, algunas interpretaciones han desmantelado la parte crítica de este planteamiento. Ver, Marx y Engels (1978, pp. 37-39).

para las personas que poseen un sexo determinado, es la estructura social a través de la reproducción de sus estereotipos la que prescribe las funciones de hombres y mujeres como propias o «naturales» de sus respectivos géneros, así como, positivos o negativos según sus comportamientos. A los sujetos se les asigna un rol de género, “basado por lo regular en el sexo, entendido como el atributo físico o biológico asignado socialmente imbricadas en nuestra concepción de género” (Fausto-Sterling, 2000) que eventualmente puede asumir o rechazar.

Lerner (1990) señaló que la creación histórica y la familia patriarcal es quien determinó las funciones y conductas que se consideran apropiadas para cada sexo/género; también estableció que el proceso tardó casi 2.500 años. Estas funciones y conductas se socializan y están expresadas en valores, costumbres, leyes, papeles o roles sociales, incluso la diferencia transversa a las clases sociales expresadas y constituidas en función de las relaciones patriarcales. En este sentido, es que surge el cuestionamiento de la dicotomía de genérica (masculino y femenino) que existe en la sociedad, lo que marca desigualdades de poder entre éstos. La adquisición del género implica ciertas normas que determinan obligaciones, prohibición y autorizaciones, que se transmiten a través de la socialización en el que participa el sujeto, como la familia, la religión, la escuela, los medios de comunicación, etc. Para autores como Fisas (1998) el tipo ideal históricamente gestado de la mujer, toda *mujer auténtica* y que la distingue del varón: es dulce y tierna, costilla y astuta, preocupada por lo concreto, incapaz de interesarse por cuestiones universales, sentimental, intuitiva, irreflexiva y visceral.

La creencia de la mujer *auténtica* se rompió con la concepción de la diferencia que aparece a la par de los estudios de género. Según Scott (2008) la palabra denotaba rechazo al determinismo biológico implícito en el empleo de términos como “sexo” o “diferencia sexual”. En ese entendido, el concepto género es distinto de *sexo*, ya que se quiere indicar precisamente el carácter construido y no natural de los comportamientos, personalidades, aspiraciones y roles, atribuidos a lo que socialmente se caracteriza como «hombre» y «mujer» (Serret, 2001). En otras palabras, la concepción de género desde esta perspectiva es una construcción cultural que no necesariamente se encuentra asociada a la configuración fenotípica, es decir, al conjunto de características que diferencian a los individuos, sino que toma esa diferencia y la asocia con diversas actividades, comportamientos e ideas. Así, la diferencia se da como punto de partida de la construcción del sujeto.

La noción de *sujeto* puede ser abordada desde Touraine (2002), quien dice que es entendido como el deseo de un individuo de ser un actor, y ser un actor es la capacidad de influir en su medio. Sin olvidar la dualidad compromiso/liberación. El *sujeto-para-sí* sólo puede existir penetrando en la realidad social atacando los sistemas de dominación, la pura tenacidad o todo esencialismo. Pero, además, para Touraine el sujeto se encuentra en constante lucha y resistencia. Desde esta perspectiva, se entiende que las mujeres se constituyen en *sujeto* al estar insertas en el acontecer socializante, ya que, son ellas quienes constituyen la acción social. Así las mujeres se convierten en *sujeto* a partir de su *ser*, desde *sí mismas*, pero sin olvidar, su condición de historicidad y su responsabilidad para con otros.

Además del problema del estereotipo, la mujer y la posibilidad de ser constituido como sujeto, es importante establecer un aparato crítico para la experiencia amorosa. Miller (1995) indicó que el amor se encuentra normado, es decir, sigue un estereotipo que está determinado culturalmente. En este sentido, el amor produce roles en las mujeres y las somete al sistema de atributos asignados tanto en la imagen corporal como en los aspectos de domeñamiento de su conducta. Para Butler (2009), ser mujer es un acto performativo, es decir, es expresión de la imposición de un código binario coercitivo, mismo que es capaz de atribuir rasgos delimitados de una identidad construida desde el género dominante. De este modo, responder a la performatividad es garantía de reconocimiento normativo: hay amor, es decir, es reconocido, cuando los géneros conjugan sus declaraciones de propiedad-convivencia y goce dentro de las formas ideológicas dominantes.

Simone de Beauvoir (1999) indicó que es el amor el que prepara a las mujeres para ser del hombre; en el esquema patriarcal hegemónico el *ser* es haber devenido, eliminando la posibilidad de independencia de las mujeres, es tanto como decir que las mujeres no tienen existencia por sí mismas; considera solamente su *función* en el mundo de los varones. Ahora bien, el *ser en las mujeres* se podría considerar como el interés y la preocupación de asumir su existencia, no como *objeto* sino como *sujeto*: las mujeres toman conciencia de que existen por sí mismas y se manifiestan. En suma, las mujeres no pueden quedarse varadas en lo inesencial frente a lo que se dice que es lo esencial –el hombre-. Desde esta categorización, él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro (Beauvoir, 1999).

Lagarde (2001) establece que el amor ha tenido diversos contenidos a través de la historia, fortalece y consolida a una sociedad organizada por género, determina diferencias, desigualdades y estructuras, hallando la unidad a través del amor, el cual es presentado ideológicamente como el que iguala a las personas; cada mujer recibe el mandato del amor como si este emanara naturalmente de su *ser* y debe alcanzar la felicidad con él, implica la reproducción de mitos, símbolos, creencias, valores, etc., que las educan como seres para el amor, incluso dirá la autora “las mujeres cultivamos una mitología amorosa como pieza fundamental de nuestra concepción del mundo” (p. 68).

Los mitos sobre el amor son aprendidos social y culturalmente, a través de distintos medios de socialización. Estos, sugiere Lagarde (2001), organizan el deseo profundo de encontrar a otro y otra, esto juega en contra de las relaciones vitales y terminan frustrando a la persona por no poder alcanzar esos anhelos y vivencias. Los mitos amorosos han circulado como moneda de cambio en la cinematografía a Walt Disney en la que las mujeres son rescatadas por un varón de los maltratos de su madrastra o de una torre desolada; en la cultura religiosa, Hestia la diosa griega del hogar (Vesta en Roma), que básicamente se encargaba del orden en la casa; en la literatura, Romeo y Julieta escrita por Shakespeare, describe un amor imposible por ser de distintas clases sociales, incluso en esta misma obra, se puede entender que el matrimonio se vuelve parte de una convención económica para el varón o la mujer. En el ámbito de la iconografía religiosa, la Virgen María, mujer pura y casta que

se vuelve en un símbolo materializado en el discurso por la virginidad al llegar al matrimonio y que, condiciona la sexualidad femenina como pasiva o inexistente para alcanzar esa imagen, entre otros patrones.

Lagarde (2001) define varios tipos de amor, cada uno tiene que ver con la época, el espacio y la cultura donde se encuentre situado. Sin embargo, este análisis se centrará en tres tipos: el amor victoriano, el amor romántico y el amor vital. El primero hace referencia a un tipo de vínculo amoroso basado en la vigilancia, la prohibición y el control médico, moral e institucional de la sexualidad. El nombre hace alusión a la imagen de la Reina Victoria, en la Inglaterra del siglo XIX, pero sirve más como modelo enunciativo de la construcción de dispositivos capaces de generar una profunda represión sexual y de los mecanismos de vigilancia estricta. La pasión erótica era mal vista en este modelo de amor, por tanto, queda excluida, “los conyugues deben tener relaciones sexuales sin pasión, y si la mujer se muestra apasionada es señal de que es una “mala mujer” (Lagarde,2001:54), en este entendido, las mujeres deben ser frías en cuanto a lo pasional ya que, es visto como pecado, máxime si se consuma durante la gestación.

El amor romántico discrepa del amor victoriano pero, si bien reivindica la pasión erótica, continúa colocando dispositivos del control patriarcal sobre la sexualidad femenina. El amor romántico, explica Illouz (2009), surge como un modo de subjetivación dentro de los procesos de consumo y tiempo libre que genera el desarrollo del capitalismo. Ello no significa una liberación de la mujer en torno a la disposición amorosa, sino su cerco en otras condiciones de poder. Flores (2019), al reflexionar sobre estas condiciones explica:

El concepto de ideal romántico, por lo tanto, gira en torno a una construcción social que se encarga de idealizar, con la finalidad de que las mujeres sueñen con la figura del príncipe azul, proyectan a una mujer potenciada por el amor, con una entrega incondicional, sumamente dependiente de la figura del hombre, necesitada de su protección y afecto. Estos comportamientos se integran con otros anhelos que construyen la subjetividad de las mujeres, haciendo surgir ideales específicos, como el matrimonio, ya que, con la llegada del amor romántico, el matrimonio se convierte en una demostración de amor, en tanto que ahora es una elección de la pareja, o el ideal maternal que puede llegar a fundamentar la femineidad de las mujeres y que mantiene una estrecha relación con el amor. (Párr. 11)

Existe, sin embargo, una tercera vía que si bien se encuentra mediada por los otros dos modelos amorosos, su dinámica es capaz de trazar otras formas de interacción que pudieran resultar de condiciones no formales, no institucionales y que su origen pudiera estar asentado en acuerdos intersubjetivos donde el amor no es puro, ni desinteresado, ni exento de relaciones de poder; sin embargo, propio de los encuentros entre personas concretas, logran construir un sentido de vida basado en la simple posibilidad del otro.

Se considera que, bajo este arsenal conceptual se puede interpretar la relación amorosa establecida en los protagonistas de la novela escrita por Benedetti.

La Tregua

Los personajes de la Tregua (Benedetti, 2018) no son arquetipos literarios, es decir, idealizaciones ficticias en las que se pretende concentrar algún rasgo idealizado o alguna condición moral. Los personajes de Benedetti son terrenales, humanos, angustiados, receptores de una condición existencial demasiado cercana a la de cualquiera de sus lectores. Por ejemplo, Martín Santomé, de casi 50 años, es contador, viudo, con tres hijos: Esteban, Blanca y Jaime. Santomé inició con la escritura de un diario antes de su jubilación para capturar sus vivencias, rutinas en el trabajo, preocupaciones con los hijos, aspiraciones a futuro, charlas con los amigos (Vignale y Aníbal) y, finalmente, para romper el ocio en el que se “encuentra cerca” derivado del retiro. Entre sus experiencias destacan las del amor clandestino que se consume con su joven empleada, Laura Avellaneda, quien ocupa el puesto de Auxiliar de Resultados, la única mujer practicante a su cargo. Avellaneda, por su parte, es delgada, inexperta en la contabilidad, con una ruptura amorosa y con una madre comprensiva que aceptaba y permitía el amor de su hija con un hombre maduro.

Las primeras descripciones en el texto sobre Avellaneda apuntan a una tradicional mirada del estereotipo y rol que fungen las mujeres en la sociedad, como la descrita por Fisas (1998) en párrafos anteriores. En el relato la mirada tradicional aparece descrita del siguiente modo:

“(…) Por primera vez, una mujer. Siempre les tuve desconfianza para los números. Además, otro inconveniente: durante los días del periodo menstrual y hasta en sus vísperas, si normalmente son despiertas, se vuelven un poco tontas, si normalmente se vuelven un poco tontas, se vuelven imbéciles del todo (...) La chica no parece tener tantas ganas, pero al menos comprende lo que uno le explica; además, tiene la frente ancha y la boca grande, dos rasgos que por lo general me impresionan bien (...). (Benedetti, 2018, p. 20)

En la imagen relatada sobre las mujeres y las asequibles características de Avellaneda, destaca la parte visceral que pende del periodo menstrual solo por el hecho de ser mujer, tonta, pero con ganas de progresar. Si leemos con detenimiento el resto del texto, encontramos tres mujeres más con dichas peculiaridades: Isabel, la esposa muerta de Santomé, madre de tres hijos, abnegada a los cuidados de la casa, de frente ancha y boca grande (al igual que Avellaneda); Blanca, su hija, que carga con los quehaceres domésticos del padre y los hermanos desde que murió Isabel, callada, juiciosa en cuanto a su actuar; la esposa de su amigo Vignale quien educa o “mal educa” a sus cinco hijos. La intromisión del autor del diario describe el método utilizado por la madre: “(...) tolerar toda postura e insolencia del niño que moleste a los

otros, incluida las visitas, pero castigar todo gesto o palabra del niño que la moleste a ella personalmente” (p.32). En esta primera impresión se observan rasgos del amor victoriano: mujeres prolíficas, recluidas en el hogar, con carácter sumiso, abnegadas y a la espera del mandato del hombre (padre/esposo/hermano/jefe).

Otro estereotipo que en torno a la mujer aparece en la novela es el que concierne al rol de «amante». Este papel se centra en el amor puntual, temporal, efímero, donde lo que prevalece es el tiempo presente. La mujer-amante se constituye en un símbolo de pasión y diversión, aunque se piensa que no se esperan vínculos más allá de esa relación fugaz, las mujeres pueden llegar a crear expectativas de cambiar en algún momento su estereotipo. En este sentido, y bajo esos ropajes, las mujeres rompen con la visión abigarrada de “madreesposa”. En la Tregua, este papel es protagonizado por Elvira, concuña y después amante de Vignale. Ella está casada con el hermano de la esposa de Vignale, no ha procreado, es simpática, vive en la casa familiar (donde residen los abuelos, hermanos y hermanas, sus parejas y sobrinos), con buen cuerpo pese a su edad, incluso se menciona que en traje de baño y *short* se ve “bien buena”. Si esto es poco, fue ella quien se ofreció en los brazos de su cuñado y amante.

Elvira destroza la idea de la monogamia, se libera del estereotipo del amor victoriano y reivindica al amor romántico, no cumple las normas y roles establecidos para la mujer en el matrimonio (hombre-mujer), en otros términos, no se observa esclavizada a la institución conyugal, no procrea, el sexo se convierte en pasión, incluso se atreve a cambiar la estructura del mandato, es ella quien le obliga a su esposo a llevarla lejos de la casa familiar porque el acosador era Vignale; al ser descubierta dándole un beso a amante, niega la relación argumentando que el hombre es feo y gordo. Este tipo de enamoramiento rompe con el proceso de socialización y de creación de la identidad de las mujeres, pues logran reconocerse como sujetos que crean su propio destino.

En contraparte, el papel de Elvira sigue respondiendo a estereotipos definidos por la visión patriarcal del amor romántico Lerner (1990) menciona que dichos roles y estereotipos de ser esposas, hija, madre, amas de casa o amantes, los reproducen las mujeres, pues estas:

(...) han participado durante milenios en el proceso de su propia subordinación porque se las ha moldeado psicológicamente para que interioricen las ideas de su propia inferioridad. La ignorancia de su misma historia de lucha y logros ha sido una de las principales formas de mantenerlas subordinadas (Lerner, 1990, p. 317).

Retornemos con los personajes principales. Avellaneda se percata de los sentimientos de Santomé, acepta tomar un café con él, evento en el que éste se declara como enamorado, pese a la edad y al estereotipo que la sociedad le ha impuesto como varón maduro. “A mi edad y a su edad, lo más lógico hubiera sido que me callase la boca (...) yo no voy a exigir nada (...) No tenga

miedo por su trabajo en la oficina (...) sé comportarme (...)” (Benedetti, 2018, p. 78). Estas líneas hacen alusión a la diferencia de los años que existe entre ellos (casi veinticinco años), las condiciones en el trabajo que no cambiarían acepten o no la propuesta de amor, la conservación de este y la discreción sobre el tema en todo momento.

Pese a todas las complejidades expuestas se aceptan como pareja. El quebrantamiento propiciado no sólo rompe con el amor victoriano y con el amor romántico. Ni imposición de roles ni patriarcado disfrazado de ternura. En su relación de noviazgo, ambos personajes pugnan por un nuevo mandato a partir del amor, un amor vital, alejado de las normas y roles funcionales amorosos, sin firma de documentos, basados en el reconocimiento mutuo de los papeles que juegan cada uno de ellos en su pareja: en “libertad” como lo alude Santomé; y “conciencia”, según Avellaneda.

El matrimonio es un contrato social institucionalizado en el que los dispositivos de poder y dominio suponen al menos tres condiciones: 1) la regulación de los medios de transmisión del patrimonio y el caudal de herencia -ya sea de fortuna material y/o genética-; 2) regulación y reconocimiento del sistema de autoridad primordial y 3) la regulación de las líneas de consanguinidad y la permisibilidad sexual. El matrimonio inaugura la familia como institución donde “se producen/reproducen los sujetos para ser constituidos como integrantes de una cultura determinada” (Carol, 2009, p. 87).

En la novela de Benedetti, Santomé y Avellaneda cuestionan si el matrimonio es una opción para alcanzar su felicidad, lo comparan con la “serenidad” en la que viven los padres de Avellaneda, con la “aceptación y tranquilidad” que les puede dar la aprobación ante la familia (principalmente los hijos de Santomé), o la institucionalización en la que el varón esclaviza a la mujer por ser su posesión plasmado a través del contrato matrimonial; al final, llegan a la conclusión que ambos habían construido una forma distinta de vivir el amor y de llegar a lo que consideran era la felicidad. La felicidad para la pareja, narra Benedetti, bastaba el tomarse de la mano, compartir el departamento en el que se desarrollaban grandes conversaciones y en el cual podían ser ellos mismos.

Tal vez ese amor “consciente” del que habla Avellaneda, devenga de la posible visión feminista que le da el autor a la protagonista, esto se observa cuando describe el acto sexual, incluso el mismo Santomé la declara depositaria de la dignidad femenina, lo dice de la siguiente manera:

“(…) Para ustedes hacer el amor es una especie de trámite normal, de obligación casi higiénica, raras veces un asunto de conciencia. Es evidente cómo pueden separar ese detalle que se llama sexo, de todo lo otro esencial, de todas las otras zonas de la vida (...) El sexo es todo en la mujer, es decir: la vida entera de la mujer, con sus afeites, con su arte de engañar, con su barniz de cultura, con sus lágrimas listas, con todo su equipo de seducción para atrapar al hombre y convertirlo en el proveedor de su vida sexual de su existencia sexual, de su rito sexual (...) Ya sé que hay mujeres que son eso y nada más. Pero hay otras, la mayoría, que no son eso

(...) hay que comprender que la mujer identifica el sexo con la conciencia. Allí puede estar la mayor culpa, la mejor felicidad (...)
(Benedetti, 2018: 112-113 p.)

a tesis que se desarrolla a partir de lo puntualizado es que Avellaneda, como mujer, resignifica la libertad, la igualdad, la responsabilidad e independencia sobre su propio cuerpo, y ¿Por qué no decirlo?, esto la hace partícipe de su devenir histórico y la convierte en constructora de su propio destino. Retomando a Touraine y Khoroshavar (2002), las mujeres reconfiguran su mundo, tomado conciencia de quiénes son y qué papel juegan, construyéndose como sujetos activos desde sí mismas y para sí mismas. Así lo da a entender también Benedetti al desarrollar el argumento de la protagonista. Por otro lado, la explicación esgrimida por Avellaneda desgarrar la visión patriarcal donde el hombre ejerce poder sobre el cuerpo de la mujer, incluso, el contrato matrimonial sobre el uso del sexo generando siempre relaciones de dominación y subordinación, al descansar esta visión en el individuo se constituye en propiedad de alguien, un sujeto poseído, y ella anhelaba su libertad de ser y hacer.

Avellaneda es una mujer de su tiempo y lo refleja en sus decisiones amorosas. Hay que considerar que La Tregua vio la luz en el año 1960, justo en la década en la que se desarrollarán las rebeliones juveniles en las que los temas de la libertad sexual, el *underground* de la psicodelia y del rock, así como el de la lucha de las movilizaciones del feminismo en su tercera ola, se encontraban en boga. Lerner (1990) señaló la posibilidad de que Laura Avellaneda fuera, como mujer libre, una expresión del espíritu de esa época.

Santomé, por su lado, rompe con el estereotipo de ser padre-proveedor, se hace cargo de sus hijos durante su infancia y adolescencia, les aconseja, se observa en su discurso un compromiso personal y profundo por cumplir con su paternidad, les apoya económicamente, pese a ser adultos. En la enfermedad de su hijo Esteban o en la manutención de Blanca, el padre se compromete en el cuidado moral y patrimonial de sus vástagos. Su compromiso, del que legalmente pudiera haber sido eximido por las edades de sus hijos, se produjo no en el ámbito de la obligación legal sino en la esfera axiológica del amor filial y paterno.

Santomé, sin embargo, no es estereotipo de ningún comportamiento idealizado. Como personaje literario, Benedetti lo construye cotidiano, angustiado, con miedo al tiempo de ocio que se le adviene con la jubilación y, quizás, con la presencia de la muerte. Como hombre de carne y hueso, se construye distinto al resto de los hombres ya que recupera sus propios saberes, que se edificaron a través de lo vivido en el tiempo, el trabajo, su viudez, su edad. El amor, ese que le hubiera justificado volver a contraer nupcias (que sería lo más adecuado para la época, buscar una mujer que sustituya a la madre natural de sus hijos y haga la labor de educadora, madre-esposa), lo lleva a enamorarse de una mujer veinticinco años más joven que él. Este acto le permitirá resignificarse como persona, como hombre vivo⁴. El amor de Santomé no corresponde ni a

⁴ No se discutirá aquí la concepción de masculinidad por no ser parte de la reflexión, pero cuando se relea el libro a partir de los estudios de género, se considera presente el argumento, incluso se podría estar de acuerdo con los estudiosos del tema, cuando menciona que no existe una sola masculinidad, sino formas y significados de ser hombre, dependiendo de un periodo y una cultura determinados, es

la prohibición victoriana, ni al apasionamiento romántico que busca convertir a la mujer en objeto de placer. Su amor corresponde a un pacto intersubjetivo de convivencia, de tardes lluviosas, mirando a la ventana, sin decir nada.

Se había quitado el saco, que chorreaba, y también la pollera, que quedó hecha una lástima. De a poco me fui calmando y a la media hora ya había entrado en calor. Fui a la cocina, encendí el primus, puse a calentar agua. 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 cómo llovía, no dijimos nada por un rato. De pronto tuve conciencia de que ese momento, de que esa rebanada de cotidianidad era el grado máximo de bienestar, era la dicha. Nunca había sido tan plenamente feliz como en ese momento, pero tenía la hiriente sensación de que nunca más volvería a serlo, por lo menos en ese grado, con esa intensidad (Benedetti, 2018, p. 98).

La vivencia del amor de Santomé y Avellaneda no pertenece a la imaginaria temporalidad del concepto victoriano, mismo que los sujetaría al pacto matrimonial y a la perentoria promesa de fidelidad hasta el día de la muerte; tampoco podría ser considerada una forma romántica de dominación a partir de la gestión del deseo y del goce del otro. En ellos el amor transcurre como un modo de estar-ahí, como una forma vivencial del lenguaje que adquiere significados de acuerdo con los signos amorosos: hoy Avellaneda significa buenos días, en otro momento es un reproche, y al final del día, significa “hagamos el amor”. La temporalidad amorosa es el instante que se reconstruye pero que “no da derecho a prórrogas” (Benedetti, 2018, p. 98), por eso duele, por eso es capaz de reconfigurar el sentido de la vida y de la muerte. Al final de la historia, y en una especie de signo funesto, Avellaneda muere sorpresivamente de un paro cardíaco.

Santomé, no obstante, reconoce que la relación que vivió con ella no se expresó a través de los dispositivos determinados por la sociedad como el matrimonio, la obediencia y la sujeción de la mujer ante el mandato del hombre, el prestigio y la aprobación de una relación “normal”, las prohibiciones de sentir pasión por parte de la mujer en la relación sexual, o el tener hijos para crear vínculos de permanencia, en fin, no se cumple con una idealización del amor victoriano, ni con la ardorosa posesión del amor romántico. En su lugar se da un proceso de autoorganización de la propia vida, de la subjetivación amorosa, de lo que exige la reconstrucción del instante, ese que exige su repetición para dar la sensación de que se está vivo y que esa vida -pese a todas sus contradicciones-siempre es plural.

decir, las masculinidades también están construidas históricamente, y la que vive Santomé debería corresponder a la de los años sesenta, específicamente a la cultura la uruguaya o hispanoamericana, empero, Benedetti en su narración rompe con ella.

Reflexión final

La literatura es fuente de cambios sociales, siempre y cuando hallemos el significado revolucionario que los autores imprimen entre líneas a sus narraciones, esto implica leerlos con una mirada crítica. Mario Benedetti creó en *La Tregua* una historia de amor desmedido en el que los temas del miedo, la muerte, la soledad, la viudez, los convencionalismos son sopesados frente a la experiencia viva y cotidiana de una interacción amorosa basada en el principio del entendimiento. El amor en Benedetti es disruptivo, rompe estereotipos -victorianos o románticos-, se adelanta a las convenciones propias de su época y trata de entender que tanto el cuerpo como sus impulsos son voliciones libertarias y no dispositivos de dominación. Los personajes de Benedetti rompen los estereotipos que juegan hombres y mujeres de su época, se enfrentan a ellos en la clandestinidad de un departamento rentado y con el ocultamiento de su amor ante los otros. Si bien es cierto que en la década de los años sesenta aparece la “movilización de las liberadas”, es decir, el nacimiento de la tercera ola del feminismo occidental, Benedetti, sin radicalismos aparentes, instala el tema de la libertad -del cuerpo y del sexo- al colocarlo como un problema de volición de decisiones propias.

Como se observó, el amor es parte intrínseca de la subordinación social de las mujeres, estudiarlo desde la teoría de género es fundamental para poder desentrañar los mecanismos causantes de dicha subordinación, romper con los arquetipos y roles a través de los cuales se determina el papel del hombre y la mujer. Las mujeres no solo significan maternidad, mediadoras de los afectos de la familia, más emotivas que reflexivas, afectuosas, suponen formas propias de expresión, las vivencias las construyen en *sujetos* que actúan, conscientes de sí mismas.

Si entendemos que las relaciones amorosas pueden ir más allá de los estereotipos, roles e ideologías socialmente determinadas, que pueden ser edificadas por los sujetos de diversas formas, tomando en cuenta su historia y sus contextos, entonces, podríamos decir que, el amor es dedicación al mundo y a los otros en igualdad, es actitud de reconocimiento a nosotros mismos y lo que deseamos valorar, escaparíamos del totalitarismo que aun, pese a la dinámica del amor contemporáneo, aparentemente menos sujeto a las convenciones del matrimonio y del compromiso formal, nos estereotipa y determina.

Referencias

Benedetti, M. (2003). *El amor, las mujeres y la vida*. México: Punto de lectura.

Benedetti, M. (2018). *La tregua*. España: Debolsillo.

Blanco, E. (2002). Los fragmentos del 45 uruguayo. Asociación Brasileira de Hispanistas. Recuperado de: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=msc000000012002000300018&script=sci_arttext

Butler, J. (2009). *Performatividad, precariedad y políticas sexuales*. AIBR,

- Revista de Antropología Iberoamericana 4 (3), 321-336. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/623/62312914003.pdf>
- Carol, A. (2009). La familia como institución. I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVI Jornadas de Investigación Quinto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Correa, C. (2020). Mario Benedetti y el ensayo: la práctica discursiva de un intelectual comprometido. *América sin Nombre*, 24 (2), 13-22, DOI: 10.14198/AMESN.2020.24-2.01. Recuperado de: <https://americasin-nombre.ua.es/article/view/2020-n24-2-mario-benedetti-y-el-ensayo-la-practica-discursiva-de>
- De Beauvoir, S. (1999). *El Segundo Sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Dio Bleichmar, E. (1985). *El feminismo espontáneo de la historia*. España: Adotral.
- Instituto Cervantes (2020). Mario Benedetti. Biografía. España. Recuperado de: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/benedetti_mario.htm
- Fisas, V. (1998). *El Sexo de la Violencia, Género y Cultura de la Violencia*. Barcelona: ICARIA S.A.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Lerner, G. (1990). *El origen del patriarcado. La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.
- Laird, J.D. y Thomson, N.S. (1992). *Psychology*. Boston: Houghton Miffl.
- Lagarde, M. (1998). *Identidad genérica y feminismo*. Sevilla, España: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Lagarde, M. (2001). *Claves Feministas para la negociación en el amor*. España: Punto de encuentro.
- Mataix, R. (2021). *Biografía de Mario Benedetti*. Universidad de Alicante, España. [Http://www.cervantesvirtual.com/portales/mario_benedetti/autor_apunte/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/mario_benedetti/autor_apunte/)
- Marx, C. y Engels, F. (1978). *La Ideología Alemana*. México: Ediciones de cultura popular.
- Millet, K. (1995). *Política sexual*. Trad. Ana María Bravo García. Madrid: Cátedra.
- Serret, E. (2001). *El Género y lo Simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*. México: UAM.
- Scott, J. (2008). *Género e Historia*. México: F.C.E.
- Touraine, A. y Khoroshavar, F. (2002). *A la búsqueda de sí mismo. Diálogo sobre el sujeto*. México: Paidós.