



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE LENGUAS

**MAESTRÍA EN CULTURAS Y LITERATURAS
COMPARADAS**

TESIS

MOYANO EN MOYANO

**AUTOFICCIÓN EN DOS NOVELAS DE
DANIEL MOYANO**

Tesista: Lic. BALEGNO, Graciela Noemí

Directora: Dra. DALMAGRO, María Cristina

Córdoba, República Argentina

30 de marzo de 2015

RESUMEN

Esta tesis deviene de la extensa lectura de la obra moyaniana y del interés que a partir de ello se despierta por identificar y analizar la figura del escritor en las novelas trabajadas. Consideramos oportuno elegir una novela escrita con anterioridad a su exilio -*El oscuro* (2003) y otra, su obra póstuma, *Dónde estás con tus ojos celestes* (2005), concebida en España; la razón es que ambas reflejan diferentes períodos y contextos de escritura del autor. Además, una novela completa la idea en la otra y entre ambas se produce un juego de significaciones para lo cual Moyano apela a la retórica y se vale de diferentes tropos, en especial la metáfora. Asimismo, se manifiesta una mayor presencia del tema objeto de análisis en ambos textos, hecho que proporciona la posibilidad de mayor profundización y riqueza en la investigación. Así, el objetivo fundamental de este trabajo es, a partir del estudio comparativo de las obras mencionadas, desentrañar cómo se filtra lo autobiográfico en las novelas del corpus seleccionado a través de los mecanismos retóricos propios de la autoficción. En este contexto, se considera pertinente incluir el análisis del silencio y su funcionamiento en ambos textos, por ser un importante elemento retórico en la autoconfiguración narrativa, a la vez que elemento responsable de guardar la verdadera historia. Asimismo, se considera de relevancia el análisis de la relación entre memoria e identidad para determinar cómo el autor reconstruye su experiencia de vida a partir del propio reconocimiento de la identidad y de qué manera se filtra la propia historia. Por lo tanto, y teniendo en cuenta que palabra y silencio son actos de lenguaje, entre ellos se produce la relación dialéctica capaz de permitir el conocimiento de los sucesos tal y como los muestra el autor. Atendiendo a lo antedicho, el tema elegido, objeto de estudio, se concentra en el análisis de la representación del silencio retórico como acto resistente al olvido en resguardo de la memoria e identidad del autor, es decir, como medio para la ficcionalización de su propia vida. A través de la aprehensión de la palabra, el lector puede desentrañar la interioridad del autor en los sombríos conflictos que envuelven y acompañan las obras y así cerrar el circuito entre autor-texto-narrador.

PALABRAS CLAVE

Daniel Moyano-autoficción-silencio-memoria-identidad

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I. Marco teórico-metodológico	11
CAPÍTULO II. Estado de la cuestión	23
CAPÍTULO III. Situando las piezas	27
III.1. Reseña de las novelas del corpus	27
III. 1. 1. <i>El oscuro</i>	27
III. 1. 2. <i>Dónde estás con tus ojos celestes</i>	28
III. 2. Narradores y sus voces - Otras referencias	28
CAPÍTULO IV. Modulaciones del silencio	35
IV. 1. <i>El oscuro y Dónde estás con tus ojos celestes</i> – El silencio, valor y representaciones.	35
IV. 2. Silencios elocuentes: el título de las novelas	41
IV. 3. El Silencio y poder	45
IV.3. 1. Ejercicio y peculiaridades del silencio: Tensión, represión y soledad	46
IV.3. 2. Voces y silencios desde adentro	62
CAPÍTULO V. Juego de sentidos - Las obras y sus metáforas	79
CAPÍTULO VI. Inquisiciones y autodescubrimiento	93
VI.1. Memoria e Identidad	92
CAPÍTULO VII. Diferentes historias, similares marcas autoficcionales	111
CONCLUSIÓN	122
BIBLIOGRAFÍA	125

DEDICATORIA

A vos, Miguel Ángel, compañero del camino de la vida y del amor, siempre comprensivo de mis infatigables días académicos. ¡GRACIAS!

A mis 6 hijos, siempre presentes con su aliento, sugerencias y por sobre todo con su amor.

A mis padres.

AGRADECIMIENTOS

En muchas ocasiones uno quisiera elegir los padrinos, esta vez el hada madrina me envió un e-mail aceptando ser mi directora de tesis, yo estaba recién operada y no podía saltar de la alegría ¿Debido a qué se producía mi reacción casi infantil? muy simple y a la vez muy profunda, y era a causa de mi reconocimiento hacia muchas acciones de gran entrega y responsabilidad por parte de mi directora de tesis, Cristina Dalmagro, quien desde que la conocí solo tuvo palabras de amabilidad y de aliento, siempre dispuesta a ayudarme a resolver cualquier problema, a acompañarme, Cristina siempre atenta a los e-mail, a las consultas en persona o vía skype, nunca hubo impedimentos de distancia aunque estuviera en Francia o en Dubai...

Por la combinación de constancia, trabajo y esfuerzos compartidos, resulta esta ansiada tesis.

Por eso: ¡GRACIAS, SIEMPRE!

Otro agradecimiento especial es para Virginia Gil Amate, quien en forma desinteresada, me dio ideas, aportes y desde la distancia la sentí presente.

A Julio Castellanos por acercarme por primera vez a la obra de Daniel Moyano.

A Daniel Moyano por descubrirme una literatura profunda y de una realidad que duele; por cambiar mi forma de leer la vida.

INTRODUCCIÓN

Daniel Moyano es un escritor que ha dejado una producción fecunda. En su obra están presentes, de una u otra manera, conflictos que atañen al hombre, su realidad, las clases sociales, la infancia, cuestiones políticas, todos ellos teñidos frecuentemente de sus propias vivencias.

La presente tesis deviene de la recurrente lectura de la obra moyaniana y del interés que a partir de ello nos ha despertado por conocer y desentrañar la figura del escritor en las novelas que componen el corpus seleccionado. Si nos remitimos a las investigaciones efectuadas en torno a la obra de Daniel Moyano (1930-1992)¹, observamos que esta presenta todavía ciertas zonas inexploradas, o bien temas que requieren ser actualizados o demandan una mayor profundización.

En tal sentido, uno de los temas en su narrativa, que identificamos como pendientes de un estudio más profundo, es el que concierne a las representaciones de los silencios en las ambientaciones, climas y personajes. En especial, nos referimos a investigar sobre el silencio y su función, entendido en este caso como una de las facetas de la autorepresentación, a modo de autoficción.

En las obras *El Oscuro* (1968) y *Dónde estás con tus ojos celestes* (1992), los silencios constituyen el resguardo de las huellas de la memoria, permiten ocultar, consciente o inconscientemente, diferentes escenarios, estados emocionales, sentimientos y pasiones, tanto de los personajes como del propio autor. Así, el yo del autor jugará dentro de las escenas sin declaración explícita. Teniendo en cuenta lo antedicho, el tema elegido, objeto de estudio, se concentra en el análisis de la representación del silencio retórico como acto resistente al olvido en resguardo de la memoria e identidad del autor, es decir como medio para la ficcionalización de su propia vida. Por ello, el criterio que hemos tomado para la selección de estas novelas radica, fundamentalmente, en que se evidencia una mayor presencia de dicho tema en ambos textos, hecho que proporciona la posibilidad de mayor profundización y riqueza del análisis.

¹¹ Daniel Moyano nació en Buenos Aires el 6 de octubre de 1930. A raíz de la muerte de su madre fue llevado a La Falda a vivir con sus abuelos. En su niñez y parte de su juventud vivió en la ciudad de Córdoba; se trasladó más tarde a la ciudad de La Rioja hasta 1976, época en la que se exilió en España junto a su familia. Una vez instalado allí, luego de algunos años, retomó la escritura. Dictó cursos de literatura hispanoamericana en la Universidad de Oviedo. Murió en España en 1992.

Por otra parte, consideramos oportuno elegir una novela escrita con anterioridad al exilio *-El oscuro-* y otra, su obra póstuma, *-Dónde estás con tus ojos celestes-*, concebida en España; ambas reflejan diferentes períodos y contextos de escritura del autor. Decimos además que una novela completa la idea en la otra, en cuanto a que, entre las dos se produce un juego de significaciones, como en la música, una voz canta, luego la otra; de esa manera alternada se consume el sentido que se va armando por pequeñas piezas. El silencio se constituye en un valor y una herramienta en la recuperación de las huellas de la memoria de ese autor que se escuda detrás de la historia creada, filtra sus rasgos autobiográficos. El silencio es un componente importante para representar la realidad ficcionalizada. De acuerdo con esto, el aspecto ilocutivo del discurso será significado por medio del uso de diferentes tropos y recursos retóricos.² En ambas novelas, correspondientes a distintas épocas y características, es posible comparar y contrastar la representación y los sentidos del silencio, sus retóricas, y leer ambas obras como autoficciones o ficciones autobiográficas.

Moyano apelará a la retórica, se valdrá de diferentes tropos como mecanismos para la significación, la combinación de las diferentes formas de lenguaje, permitirá los intercambios dialógicos. Nada resulta casual, Moyano prepara su obra y el silencio libera y estalla, se hace oír, deja rastros, imprime sentidos. Al igual que la palabra, el silencio es presencia, dota de sentido.

Por lo tanto, el foco central de esta propuesta de investigación es el análisis de la representación del silencio retórico como modo de traspasar fronteras individuales y sociales, como puesta en escena de modo de ficcionalizar la propia vida y, a la vez, como procedimiento apto para la selectividad de la memoria y la configuración de la identidad. Cabe señalar que se ha trabajado a partir del estudio comparativo contrastivo de las obras del corpus, para desentrañar cómo se filtra lo autobiográfico en las novelas seleccionadas.

El trabajo se organiza en siete capítulos. El capítulo I, “Marco teórico-metodológico” funciona a modo de apertura e introducción en los textos. Allí nos preocupamos por puntualizar conceptos que operan como sostén teórico de la investigación. El capítulo II “Estado de la cuestión”, se refiere al relevamiento crítico de los estudios llevados a cabo respecto de la obra moyaniana, específicamente, con los textos del corpus y con la problemática seleccionada.

² Genette, Gerard. *La retórica restringida* (1982, 203- 222).

En el capítulo III, “Situando las piezas”, nos detenemos a introducir al lector en los contenidos de los textos a través de la reseña de las novelas del corpus, revisamos los narradores y sus voces. De esta manera podremos entender con mayor proximidad las conductas de los personajes.

En el capítulo IV “Modulaciones del silencio” y, a través de los distintos apartados en los que lo hemos organizado, presentamos las características y modos de silencios, analizamos el título de las novelas, intentando explicar las semejanzas y diferencias entre ambos y su relación cromática, vinculados con la subjetividad del autor, sus conflictos personales y la presencia de datos que conducen al autodescubrimiento gracias al trabajo de la memoria y a llevar al relato escrito sus recuerdos. Nos dedicamos también a trabajar las referencias respecto de los silencios en las figuras masculinas y femeninas de ambas novelas del corpus. Se trabaja, además, la relación de cuestiones teóricas acerca del lenguaje y del silencio de manera tal que permiten entablar la conexión con la escritura que enmascara al autor, posibilitando establecer una aproximación contextual entre la vida del autor y su relación con las novelas, la relación padre-hijo, el gobierno militar, los problemas sociales del país, la muerte de la madre, los lugares habitados. El autor se enmascara y a la vez complementa una obra con la otra.

En “Juego de sentidos - Las obras y sus metáforas” (Capítulo V) hemos trabajado con un tropo fundamental, la metáfora, que complementa el sentido retórico del silencio. Se comparan estos recursos y el significado que adquieren en una y otra novela. El pacto entre autor-narrador-personaje se descubre mediante el develamiento de los elementos utilizados metafóricamente para atraer al lector e involucrarlo en ese “Juego de sentidos...”

El análisis de las relaciones entre memoria e identidad se desarrolla en el capítulo VI, “Inquisiciones y autodescubrimiento” Se observa y analiza cómo el trabajo de la memoria incide en la construcción de la identidad. Se muestra de qué manera se hace presente la autoficción mediante ejemplos contrastivos a partir de los temas analizados. La memoria se aborda con recuerdos pero también con silencios, herramienta que enmascara al autor. Se aborda la construcción de la identidad tanto individual como la colectiva.

La perspectiva comparatística, que orienta básicamente toda la investigación, se concretiza de manera más contundente en el capítulo VII, titulado “Diferentes historias, similares marcas autoficcionales”. En este apartado se comparan elementos fundamentales para el análisis de ambas novelas con documentaciones extratextuales sobre Daniel Moyano, lo que permite acercarnos al pensamiento del autor y por ende, establecer las conexiones del

caso. En las conclusiones se retoman los conceptos que son el pilar de nuestro trabajo, silencio y autoficción y cómo fue posible, a través del análisis, desentrañar las conexiones entre la problemática en la vida del autor y su autorrepresentación en las novelas del corpus. Quedan, por cierto, varias líneas de futuras investigaciones posibles pues la riqueza de los textos permite ampliar y profundizar el trabajo.

CAPÍTULO I

Marco teórico-metodológico

Con el fin de efectuar el estudio de los temas específicos de nuestro trabajo, silencio y autoficción en la obra moyaniana, los análisis se abordan, básicamente, desde una perspectiva comparatística contrastiva, estableciendo los puntos de encuentro y desencuentro en los distintos niveles escogidos en las dos novelas del corpus. De acuerdo con lo que sostiene Tania Franco Carvahal (1996): “La literatura comparada (...) es más bien un instrumento indispensable y precioso de integración continental para interrogar, ya sea los textos ya sea las relaciones culturales y humanas, en la búsqueda del Otro, no importa si esté cerca o lejos” (50). Por otra parte, esta misma autora le otorga al lector un carácter importante en cuanto al papel que este tiene en el proceso interliterario, de recepción y de migración (100).

Resultan esclarecedores para esta investigación los conceptos planteados por Marcelo Casarín (2002) de “extimidad de la escritura”³ (20) y “pentimento” (92) aplicados a la narrativa de Moyano. En tanto que con el primero es posible acercarnos a la obra del autor trabajando la visión palimpséstica de Genette, el concepto de “pentimento” es operativo para estudiar la manera en que el autor construye y reconstruye su propia obra. Dice Casarín (2002) al respecto:

La verdad que dice la escritura de Moyano, queda establecida en la búsqueda de ese no-lugar, en esa utopía que se traduce las diversas torsiones de la narración. El PENTIMENTO es la figura que concentra las marcas de esa búsqueda de una verdad siempre provisoria: la escritura va y vuelve sobre las historias, escribe y reescribe, tacha y corrige, desmonta los mecanismos del relato, devela el ser mismo de la escritura. (113-114) (Resaltado del autor)

Consideramos que dicho concepto es apropiado para entender el estudio de la obra moyaniana en cuestión y es posible articularlo con la siguiente afirmación de Eduardo Coutinho (2003): “... el discurso comparatista se halla de tal modo contaminado por el sentimiento de marginalización que el hombre latinoamericano asimiló a lo largo de su historia que es necesario desarticularlo para rearticularlo sobre nuevas bases” (20).

³ Marcelo Casarín desarrolla el concepto y aclara que pertenece al psicoanalista Jacques-Allain Miller. Cfr. Bibliografía. Dice: “...EXTIMIDAD DE LA ESCRITURA, atendemos a las relaciones que abren los textos de Moyano con (hacia) otros textos (...) La noción de ‘extimidad’ es un hallazgo del `psicoanalista Jacques-Allain Miller, forjada a partir de las enseñanzas de Lacan...” (20)

En este aspecto, aunque de modo personal, en ese sentido de “pentimento”⁴ nos encontramos, entonces, con un autor que conforma un trabajo de escritura precisa mediante el cual articula y desarticula para lograr una rearticulación que tiene como objetivo la búsqueda de su verdad y su autorrepresentación narrativa, lo que logra en su última novela.

Nuestra investigación supone la relación entre teoría literaria y comparatismo. La percepción de las relaciones, desde lo aislado del estudio y el hallazgo de las diferencias es lo que nos permitirá generar nuevos conocimientos en relación con nuestro objeto de estudio. En este sentido, y debido a que uno de los temas centrales de nuestro trabajo se relaciona con el análisis de la presencia del silencio en las obras moyanianas, bajo distintas modalidades y características, hemos seleccionado algunos conceptos y categorías teóricas que orientan nuestra lectura. Partimos de la premisa de que el silencio es signo, pertenece al lenguaje verbal, al sistema del habla, y que no es opuesto a la palabra. Esto permite afirmar que discurso no es solamente palabra sino que, el silencio como signo, también conforma el discurso. En cuanto a esto, Castilla del Pino (1992) sostiene que es una forma de conducta y, una actuación silenciosa, por lo tanto, es signo (80). Es necesario aclarar que el apoyo teórico provisto por Castilla del Pino solo complementa a los teóricos fundamentales que orientan nuestra investigación, dada su especificidad en el campo de la psiquiatría, campo ajeno a nuestra formación en intereses particulares.

En las novelas objeto de nuestro análisis se identifica un silencio que encubre al autor detrás de las obras y que por lo tanto, resulta productivo analizarlo desde la perspectiva del “decir/callando” puesto que es un punto orientador para nuestro análisis. Moyano “dirá su propia historia”, pero calladamente, de allí que solo detrás de las pistas autobiográficas otorgadas a los personajes, a los hechos o a los lugares a los que se refiere, descubriremos la autoficción.

Acerca de la relación entre silencio, memoria e identidad es oportuno considerar los aportes de Michael Pollak (2006) para quien el silencio puede decir tanto o más que las palabras mismas. Existen diferentes caminos para acudir a los silencios, a veces para preservarse de aquello que es imposible contar, otras porque se elige callar para evitar conflictos, proteger al otro. Sostiene: “Frente a un recuerdo traumático, el silencio parece

⁴ Leemos en palabras de Casarín: “el arrepentimiento se despliega de dos modos (...) primer modo, las huellas del escrito antecedente subsisten accidentalmente; por el segundo, esas huellas son dejadas deliberadamente, son ofrecidas a la mirada del lector, y el arrepentimiento es una búsqueda poética” (112).

imponerse a todos aquellos que quieren evitar culpar a las víctimas. Y algunas víctimas, que comparten ese mismo recuerdo “comprometedor”, prefieren (...) guardar silencio (...) ¿No sería mejor abstenerse de hablar?” (21). Es decir que nos topamos con silencios muchas veces voluntarios, impuestos no desde afuera sino por la misma persona, quien elige callar. También afirma Pollak que, en otras ocasiones, cuando la persona sabe que ya no va a existir más, rompe el silencio. Entonces, “quieren inscribir sus recuerdos contra el olvido” (22); “...hay en los recuerdos zonas de sombra, silencios, ‘no dichos’” (24).⁵

En esta línea de reflexiones, nos resulta oportuno incluir una cita que Pollak (2006) toma de Olievenstein e incluye en su conceptualización:

“El lenguaje es apenas el vigía de la angustia... Pero el lenguaje se condena a ser impotente porque organiza el distanciamiento de aquello que no puede ser puesto a la distancia. Es allí que interviene, con todo el poder, el discurso interior, el compromiso de lo no-dicho, entre aquello que el sujeto se confiesa a sí mismo y aquello que puede transmitir al exterior.” (24) (El comillado es del autor)

Es así que, entre los recuerdos, los silencios, las tensiones, lo oral, se produce la construcción de la memoria. Por dichas razones, para Pollak los recuerdos necesitan ser representados de alguna manera con el propósito de preservar las manifestaciones de las huellas de la memoria como mecanismo de protección de ciertos estados. De allí la importancia de lo que él denomina “elementos constitutivos de la memoria individual o colectiva”, es decir:

...acontecimientos vividos personalmente (...) acontecimientos ‘vividos indirectamente’, o sea acontecimientos vividos por el grupo o la colectividad (...) que, en el imaginario, tomaron tanto relieve que es casi imposible que ella pueda saber si participó o no (...) a esos acontecimientos vividos indirectamente se suman todos los eventos que no se sitúan dentro del espacio-tiempo de una persona o grupo (...) Es (...) posible que, por medio de la socialización política o de la socialización histórica, ocurra un fenómeno de proyección o de identificación con determinado pasado, tan fuerte que podemos hablar de una memoria casi heredada (...) Además de estos acontecimientos, la memoria está constituida por personas, personajes (...) Sumados a los acontecimientos y los personajes, podemos finalmente señalar los lugares. Hay lugares de la memoria, particularmente relacionados con un recuerdo... (34-35)

Ahora bien, con respecto a los lugares de la memoria, Todorov, en su obra *Abusos de la memoria* (2008), también refiere a este aspecto:

...cualquiera que, en concreto, sea el lugar de la memoria en cada una de esas esferas, se desprenden algunas certezas generales. Primero, aquélla referente a la pluralidad y diversidad propias de las esferas. Después, el hecho de que la memoria se articula con otros principios rectores: la voluntad, el consentimiento, el razonamiento, la creación, la libertad. (36-37)

⁵El texto de Pollak amplía esta conceptualización (Cfr. Bibliografía).

La memoria guarda en sus archivos más de lo que cada uno puede pensar y hay diversas manifestaciones para que la memoria deje salir lo que oculta. En palabras de Todorov leemos, "...la memoria no se opone en absoluto al olvido (...) un rasgo constitutivo (...) es, la selección" (22-23). En regímenes totalitarios⁶, represivos o traumáticos, las personas y, por lo tanto, sus voces en los textos, suelen recurrir al uso del silencio como estrategia para disminuir el drama de la vida que el contexto acarrea.

Lisa Block de Behar (1980) también ha trabajado con la problemática del silencio en los textos literarios y, en el marco de su análisis, destaca especialmente el valor del silencio. Sostiene, citando a Sartre: ".../ el silencio presentaría un alto valor significativo/. Si el discurso no estaba previsto, se pierde la relación de contraste, el silencio se pierde para la significación, escapa a las necesarias oposiciones del sistema" (18).

Es George Steiner (1990) quien ha realizado también aportes importantes para pensar este tema, y del cual tomamos algunas ideas orientadoras. Destaca como fundamental que: "...Se trata de un decir significativo" (84).

La lectura de George Steiner esclarece aspectos sobre la relación y la importancia de los diferentes lenguajes y destaca a tres como los más significativos: la palabra, la música y el silencio. También se refiere al sentido del habla, su representación por parte de los escritores, la necesidad del silencio, las fronteras del lenguaje, las reacciones discursivas frente a regímenes totalitarios, la inhumanización y, hasta lo que llama la muerte de la palabra. Podemos leer en palabras de Steiner: "Pero es decisivo que el lenguaje tenga sus fronteras, que conlinda con otras tres modalidades de afirmación –la luz, la música, el silencio- que dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo" (67). Cabe decir que este pensador toma, al igual que la mayoría de los autores que se han tenido como referencia teórica para este trabajo, la idea que encierra esta cita de Wittgenstein en su *Tractatus* "...y, de lo que no se puede hablar, mejor es callarse" (14).

A propósito de los regímenes totalitarios, tema anexo a nuestro estudio por la importancia de su impronta en la narración moyaniana, Steiner dice:

Si el regimen totalitario es tan eficaz que cancela toda posibilidad de denuncia (...) entonces que calle al poeta (...) es lo que hace del hombre un ser (...) la palabra no debe tener vida natural (...) en los lugares y en el tiempo de la bestialidad. El silencio es una alternativa. Cuando en la polis las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito. (85).

José Ramírez González, autor cuyos aportes resultan orientadores sobre la relación entre el concepto de silencio y sus manifestaciones o usos en los textos literarios, en su artículo “El significado del silencio y el silencio del significado” (1992), sostiene que, “el silencio como hecho estrictamente lingüístico, sólo es posible tratarlo desde el punto de vista del habla y no de la lengua” (20). Además propone ciertas preguntas reflexivas para reconocer el significado del silencio, las que resultan funcionales a nuestro estudio: “... qué significa el hecho de que alguien, en un momento determinado, no diga nada. Qué quiere decir el no decir nada en ese caso concreto” (20). Por otra parte, elabora la siguiente clasificación, que consideramos operativa para nuestro trabajo:

Voy a desarrollar mi consideración del silencio dentro de tres esferas de sentido. Una abarcará el Silencio⁷, en singular, y las otras dos los silencios en plural. La primera de estas dos últimas incluirá el silencio en sentido propio, como hecho social, comprendiendo la segunda al silencio como lo tácito en el decir. Sólo el hecho social del silencio, (...) lo es en acepción primaria, los otros dos sentidos son figurados, metafórico el uno y metonímico el otro. (20-21)

Para no incurrir en dudas es necesario aclarar cuál es el sentido que Ramírez González especifica para su idea de “metonimia” -desde una perspectiva psicoanalítica, no estrictamente desde la teoría literaria- y esto es, “...la respuesta de la mente humana a una realidad en permanente cambio” (19) y agrega: “...lo que Lacan llama deseo, y yo instinto, metonímico, es la fuerza que dirige la construcción del mundo humano y de sus signos” (19). Más adelante sostiene que, “Si el habla es polisémica, el silencio es metonimia pura, un camaleón de sentidos” (31).

Resulta importante para nuestro análisis considerar el punto de vista de este autor porque concibe al silencio -coincidiendo con otros autores, entre ellos Castilla del Pino- como signo semiótico, y agrega: “...el silencio como hecho estrictamente lingüístico, sólo es posible tratarlo desde el punto de vista del habla y no de la lengua” (20). Pero más adelante Ramírez González completará de la siguiente manera: “El Silencio es el nombre que damos (...) a algo que no aparece (...) Esto otorga (...) al Silencio connotaciones metafísicas y existenciales, viniendo (...) a ser la metáfora de lo inefable o inexpresable” (23).

Más adelante, respecto de los silencios, este autor se va a ocupar también del silencio del significante como hecho impuesto, correspondiente a una semiótica social y, del silencio como “hecho fáctico e ingrediente de la propia poesía” (27), tomando esta última categoría de Ekelöf. En base a análisis de obras, Ramírez González, caracteriza un silencio

⁷ El autor señala que, “El Silencio como entidad es una construcción abstracta con raíces en el pensar mítico (...) los silencios son hechos, acciones”. (21)

tácito, relativo, pero que regula lo social en una “sutil dialéctica de aproximación y distanciamiento” (28); “...el no decir diciendo y el decir no diciendo” (27).

Ramírez González se detiene también a considerar el silencio dentro de ciertas normas autoritarias, y afirma: “El silencio utilizado como instrumento de poder es el significativo del miedo, de la inseguridad y de la desconfianza, el signo de lo imprevisible y difícil de interpretar...” (30); en otro momento, sostiene, “El poderoso practica a menudo el silencio propio pero exige el habla de los demás” (31). En torno a esto se evidencian las asimetrías del poder y el abuso que de ellas se hace. Según este autor, toda persona está socialmente en relación con “micropoderes” en donde rigen, entre otras, “las leyes del silencio”; por lo tanto, a veces puede existir el silencio autoimpuesto, que también es violento, aunque estas leyes, del mismo modo, pueden tener características positivas en cuanto a las relaciones sociales.

Según las consideraciones o conceptualizaciones de Ramírez González y, en combinación con los teóricos a los cuales nos hemos referido, es posible trabajar temas como el silencio y el poder, lo tácito, la paz o la amenaza, entre otros, pues dichas teorías se complementan y contribuyen a abarcar distintos aspectos del objeto de nuestra investigación.

En este sentido, la distinción que lleva a cabo Carmen Boves Naves (1992)⁸ respecto del silencio, resulta también pertinente para este caso. Consignamos la diferencia que la autora establece entre: A) tipos de silencio literario: contrapunto textual (en contraste con el discurso lingüístico), espacial (silencio relativo), estructurado (silencio emitido o recibido) y el de subtexto (situado bajo la voz); B) formas de silencio literario: como tema (hablar del silencio), de códigos (de lo inefable), esquemático (incluye las figuras retóricas de elisión o turnos y distribución del diálogo o de tipo ideológico).⁹

Torralla Roselló es otro de los autores cuyas reflexiones y conceptualizaciones han sido un aporte importante para el tema central de nuestra investigación quien, en su obra *Rostres del silenci*, (2006), acentúa la idea de que lenguaje y silencio no son opuestos; el silencio es otro tipo de lenguaje. Gran parte de su diferenciación ha posibilitado una mirada y un análisis más exhaustivo a nuestro trabajo.

Este autor sostiene, y en coincidencia con los autores que hemos estado refiriendo, que el silencio también es acto, un juego del lenguaje -siguiendo a Austin y a Wittgenstein-, que tiene su propia semántica y que es, fundamentalmente, un agente comunicador. La

⁸ En Castilla del Pino. Capítulo: “El silencio en la literatura”. Cfr. Bibliografía.

⁹ Se ha tomado la calificación casi textual (págs. 99- 109).

palabra tiene sus límites debido a que no todo puede ser descrito por ella. Por otra parte, para el teórico, el silencio permite la reflexión interior, reconocer la propia alteridad. Además, determina ciertas características del silencio que son necesarias tener en cuenta a la hora de nuestro análisis:

Des d'una anàlisi merament fenomenològica, veiem que el silenci denota, (...) actitud de respecte (...) indica sempre sorpresa, temor i respecte. (...) és una realitat que permet reflexionar, expressar-se i endinsar-se dins d'un mateix per donar un significat ple a la propia vida (...) en un esdeveniment original, que té tanta transcendència com la vida, la mort, la fe, o l'amor. (...) la condició per expressar la propia llibertat i per expressar-se com una persona lliure (...) La presència del jo en el silenci l'obliga a decidir-se, a escollir, a ser lliure. (...) el silenci és l'expressió del misteri i el misteri és etimològicament, allò amagat, allò ocult que hi ha darrere les ombres de la caverna (Plató), darrere del fenomen (I. Kant) o darrere el conjunt dels fets (I. Wittgenstein). El misteri és allò incògnit, aliè a l'entendiment humà i a les seves xarxes conceptuals¹⁰ (21-22).

Para Torralba Roselló hay dos tipos de silencio (continúa con la idea de Heidegger). Uno es el auténtico, al que califica como pleno, libre, intencional, el "silentium". El otro es el inauténtico, es el de la pausa, de la ausencia de la palabra, el vacío o el pasajero, el "tacere". Además, los gestos, es decir, los elementos paralingüísticos, permiten categorizar el uso que el sujeto dé a ese silencio (111); silencios solitarios –el interior- y compartidos, en donde se entabla la relación yo-tú, que a veces puede ser pacífico y otras no, de acuerdo con las circunstancias a las que se reponen (134). También distingue entre silencios compasivos y silencios crueles y caracteriza, además, otro tipo de silencio, el cual también es considerado pertinente para nuestro trabajo, y es cuando distingue un "...silencio impuesto, el silencio obligado desde afuera, que deja completamente bloqueado al sujeto. Es el silencio dictatorial, el silencio impuesto a golpes de puño, el silencio de la esclavitud"¹¹ (132).

En este trabajo se consideró conveniente complementar la mirada con el aporte conceptual del antropólogo David Le Breton debido a que en su libro, *El silencio, aproximaciones* (2006) desarrolla temas tales como: los usos culturales del silencio (aspiración, regímenes), políticas del silencio (ambigüedades, reducción del silencio por el

¹⁰ Desde un análisis meramente fenomenológico, vemos que el silencio denota, (...) actitud de respeto (...) indica siempre sorpresa, temor y respeto. (...) es una realidad que permite reflexionar, expresarse y adentrarse dentro de uno mismo para dar un significado pleno a la propia vida (...) en un escenario original, que tiene tanta transcendencia como la vida, la muerte, la fe, o el amor. (...) la condición para expresar la propia libertad y para expresarse como una persona libre. (...) el silencio es la expresión del misterio y el misterio es etimológicamente, algo escondido, algo oculto que hay detrás de los hombres de la caverna (Platón), detrás del fenómeno (I. Kant) o detrás del conjunto de los hechos (I. Wittgenstein). El misterio es aquella incógnita, ajena al entendimiento humano y a sus redes conceptuales. (La traducción es propia).

¹¹ Traducción propia.

poder), las disciplinas del silencio (la ley del silencio, autoprotección), manifestaciones del silencio (modalidad de significado, conjuración ruidosa, ruidos en general y de la infancia, angustia), el silencio y la muerte, entre otros.

Para enmarcar nuestro análisis es importante articular los conceptos y categorías teóricas sobre el silencio con las teorías sobre la representación del yo en el discurso y la funcionalidad del silencio como herramienta retórica que dota de sentido a dicho discurso. Se trata de lenguaje no manifestado en palabras.¹² El yo del autor puede mezclarse con el yo lírico y de tal manera incorporar vivencias recordadas y desarrollarlas y recrearlas a su modo a través de interacciones.

Ahora bien, para analizar esta articulación entre silencio y presencia del yo en las novelas del corpus, recurrimos a una selección de teóricos sobre la autobiografía y la autoficción que aportan conceptos y categorías fundamentales para nuestra investigación.

En primer lugar y como punto de partida, citamos a Eakin (1985), quien, basado en Olney, amplía sus conceptos y enuncia: "...deberíamos hablar de la aventura autobiográfica como doblemente metafórica: el acto autobiográfico, como el texto que produce, sería una metáfora del yo" (91). En este marco, es posible afirmar que el autor, a partir de una co-participación desde su historia personal, es capaz de conferir un sentido particular a las novelas en cuestión. Resulta oportuno agregar, de este mismo autor, la relación que efectúa con respecto a la identidad, tema que interesa tratar con su debida importancia en nuestro trabajo: "...sin abandonar la genuina profundización del modelo del acto del habla, me gustaría proponer una concepción más global del acto autobiográfico, como una reconstitución y como una extensión de fases anteriores de la formación de la identidad" (91).

La escritura representa la herramienta para transferir la propia vida del escritor y hasta para autodescubrir su identidad. Leemos en palabras de Eakin:

Además, estos actos autodefinidos pueden ser reconstituidos mientras la narración autobiográfica se está escribiendo. Esto quiere decir que, durante el proceso de composición autobiográfica, las cualidades de estos prototípicos actos autobiográficos pueden ser expresadas de nuevo con las cualidades del acto de recordar como algo distinto o añadido al contenido sustantivo de la experiencia recordada (91).

Lo enunciado por Eakin entra en consonancia con lo sostenido por Todorov en cuanto a la posibilidad de ampliar el concepto de la relación entre la memoria individual (en

¹² Todorov, Tzvetan, - Ducrot, Oswald. Consultar en *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del lenguaje*. (92-97). Puede contrastarse con: Lotman, Iuri (2003, 27-43); Genette, Gerard (203-222).

este caso de nuestro autor en estudio) y su contexto social, debido a que se tienen en cuenta la memoria y la identidad, estrechamente vinculadas, a efecto de facilitar las constituciones, tanto sean individuales o grupales. Afirma Todorov: "...la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual –la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma-, sino también de la identidad colectiva" (89).

En consonancia con esta línea teórica y con la preocupación por trabajar las novelas del corpus como autobiografías ficcionales o ficcionalización del autor, es insoslayable la referencia a Phillipe Lejeune (1994), uno de los teóricos fundamentales para orientar la reflexión sobre esta temática para quien el "pacto autobiográfico" (su matriz básica), establece un contrato entre el texto y el lector. Lejeune parte de la posición del lector, ya que atribuye a este el poder para "hacer funcionar" los textos; para él la autobiografía es un género referencial y tiene una perspectiva retrospectiva aunque históricamente variable debido a los cambios sociales permanentes en la vida del individuo. Para Lejeune, en la autobiografía, necesariamente y por definición, coinciden la identidad del autor, la del narrador y la del personaje. A pesar de que, con el paso del tiempo y las críticas recibidas Lejeune fue revisando algunas de sus ideas e introdujo modificaciones a sus primeras aseveraciones, continuó manteniendo a la identidad, la sinceridad y el pacto para decir la verdad sobre el yo como rasgos fundamentales: "...la autobiografía no es otra cosa que un arte referencial" (32). La siguiente cita vale como resumen general de la idea de este autor:

La autobiografía se define en el aspecto global: es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente (...)

La historia de la autobiografía sería entonces (...) la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos (...) y los diferentes tipos de lecturas a que estos textos son sometidos. Si, entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se puede leer en el texto crítico (87).

Alberca (2007), a partir de la teoría de Lejeune, -y con base en las críticas formuladas por Doubrovsky a algunos aspectos no resueltos en la teorización de Lejeune- propone el pacto ambiguo en base al término "autoficción", en la cual, si bien la regla general es que el nombre del autor/firmante de la obra coincida con la del personaje, entonces, postula otra opción, en la que el nombre del personaje no coincide con la del autor, al cual es posible identificarlo por otros signos presentes en las obras. Alberca dice: "Las autoficciones se escabullen en un indeterminado pacto narrativo regido por la ambigüedad que supone servirse de ambos pactos de manera parcial y contradictoria, cuestionando tanto

la referencialidad externa de las autobiografías como la autonomía referencial de las novelas” (166). Creemos que existe un límite endeble entre lo que Alberca denomina “autoficción” y “autobiografía ficcional”. De todos modos, lo que el escritor quiere es contar su verdad a través de su narrador, que es la memoria que emerge subjetivamente y ahí es también donde juega el conocimiento que el lector tenga acerca de ese escritor. Asimismo, Alberca señala que la autoficción está en el intersticio entre lo factual y lo ficticio, una delgada línea divisoria con la autobiografía.

Otro teórico seminal sobre la autobiografía, Gusdorf, (1956) sostiene:

...tampoco la autobiografía puede alcanzar la recreación objetiva del pasado, (...) consiste en una lectura de la experiencia, (...) es más verdadera que el mero recuerdo de unos hechos (...) al escribir una autobiografía se da expresión a un ser más interior, (...) al añadir a la experiencia la conciencia de esa experiencia (3).

La memoria permitirá que el escritor recree los hechos a partir de aquellos que son de su propia historia personal. Ahora bien, Loureiro (1991) analiza el texto de Gusdorf y sostiene: “...Gusdorf observa que al yo que ha vivido se le añade un segundo *yo* (cursiva del autor) creado en la experiencia de la escritura, razón por la que concluye que el motto de la autobiografía debería ser: ‘Crear, y al crear ser creado’” (3).

Entre tanto, el escritor tiende un puente para que el lector, desde una orilla, reciba la intención, pero a medida que va transitándolo deberá decodificar, hacerse cómplice del mensaje para cumplir, de esa manera, el círculo comunicativo y llegar a entender la propuesta; se logrará, entonces, la aprehensión del yo del autor.

Para todo autor que quiera o necesite ficcionalizar su vida, no dejará de lado aquellos acontecimientos que lo marcaron, especialmente los de su niñez o adolescencia pues, generalmente, de ahí provienen sus traumas. Para cerrar este punto clave en nuestro estudio tomamos la siguiente cita de María Cristina Dalmagro (2009):

Así como las relaciones familiares, los lugares devienen prominentes y obsesivos factores (...) Se dibuja el espacio ficcional desde lugares conocidos de su infancia y adolescencia y se recrean de distinta manera. Los procedimientos retóricos que favorecen esta operación se denominan, según Nalbantian, transposición, transplante y transformaciones (...) calles y lugares (...) objetos que sirven de anclas y receptáculos de la subjetividad (...) Su presencia se asocia al proceso del recuerdo y a los remanentes de la memoria de la vida traídos en nuevas perspectivas (...) situando lo cotidiano en un nuevo contexto simbólico (42-43).

Para trabajar otros aspectos del análisis, se considera importante tener en cuenta un tropo fundamental que es la metáfora.

De Boves Naves se ha consultado su obra *La metáfora* (2004), de la cual se ha tenido en cuenta la conceptualización del término como así aspectos del planteo taxonómico que

efectúa. Establece una categorización detallada sobre los distintos tipos de metáfora, atendiendo a diferentes criterios de clasificación que consignamos a pie de página para orientar nuestra selección la que desarrollaremos en el capítulo correspondiente¹³. A nivel general, postula la siguiente definición:

La metáfora es un fenómeno de interacción semántica, que se da en un discurso, es decir al poner en relación sintagmática dos unidades léxicas y afecta los niveles del lenguaje -léxico, sintáctico y semántico-, y a los tres niveles semióticos –sintáctico o formal, semántico o de significado, y pragmático o de uso (177).

Y, en otro momento, la complementa al contemplar también el aspecto lingüístico:

La metáfora es un hecho lingüístico (...) no sistemático, con una dimensión formal, que se localiza en un discurso concreto debido a la presencia de un término extraño a la isotopía del contexto; es un proceso semántico, que amplía las posibilidades del significado con la creación de sentidos textuales que amplían los significados léxicos y, por último, es un signo literario, polivalente que tiende a codificarse en el sistema lingüístico. (177-178)

También resulta orientador tomar en cuenta algunos elementos de la teoría de los actos de habla y de la pragmática, en cuanto a usos del lenguaje, debido al interés por indagar sobre el efecto que los enunciados, por medio de diversas estrategias puestas en funcionamiento por el autor, producen en el receptor. Se prestará atención a la forma en que los personajes logran transmitir posiciones ideológicas o afectivas, es decir, observaremos los recursos pragmáticos que Daniel Moyano utilizó para influir sobre su receptor.¹⁴

A modo de cierre del apartado sostenemos que puede resultar enriquecedor indagar cómo los silencios se constituyen en las herramientas que permiten la revelación de las significaciones que se van construyendo a lo largo de las obras a modo de autoficción.

Como se dijo más arriba, los contextos histórico-culturales que marcan al sujeto y a su entorno pueden ser “purificados” al tener a los hechos dolorosos como el punto de partida de una nueva acción en el presente. De tal manera, las nuevas significaciones quedan a la

¹³ Si bien los estudios sobre metáfora tienen una larga trayectoria y hay numerosas publicaciones que la abordan desde muy distintas perspectivas, hemos seleccionado la caracterización de Boves Naves por su claridad y por permitirnos un abordaje más preciso para nuestro análisis. Para ampliar con la conceptualización de la catedrática sugerimos la lectura especial del Cap. IV, del libro mencionado. Para nuestro análisis solo hemos tomado de su clasificación aquellas que son operativas. Estas son: por criterios ontológicos: del ser, diagramáticas y cronotópicas; por criterios filosóficos por su sentido moralizante, las antropomórficas, tanto degradantes como meliorativas; metáforas complejas, continuada y obsesiva.

¹⁴ Como no es función de este trabajo ahondar en estos temas que corresponden a otro campo teórico, sugerimos consultar la obra de Austin, Searle, Lavandera, Bertucelli Papi. Cfr. Bibl.

vista de los receptores e, incluso, el propio autor podrá leerse en esas nuevas significaciones con tono sanador.

En este sentido, y en coincidencia con Eakin, afirmamos que la relación lenguaje-representación del yo está íntimamente vinculada. Así, sostiene dicho autor: "... el origen del yo como centro reflexivo de la subjetividad humana esta (sic) enlazado de modo inextricable a la actividad del lenguaje. La historia del yo sería, (...) coextensiva con el mismo discurso..." (85).

En cuanto a lo que se refiere a la relación de lo retórico, en este caso la metáfora, con la representación del yo, es importante recordar la cita de Olney que refiere Eakin:

El yo se expresa a sí mismo mediante las metáforas que él crea y proyecta, (...) No vemos ni tocamos el yo, pero vemos y tocamos sus metáforas: y así nosotros 'conocemos' el yo, actividad o agente, representado en la metáfora y la metaforización (82).

Weintraub (1991), también reflexiona acerca de las funciones de la autobiografía. Apelamos a una cita que, a manera de síntesis de su pensamiento, es un aporte importante para pensar los textos del corpus: "La verdadera autobiografía, que es un tejido en el que la autoconciencia se enhebra delicadamente a través de experiencias interrelacionadas, puede tener funciones tan diversas como la autoexplicación, el autodescubrimiento, la autoclarificación, la autoformación, la autopresentación o la autojustificación" (19).

Estos marcos teóricos se vuelven indispensables a la hora de analizar cómo, en las obras del corpus, la identidad del autor se resguarda y solo aflora cuando indagamos y leemos desde un lugar teórico particular dichos textos. El autor, y gracias a su capacidad para vivificar su recuerdo, presenta aspectos velados e incorpora los recortes ocultos de su propia vida, de ahí que podamos sostener que, en estas novelas, hay una construcción autoficcional que se manifiesta en distintas capas, modulaciones y con distintas características. La voz que es el silencio, le concederá la integración de su autodescubrimiento.

CAPÍTULO II

Estado de la cuestión

El relevamiento bibliográfico realizado respecto del tema central de interés en las dos novelas de Daniel Moyano, seleccionadas para este estudio, revela que, así como algunos investigadores han trabajado los aspectos del silencio, la retórica, lo dialógico, tales como Deffis (2010), Corona Martínez (2011), Tiberi (2011), Bueno (2006), Aimar (2006), quedan aún aspectos complementarios o reveladores respecto de la autoficción y el análisis del silencio retórico en la obra moyaniana, como elemento para el resguardo de la memoria e identidad, no solo del contexto socio cultural de los personajes de las obras sino del propio autor, tal como lo planteamos en la presente investigación. Los demás estudios consultados muestran una mayor inclinación por otras novelas dedicadas al exilio y a la represión, como por ejemplo, *Una luz muy lejana* (1966), *El trino del diablo* (1974), *Libro de navíos y borrascas* (1983), *Tres golpes de timbal* (1989).

Entre los importantes trabajos consultados se encuentran los de Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo, España), quien ha realizado investigaciones exhaustivas sobre el autor en cuestión y su obra, tanto en su tesis doctoral, *La búsqueda de una explicación* (1993, como en *Escritores sin Patria* (2006) (libro que compila estudios de distintos autores), o también en diversos estudios presentados en conferencias o reuniones científicas. Asimismo, ha escrito innumerables artículos referidos al tema que nos ocupa y ha participado junto a otros investigadores en equipos de trabajo, tal el caso de José Roca Martínez en *Las ciudades lejanas: mito y localismo en la obra de Daniel Moyano* (1995). Las investigaciones y conferencias de la catedrática española han resultado de sumo interés para nuestra investigación por el conocimiento pormenorizado que Gil Amate posee acerca de Daniel Moyano persona y de Moyano escritor y, por otra parte, debido a la claridad volcada en dichas conceptualizaciones. Esto ha permitido una mirada más abarcadora del mundo moyaniano. Por otra parte, los aportes relevados en el portal de Daniel Moyano en la Biblioteca Virtual Cervantes, bajo la dirección de Gil Amate, han servido de fuentes documentales con valor esclarecedor no sólo para el estudio, sino también como modo de proximidad con el autor.

Resulta oportuno aclarar que en el año 2012 se editó un importante y uno de los últimos estudios respecto de la obra moyaniana, en particular sobre *Tres golpes de timbal*,

dirigido por Marcelo Casarín de la Universidad Nacional de Córdoba, CEA y en colaboración con el Centro de Investigaciones Latinoamericanas (CRLA-Archivos) de la Universidad de Poitiers, Francia. Se trata de la edición crítica de dicha novela, publicada en la Colección Archivos. La presentación de la obra contó con una muestra audiovisual que concedió la posibilidad de la observación directa de manuscritos y del proceso de escritura, dibujos, apuntes aclaratorios o de toma de decisiones del autor. Este es un hecho que nos permite comprender más a fondo y hasta descubrir particularidades que nos acercan desde otros puntos a la autobiografía de Moyano.

Otro estudio de Marcelo Casarín: *Daniel Moyano. El enredo del lenguaje en el relato...* (2002) resulta sumamente valioso y contribuye con datos importantes para nuestra investigación en torno a la escritura moyaniana. A su vez, en *Vicisitudes del ensayo y la crítica* (2007), Casarín destina dos capítulos a la obra de Daniel Moyano, en uno se dedica al análisis de la pertenencia como autor cordobés y en el otro presenta un análisis sobre las ediciones y críticas de las obras de Moyano.

Son meritorios los aportes que hallamos en el libro de Juan Croce, los artículos de Reina Roffé, Enrique Aurora, las entrevistas de Mempo Giardinelli, Marcy Schwartz, y Andrew Graham-Yooll. Allí encontramos datos y valiosos testimonios que complementan nuestra investigación.

Para evitar la distracción con respecto al tema central de interés y hacer más dinámica la lectura, se ha considerado productivo agrupar los temas abordados por los investigadores que han sido consultados según el aspecto que se privilegia y los asuntos en los que se detienen. Cabe aclarar que, de todos ellos, se ha hecho un detenido análisis para desentrañar los aspectos concernientes a la autoficción de Daniel Moyano, como así también para confrontar cuestiones teóricas respecto del discurso y del universo que le pertenece. Todos estos artículos o libros examinados fueron orientadores, en algún sentido u otro, y funcionaron como aportes que permitieron la complementación sobre los diferentes temas trabajados. La agrupación realizada es la siguiente¹⁵:

a) Narrativa, lenguaje o dialéctica utilizada por Moyano: Catharina Vallejo (1996), Olga Tiberi (2011), Cristina Beatriz Fernández (1996), Marcelo Casarín (CEA-U.N.C. 2002, libro producto de su tesis doctoral de 2001).

¹⁵ Cfr. datos completos de los libros o artículos mencionados en la bibliografía.

Con respecto al trabajo de Tiberi, Olga. “Daniel Moyano: sintaxis fragmentaria de la identidad”, podemos comprobar que atiende al problema de la escritura y el lenguaje para contar la vida, mostrar una identidad fragmentaria y ciertos aspectos del silencio en cuanto al exilio. Nos distanciamos de ella por cuanto damos prioridad al trabajo con el silencio retórico como herramienta para significar y construir la autoficción a partir del descubrimiento de la identidad, en una labor intelectual comenzada en *El oscuro* para llegar a la luz en *Dónde estás con tus ojos celestes*.

b) Identidad, conflictos internos o pobreza, por ejemplo en los trabajos de Eileen M. Zeitz (1977), Rita Gnutzmann (1992) *Moyano* (2006) Moyano, Ricardo (En Moyano, Prólogo, 2005)

c) Política, dictadura, exilio, desarraigo, memoria: Carlos Mamonde (2011); Emilia Deffis, (2010); Carlos Dámaso Martínez (2002); Adriana A. Bocchino (2011); Rodolfo Schweizer (1996).¹⁶

d) La música y el yo en la obra moyaniana en Cecilia Corona Martínez «*Dónde estás con tus ojos celestes*»: *música y autoficción en la construcción del «yo»* (2011). Respecto de esta autora acotamos que hay coincidencias con su trabajo, debido a que, además de analizar *Dónde estás con tus ojos celestes*, desde la interdiscursividad con la música, con la astronomía y la matemática, también le dedica un espacio a la autoficción mencionando datos o aportes teóricos. Establece la correspondencia autoficcional entre *El oscuro* y *Dónde estás con tus ojos celestes*. Sin embargo, y a pesar de la coincidencia en este aspecto, nuestra investigación profundiza en otros puntos; el silencio retórico como herramienta retórica en la obra moyaniana, elemento para el resguardo de la memoria e identidad, no solo del contexto socio cultural de los personajes de las obras sino del propio autor, tal como ya lo planteamos en la presente investigación.

Entonces, y sobre la base de lo relevado, identificamos que el problema que abordamos en nuestro trabajo no ha sido desarrollado con anterioridad. Por lo tanto, estamos convencidos de que la indagación en el tema del silencio como herramienta retórica que posibilita espacios dialógicos en la obra moyaniana en estudio, permitirá acceder a zonas no

¹⁶ Cabe destacar que resultó de conveniencia -por lo adecuado el material bibliográfico- la consulta en la Biblioteca Virtual Cervantes, Portal Daniel Moyano a cargo de Virginia Gil Amate, allí se encuentra gran diversidad de artículos críticos abocados a la obra moyaniana. Además, la Universidad de Poitiers, Francia, <http://uptv.univ-poitiers.fr/web/canal/61/theme/28/manif/197/index.html> presenta el registro virtual del homenaje a Daniel Moyano en ocasión de celebrarse los cuarenta años de la edición de *El Oscuro*. Estuvieron presentes como disertantes: Marcelo Casarín, Fernando Moreno, Virginia Gil Amate, Teodosio Fernández, Teresita Mauro Castellarín, Irma Moyano y Ricardo Moyano (esposa e hijo de Daniel Moyano).

exploradas en las cuales la presencia del autor conforma la autoficción o ficción autobiográfica.

CAPÍTULO III

Situando las piezas

III. 1. Reseña de las novelas del corpus

III. 1. 1. *El oscuro*

Un coronel, Víctor, vive los tormentos del rencor y los celos. Rencor y desprecio hacia lo que él denomina caos: la infancia, su padre, su origen, su novia/esposa, es decir, todas las relaciones interpersonales; quedan a salvo las escenas y personas de la época en las que estuvo en el liceo, allí todo correspondía a un orden perfecto.

Víctor es una persona rígida en sus concepciones. Los celos hacia su esposa y la obsesión de ser traicionado desde siempre con un supuesto amante ha provocado la fractura matrimonial, a lo que contribuyó también su accionar en un hecho relacionado con la muerte de un estudiante, debido al cargo que desempeñaba como interventor durante solo un mes. Este hecho es definitivo y conlleva el desprecio y repudio por parte de su esposa, Margarita. Es un personaje carente de amigos, la única persona que lo ama incondicionalmente es su padre, un viejo músico jubilado de la banda de la policía. La soledad que lo envuelve es infinita y al poner en movimiento su memoria, se sorprende al encontrar que su parecido físico, su figura, coincide por completo con la de su padre y no, como él creía, con la figura y estirpe de su madre. Pero el ser interior de Víctor está muy lejos de semejarse a la nobleza de su progenitor.

En un soliloquio determinante para el desenlace de las acciones y, a partir del descubrimiento de cartas guardadas sobre un armario, las cuales habían sido enviadas por Don Blas (su padre) y que Víctor nunca había leído, tocando el viejo tambor de su padre, también oculto, realiza un recorrido crucial por su tormentosa vida. Percibe apenas su identidad, por lo que no puede sanar del todo su alma. El protagonista, finalmente, logra la reconciliación con la memoria de su padre ya muerto. Pero, sumido en la demencia, se abandona sobre el lecho de su cuarto.

En esta obra descubrimos los problemas existenciales del hombre, en este caso fundamentalmente las relaciones parentales y la identidad; estos grandes temas se presentan de la mano de la incomunicación, la violencia, el poder, la segregación. La novela nos muestra la metáfora del yo del autor y también su relación con la sociedad y lo político.

III. 1. 2. *Dónde estás con tus ojos celestes*

Juan es un músico que emprende un viaje a España en busca de su amor de la infancia, Eugenia. Él va a Madrid al encuentro de Eugenia, pero lo que realmente efectuará será un extenso recorrido por su vida. Las diversas situaciones lo llevan a desentrañar todos los recuerdos guardados en su memoria.

Su exilio le permite rememorar a su madre muerta, a los abuelos y en especial la figura de su padre, verdugo de su madre; la primera infancia se le presenta como estado ideal. La reconciliación con el padre llega de la mano del develamiento y la reflexión sobre diferentes tipos de terror, uno causado desde antes de su nacimiento por diversos problemas políticos relacionados con revueltas y golpes de gobierno; siente el exilio y la patria perdida. Otro, fundamental, es la marca relacionada con los acontecimientos en torno a la muerte de su madre, lo que lo ha perseguido toda su vida y ha sido la razón única del desprecio y distanciamiento con el padre; también tiene participación el juego planteado sobre la memoria popular acerca de la colonización española en América; él transita en medio de ese caos que lo perturba y no le permite reconocerse. Por ello, el protagonista inicia una búsqueda idílica, metafórica, encontrar a su amor de la infancia, y en ella todo lo que no tiene o siente incompleto, como por ejemplo, su identidad.

El relato permite inferir que los recuerdos guardados en la memoria pudieron salir a la luz debido al recorrido del viaje emprendido y de esta manera llegar al autodescubrimiento por la reconstrucción de la identidad.

En definitiva, la obra encierra una gran metáfora del yo, de la madre, de la patria, del exilio.

III. 2. Narradores y sus voces- Otras referencias

El oscuro comienza narrada en tercera persona, luego va cambiando de narrador en diferentes capítulos, en una permanente alternancia entre la tercera y la primera persona; pero no siempre esas personas son asumidas por las mismas voces; a veces es la voz de Don Blas la que se identifica; otras las del coronel; otras las del detective. De tal manera, se va produciendo un movimiento fluido que también alterna estilo directo con indirecto, omnisciencia con narrador protagonista. Algunos ejemplos permiten dar cuenta de esta

modalidad: “El coronel se miró al espejo...” (9), “Los ojos del coronel...” (35), “Joaquín Echenique cruzó... (81); “No lo reconocí enseguida...” (voz del detective) (49); la voz de don Blas: “Hijo querido... (93). En otros momentos quien narra ejerce la omnisciencia: “Estaba en medio del tumulto, pero la situación era clara para él...” (137); “El coronel esperaba que el informe de Joaquín...” (143); “Subía y recordaba unas palabras de su padre...” (163).

En cuanto a las referencias espacio-temporales podemos decir que *El oscuro* se desarrolla casi a finales de la década del sesenta y en una ciudad. La Rioja es mencionada en muchas oportunidades pues allí vivió el personaje principal durante su niñez y adolescencia; luego, la ciudad de Córdoba aparece como el lugar de residencia donde Víctor hizo el Liceo militar y en la que pasó la mayor parte de su vida, aunque durante tiempos alternados, también tuvo su estancia en Buenos Aires.

En cambio, en *Dónde estás con tus ojos celetes*, se narra en 1ra. persona: “Mi nombre es Juan, soy músico y vine a España...” (17) y se ubica la historia en un tiempo: “una mañana del mes de mayo (...) comenzaban los años ochenta” (28). Como ocurre muchas veces, tiempo y espacio están estrechamente ligados, “A más de mil kilómetros de donde nací y casi a veinte años de espacio temporal...” (31). Respecto al espacio, dirá: “Llegué a Madrid, (...) y la España -contextualiza específicamente- llamada eterna estaba quedando atrás con sus negruras, lo mismo que las tierras calientes que yo acababa de abandonar...” (28). Aquí compara la época de dictadura de Franco y la de dictadura militar argentina.

La relación autor-obra se reconoce a partir de los datos biográficos y fuentes documentales, puesto que, si comenzamos por analizar y ubicarnos en el contexto espacial podemos afirmar que Moyano vivió en La Rioja y fue tenida en cuenta a la hora de escribir sus obras, casi como si hubiese sido su tierra de nacimiento. Por otra parte, si buscamos otro dato referido a este mismo punto, es el concerniente a Olta, ciudad riojana de la cual era oriundo el padre de Daniel Moyano.¹⁷ Es de público conocimiento que el autor que nos ocupa, durante su infancia vivió en Córdoba capital y en las sierras cordobesas, esta información no sólo se ha obtenido a través de diversos documentos, sino que también fue lograda por constatación personal.¹⁸ Es de esta manera que se corrobora, entre otras cosas, que su abuelo ha sido uno de los primeros jardineros y el que tenía a su cargo el cuidado de

¹⁷ Consta en sus biografías y documentos. Cfr. Bibliografía.

¹⁸ Entrevista personal con Daniel Bellini, pariente de Daniel Moyano, en febrero de 2014 (inédita).

los jardines de la mayor parte de las casas en La Falda, él fue el encargado de plantar los famosos eucaliptus de la ciudad, es decir que la idea de origen primordial y creación tiene un anclaje en un personaje de la realidad cercana, aunque haya una combinación con determinada alusión bíblica. En una entrevista que Moyano diera a Graham-Yoll, manifiesta: “Vivíamos en La Falda cuando yo tenía entre cuatro y siete años. Éramos los caseros de unos pastores ingleses...” (s/n).

En *Dónde estás con tus ojos celestes*, así se produce el encuentro de Juan con su abuelo en las sierras cordobesas “En los amplios patios había un parral (...) y unas plantas muy extrañas (...) Se trataba de injertos que hacía el nono, había conseguido una especie de mundo de flores paralelas...” (117).

El abuelo encarna, de alguna manera, una idealización de la figura del creador, tal como podemos ejemplificar con la siguiente cita. Es, por cierto, una figura masculina relevante en su infancia.

Uno de ellos me contó que el pueblo entero era prácticamente obra de sus manos, (...) poco a poco de sus manos fueron saliendo esas mansiones y esos puentes sobre el río y esas calles enormes (...) hoy eran el sustento del pueblo... (118)

Transcribimos parte de una entrevista realizada a Daniel Moyano por CEAL¹⁹ en la cual se proporcionan datos personales que complementan nuestra investigación, pero que a su vez son de público conocimiento. En este caso, se le preguntaba cuándo había comenzado a escribir, a lo que responde:

En la Falda, sierras de Córdoba, donde terminé la escuela primaria, había dos estímulos para escribir: la biblioteca de la escuela, y mi abuelo materno, José Bellini, que improvisaba versos circunstanciales imitando el estilo gauchesco en su media lengua, mezclando italiano y castellano. La distracción de todas las noches era leerle algo al *nonno*, que era corto de vista.

Respecto de las sierras cordobesas en *Dónde estás...* el narrador menciona: “sólo existía la estación, un par de casas y el almacén de ramos generales del gallego Rodríguez” (118)²⁰.

Moyano, de joven, volvió a residir en la ciudad de Córdoba desempeñándose en diferentes trabajos; desde allí pasa a vivir en La Rioja, luego se casa en esa provincia²¹, y, en la década del setenta, parte con su familia para exiliarse en España. Es un músico y escritor

¹⁹ Cfr. Bibliografía.

²⁰ Por testimonios de vecinos de La Falda, se sabe que en la esquina de calle Sarmiento y Diagonal San Martín existe un edificio que aún conserva grabado “Casa Rodríguez” y que funcionaba como un almacén de ramos generales.

²¹ Es interesante el relato de César Altamirano referido a los acontecimientos en torno al casamiento de Daniel Moyano con Irma Capellino, en el capítulo titulado “El casamiento de Daniel”. Cft. Bibl.

que llega a Europa, queda apartado de su profesión y, además, por muchos años no puede escribir. Por esta razón, nos resulta oportuno pensar que el autor como músico queda silenciado detrás de las obras, esto estaría en relación con el hecho de no poder ubicarse profesionalmente, su falta de expresión artística tendría luego un espacio para ser recreada dentro de sus textos, la sonoridad encontraba alguna forma de no seguir bloqueada. Una nueva cita nos permite inferir la relación entre la realidad del personaje de la obra/ autor. Leemos en el texto de Croce (2010): “Y (...) su vida en España: mirá Juan, los primeros años no podía escribir, ni siquiera una carta (...) Irma (...) Ella sigue enseñando música (...) Trabajo de noche (...) haciendo maquete y lijo y lijo plástico (...) (25).

En nuestro caso, tomando especialmente su última obra, encontraremos referencias explícitas a la música; además, en ella se percibe un cierto aire de sonata, y podemos inferir que los movimientos coincidirían con la estructura básica de la novela. El primer movimiento tiene un sentido de “allegro”, esto es por las expectativas de la llegada a España y el comienzo, ya en territorio, de la búsqueda. La exposición del tema queda planteado de inmediato, “... soy músico y vine a España en busca de una mujer llamada Eugenia”. (17), será reexpuesto a lo largo de la obra en diferentes contextos, “Me vine a estos pagos madrileños medio engolosinao (...) campeando un cariño (...) Se llama Eugenia la chiruza. (Sic)”. (80), hasta llegar al momento final de la obra que asemeja a una coda. Esto se debe a que la recapitulación efectuada termina con un pasaje a modo de conclusión. Su utilización provoca mayor peso a la cadencia final: “Acaso Eugenia sólo fuese una visión de mi soledad...” (242). En este momento se produciría el abandono del tema, “...la única Eugenia posible fuese la Grulla, que me esperaba en Madrid con la casa iluminada” (242). Asoma el nuevo tema y el final abierto y esperanzador. Por eso podemos decir que encontramos tendencia a una coda al estilo barroco, pues viene a ser una conclusión: “...donde las pulperas de todos los tiempos cantaban para siempre la canción eterna de la vida” (242). Para este punto también pensamos en una ampliación y profundización que escapa a los intereses y especificidad de nuestra investigación.

A todo lo conocido de su vida personal se agregan otros datos socio-históricos que tienen que ver directamente con el argumento de las obras, como por ejemplo, las referencias a los diferentes gobiernos militares y las respectivas intervenciones efectuadas por parte del ejército en las provincias de Córdoba o La Rioja, entre otras, en las distintas décadas, ya mandadas desde gobiernos militares o no. En épocas de la dictadura de Onganía, en Córdoba y, durante la gobernación de Ferrer Deheza hubo un conflicto estudiantil en el

que murió un estudiante, además de obrero en una fábrica automotriz de esa provincia. A raíz de un disparo efectuado por un policía, el estudiante murió cinco días más tarde, por esta razón se produjo una gran revuelta; después de este suceso, renuncia el gobernador - hecho que se liga directamente a uno de los conflictos de *El oscuro*, del que trataremos con mayor profundidad más adelante-. La autoficción se descubre al conocer datos reales del hecho de los estudiantes: “El tumulto de los estudiantes cubría todo lo ancho de la avenida” (137). Podemos leer en *Conversaciones con Daniel Moyano*²²: “(Una noche, mientras sigo escribiendo **El Oscuro**, escucho por radio que la policía de Córdoba asesinó al estudiante Santiago Pampillón²³. Es ahí cuando lo incorporo a mi novela.) (39) (paréntesis y resaltado del autor).

Estas cuestiones, entre otras, son las que justifican la elección de los lugares, conflictos, personajes y metaforizaciones. En otro pasaje de su obra dice Croce: “Ya en el exilio, cuando regresa por única vez a Córdoba, (...) me pidió que lo acompañara a recorrer los lugares donde había estado alguna vez y que inspiraron muchos de sus relatos” (23).

Así, al analizar la escritura moyaniana, se nos presentan distintas circunstancias en las que se filtran y quedan las marcas de vivencias personales, recuerdos que llenan los espacios de su memoria y empujan por salir. Todos estos datos nos permiten percibir al autobiógrafo silente.

Del escritor silenciado en voz del narrador podemos leer, por ejemplo, en *Dónde estás con tus ojos celestes*:

Hoy he decidido fijar en letra escrita, desde este refugio madrileño, las acciones realizadas para encontrar a Eugenia, a fin de tener una especie de mapa del camino recorrido y un asidero menos frágil que el recuerdo (...) Y también porque necesito contarle la historia a alguien, para volver a vivirla.

Vine aquí con la esperanza de que él no apareciera durante mis búsquedas, (...) Para que no la persiguiera, como lo había hecho con mi madre, (...) se llamaba María²⁴ y me había dado a luz en esa misma habitación,... (26)

Allí estaría ahora, en otro destino (...) y yo hubiese sido sustituido por un niño europeo sin ruido de cuchillos (...) sustituido por el adulto que sería ahora, que en vez de prosar estas crueldades de la sangre violenta estaría escribiendo unas canciones de amor que brotasen de los clavicordios que rodearon la infancia de mi madre (27- 28).

Moyano, en el recorte que hemos presentado del texto, dice “fijar” y luego “menos frágil que el recuerdo”, es decir, con ello, pone de manifiesto su necesidad de recuperación

²² Croce, Juan Cft. Bibl.

²³ http://archivo.lavoz.com.ar/suplementos/temas/09/10/18/nota.asp?nota_id=560198

²⁴ Según consta, la madre de Daniel Moyano se llamaba María Bellini.

http://www.cervantesvirtual.com/portales/daniel_moyano/autor_cronologia/

También consta en *La Voz del Interior* 24 y 25 de agosto de 1937 Cfr. Bibl.

de la memoria de manera más concreta, en palabra escrita, para no dejarla tan solo en sus pensamientos. Respecto a esta cuestión podemos leer en *El oscuro*: “Faltaba (...) la decisión de quemar todo aquello (...) a fin de que solo fuesen (...) un simple dato de la memoria que puede perderse en cualquier momento e incluso ser modificado” (13).

Como ya se ha expuesto, es parte del sentido de la autoficción o de la autobiografía dejar, a modo de acción testamentaria, una recreación de la propia vida.

El autor detrás del narrador avisa en *Dónde estás con tus ojos celestes*: “-No te confundas con las cosas que te cuento” (64). También leemos: “...me exilié en el mundo...” (36). La primera cita pone en aviso, sale de pronto el narrador/yo lírico, en la segunda cita clarifica su eterno problema como si fuera premonitorio a la hora de nacer. Estas construcciones dialógicas lo acercan al lector pero, a su vez, es la apertura a un diálogo con él mismo anticipando la revelación. Respecto del exilio podemos leer en el libro *Conversaciones con Daniel Moyano* mencionado anteriormente: “El exiliado nunca se libra de su propio exilio” (30). Pero, además, leemos en el mismo texto anterior y para completar en cierta manera la idea del exiliado en el mundo: “Yo heredé de mi viejo su condición de exiliado interior...” (30).

Agregamos la siguiente cita esclarecedora, “Pero todo misterio guarda dentro de sí la tentación de revelarse...” (36). Nuevamente sale a luz la necesidad de la búsqueda y por otro lado, el juego que se produce en el pacto autor-lector. Este último tiene a su alcance recursos que le permitirán hallar los datos biográficos comprobables. A propósito de la relación y la importancia que tienen los lectores para los escritores y en concordancia con la mención que hacemos al juego que propone el escritor, leemos el testimonio de Moyano en este fragmento de la entrevista de CEAL:

Lector ideal, el que participa activamente de la creación compartiendo responsabilidades, pérdidas o hallazgos. Que pudiera decir ‘no, eso no, porque lo que se necesita ahora de los escritores es otra cosa’ (...) Algo que ayudara al autor a salir de su soledad dictatorial, limitando sus poderes y enriqueciendo su mirada. El sustituto de esto, en la escritura solitaria, es dejarle al lector espacios abiertos para que pueda entrar, estados larvales, puentes, lugares donde estacionar para que no tenga que pasar de largo. Y la técnica de nebulosa ayuda mucho a conseguir esos espacios.

La autoficción de Daniel Moyano se va descubriendo desde cada uno de los datos que va presentando a lo largo de las obras, y la identidad del autor queda descubierta no solo por el lector sino por él mismo: “Me obligaba a hurgar sin piedad dentro de mi vida, a remover cosas (...) mejor dejarlas (...) camino del olvido”. (Moyano, 2005, 98).

Según lo dicho en la entrevista de 1982 para el CEAL, Moyano dice sobre el

atributo del escritor y su función respecto de la lengua; allí asoma el sentido del escritor como traductor social:

Sacar fuerzas de donde sea para mantener vivo nuestro código de comunicación. Cuidar las palabras, esos milagros, de las agresiones permanentes de las diversas formas de poder y de los medios masivos de comunicación. El idioma es la reserva natural de la libertad que tienen las personas. Acaso la verdadera patria, como quería Pessoa. Los escritores debemos hacer guardar ahí, dar la voz de alarma para que nada pueda quitarnos la última reserva que nos queda. Y ser fieles a los anhelos de los pueblos a los que pertenecemos, interpretándolos con lucidez y alegría, para que el hecho literario no sea un dato para las enciclopedias, y forme parte de la vida cotidiana.

A partir del análisis de esta cita cabe sostener que Daniel Moyano toma posición en defensa de la palabra, porque le permite al hombre gozar de la libertad, y asume al escritor como mediador de cultura, que tiene la misión de prevenir al lector para que pueda ser feliz siendo libre; pero, además, el escritor es el traductor de su pueblo, lo que le permite abrir los marcos de la memoria de la sociedad para que la historia del pueblo circule libremente y la palabra deje de ser silenciada. Agregamos el siguiente párrafo de Moyano citado en el libro de Juan Croce (2010) que dan cuenta de su posición ante la escritura:

La patria es mi infancia, mi ideología es el lenguaje.
Cuidar las palabras, - esos milagros – de las agresiones permanentes de las diversas formas del poder. El idioma es la reserva natural de Libertad que tienen las personas. Acaso la verdadera patria...” D.M. (83).

Este es el mensaje final, porque a través de sus obras nos permitió comprender no solo aspectos de una autoconfiguración personal son también develar zonas de una Argentina en permanente conflicto, e, incluso, de una latinoamérica que encierra los mismos conflictos del hombre.

CAPÍTULO IV

Modulaciones del silencio

IV. 1. *El oscuro y Dónde estás con tus ojos celestes* - El silencio: valor y representaciones

El silencio es signo, por lo tanto es polisémico, pero también es acción, sin olvidar que las mismas propiedades caben para la palabra, la comunicación o el pensamiento. El silencio en tanto discurso también tendrá una función social debido a que otorga cohesión y coherencia a las representaciones de la realidad y creencias de una comunidad, función que forma parte de la significación del discurso. Todo aquello que contenga propiedades comunicativas será conducta, actuación e intervendrá en el juego de roles. Dice Castilla del Pino (1992) al respecto: “con el silencio, comunico que no quiero, no debo, o no puedo comunicar” (80).

Así, desde la pragmática, el silencio y su representación se estudian a partir de su funcionamiento social y en sus usos. Por otra parte, es conveniente remarcar que palabra y silencio no son opuestos; reiteramos, se complementan. El silencio es, además, signo literario; como tal y como texto, será acto, acción y, por lo tanto, tendrá un cierto efecto, según su interpretación y de acuerdo al contexto, sobre el receptor.

El silencio es significado, luego, representación; puede convertirse en la metáfora de lo indescriptible, de lo inexplicable, de aquello inenarrable, es decir, de lo que no se puede expresar.

El aporte de las palabras de Le Breton (2006) complementa nuestras afirmaciones: “El silencio nunca es una realidad en sí misma, sino una relación: (...) se manifiesta, en la esfera del ser humano, como elemento de su relación con el mundo. (...) es, antes que nada, una cierta modalidad de significado” (111). El sentido del silencio –sostiene Le Breton– queda representado o puede ser captado en el ritmo y la estructura que el autor propone en cada una de las obras, transmitiendo y tratando de explicar la experiencia y la existencia humana.

Reiteramos que toda palabra, desde el punto de vista de lo social, implica acción. Cuando se habla o se escribe se ejerce influencia directa sobre el destinatario; en el caso del

lenguaje oral se ponen en juego los actos de habla (locutivo, ilocutivo y perlocutivo),²⁵ esto es, en correspondencia con una situación comunicativa presente, determinada. Por lo tanto, la palabra tomará un valor especial de acuerdo con un contexto determinado y con el propósito perseguido.²⁶ En coincidencia con esto y, tomando a los autores que soportan este estudio, José L. Ramírez González (27) y Castilla del Pino (80), definen al silencio como acción, por consiguiente, acto de habla.

Si bien el silencio se identifica con los usos del lenguaje, es decir tiene equivalencia con los actos de habla -propios del lenguaje oral, tal como ya lo expresamos- Moyano representa en palabra escrita cuestiones pragmáticas concernientes al acto ilocutivo; entonces, este acto es representado y significado a través del texto escrito; no debe olvidarse que un acto de habla se enlaza con los otros, ya que el acto ilocutivo demostrará la acción pretendida del locutor y lo que se espera del locutario. Por consiguiente, en la narración y, por medio de esa palabra escrita, se transfieren dichas acciones a los personajes, es decir, a los supuestos locutarios de la expresión oral. Retomamos palabras de Castilla del Pino de *El silencio*:

Con el silencio 'hacemos' muchas cosas: otorgamos, reprobamos, humillamos o nos humillamos, acusamos o nos acusamos; y también nos desentendemos, o hacemos como que nos desentendemos, o ironizamos... (...)

El interlocutor sabe -un saber lleno de supuestos, interrogantes y conjeturas- acerca del significado de un silencio que se hace para él. Este saber es, naturalmente, su interpretación (...) el significado del silencio es ambiguo, (...) De aquí la frecuencia con que el silencio se torna inquietante, suscita desasosiego, angustia -la angustia del no saber, de la imprecisión, de la ambigüedad- y da lugar en muchas ocasiones a actitudes delirantes o predelirantes (...) en el interlocutor (83).

En las dos novelas de nuestro corpus se destacan situaciones de tensión, las que se ven reflejadas a través de los actos anteriormente mencionados. Es por ello que el silencio, al igual que la palabra y, a pesar de poseer una actuación presumida, puede tener la propiedad de liberar; por lo tanto, los silencios son presencia, dotan de sentido; dice Castilla del Pino al respecto: "El silencio por antonomasia (el silencio verbal) y la quietud (silencio extraverbal) son, pues, formas de conducta, formas de habla; en suma, actuaciones" (80). La afirmación de este autor se debe a que todo acto de conducta es acto de habla y su secuencia

²⁵ A modo de aclaración elemental se hará referencia a los nombres de los actos de habla, considerando que el propósito del trabajo no es detenernos puntualmente en estas cuestiones del lenguaje sino mencionarlo solo como complemento del estudio llevado a cabo.

²⁶ La lingüística y, en especial, la pragmática, se han encargado de teorizar sobre temas, a los cuales solo nos referiremos en forma acotada.

es discurso. Según el catedrático, la actividad lingüística es comunicativa y es actuación. Ergo, sostiene:

El silencio es, pues, actuación, *actuación silenciosa*; por eso dice del silente, (...) Con otras palabras: el silencio es un hacer (...), un decir (...) (Destacado del autor.)
De manera que el silencio no es no-decir sino callar, silenciar aquello que no se quiere, no se debe o no se puede decir (80).

En la narrativa de Moyano, el silencio como signo, como elemento conductual y como mecanismo retórico en sí mismo, posibilita encontrar tonos particulares y reveladores en su obra. Como acto de habla, se debe tener en cuenta que el silencio posee una función ilocutiva debido a que está sujeto a una intención, pero a su vez tiene una función perlocutiva por cuanto a través de él se pretende producir un efecto en el destinatario. Hay otros signos que se corresponden con el silencio; muchos de ellos forman parte de una metáfora dirigida al lector para que descubra su sentido de manera tal que el receptor de la obra entra en el juego propuesto por el autor, al tratar de “resolver incógnitas o dilemas del texto” (Alberca, 2007). Así, en las novelas del corpus se observan, por ejemplo, silencios representados en gradación de colores, luces, paisajes, objetos, ruidos; los títulos de las obras son, asimismo, una anticipación de ese silencio que Daniel Moyano utiliza como estrategia. Más adelante analizaremos estos aspectos con mayor detalle.

De acuerdo con lo consignado hasta el momento, podemos inferir que el autor y muchas de las experiencias de su vida han sido silenciadas tras los personajes de las dos obras en cuestión.

La memoria va edificando en los espacios de escritura, se pone de acuerdo con el lenguaje, por eso el escritor recrea su yo, porque se puede recomponer según lo ontológico y lo que su memoria le permite. Los puntos de vista de los recuerdos serán teñidos por la subjetividad que aflora en dicha reconstrucción y el lenguaje como acto es el encargado de convertir en símbolo esa experiencia.²⁷ De la mano del lenguaje el escritor puede reconocerse, porque ha reconstruido su historia profunda, ha puesto en palabras lo que la memoria, al completar sus huecos, le ha enviado, esto es autoconocimiento y es lo que nos transmite Daniel Moyano en su última novela. En esa reconstrucción, el autor configurará su identidad y su autoficcionalización. Sus obras son, por lo tanto –y en esto compartimos el enunciado de Eakin: “...esa demanda de la narrativa de ser una versión de la propia vida del autor anclada en hechos biográficos verificables...” (81). En esto toma parte el lector, pues

²⁷ La idea es tomada nuevamente de Eakin (87)

es él quien deberá comprobar, ya sea empírica o fácticamente los datos o hechos que el autor propone.

El silencio se convierte en ese elemento capaz de preservar los problemas existenciales más profundos del hombre y, a su vez, es el contenedor indispensable de lo que el autor quiso conservar hasta último momento, su biografía; por lo tanto, construye su autoficcionalización con silencios, ocultamientos, revelaciones, develaciones, ambigüedades, datos ciertos, otros ficticios. Ahora bien, decimos que el autor en el momento de composición va reconstruyendo su yo, por lo tanto, y de acuerdo con Olney, “el yo se expresa a sí mismo mediante metáforas” (82). Debido a datos empíricos y de registro podemos aseverar que el autor silente es la gran metáfora en las obras.

Dice Alfredo Fierro Bardají en “La conducta del silencio” (1992)²⁸ :

No tuvimos conciencia del silencio primordial, ni siquiera del silencio que, en la vida de cada uno de nosotros, precedió a nuestra primera palabra. No tenemos, (...) conciencia del silencio de donde venimos. Pero sí, (...) la tenemos del silencio al que nos encaminamos y al que podemos disponernos.

El gran silencio humano es el silencio final, el de la muerte. (75)

La cita de Fierro Barbají nos permite una reflexión acerca de esta problemática del silencio primordial, que envolvió a Moyano y que hace explícita en su obra póstuma cuando en el capítulo final y, al sentir la liberación, en voz del narrador, habla del silencio primordial como posibilitador de vida, “...mis oídos percibieron por primera vez ese maravilloso silencio primordial...” (2005, 240). Ya en sus días postreros el escritor da muestras²⁹ de que necesita de alguna herramienta que le permita concretar la idea de entregar al mundo la historia de su vida enmascarada detrás de una historia ficcional. Dice Ricardo Moyano (hijo del escritor), al respecto,

Ya atacado por el mal que intuyó incurable, dejó todo para abordar ‘*la pulpera*’... y fue su precipitado canto de cisne.

La Pulpera es mi abuela que no conocí, es la Argentina, es Nieves del *Libro de navíos y borrascas*, es una larga glosa al poema de Gelman y a la canción que escuchó en su infancia,... (Resaltado del autor)

No creo tampoco que los horribles dolores de su enfermedad que `padeció mientras escribía los últimos capítulos (...) fueran mayores o peores que los que sufriera en su alma durante toda su vida... (en Moyano, 2005, 10-11). (Destacado del autor).

²⁸ Fierro Bardají en *El silencio* (1991) Cfr. Bibl.

²⁹ Se utiliza esta expresión, “da muestras”, por la información obtenida de diversas fuentes. Entre ellos el prólogo de su hijo para *Dónde estás...* Otro caso cuenta cuando Cortázar le sugiere escribir sobre sus relatos. Consultar, Andrew Graham-Yooll. Cfr. Bibl.

Daniel Moyano dejará de ser silente para mostrarse al otro, para descubrir y descubrirse.³⁰ En palabras de Alfredo Fierro Bardají en *El silencio*: “Diarios y autobiografías tratan de dar sentido a la propia vida, al mismo tiempo que pretenden construir una autojustificación y una aclaración que levante la ambigüedad del silencio de la muerte, cuando la vida haya terminado” (77).

Ambas novelas, cada una independiente en cuanto a la historia narrada y con un contexto exclusivo, diferenciado uno del otro, fueron concebidas en un tiempo que puede ubicarse entre las décadas del sesenta y del noventa. Como se explicó anteriormente, una corresponde al período pre dictadura, escrita en un país con gobiernos democráticos pero interrumpidos o controlados por la junta militar: *El oscuro* y la otra, *Dónde estás con tus ojos celestes*, concebida cuando ya había finalizado la dictadura en Argentina y el autor se encontraba en exilio. Sin embargo, las dos nos conducen por caminos en los cuales el clima político del país natal del autor está presente y deja sus marcas. Moyano no es inocente de esto y sabe manejar las situaciones para llevar al lector por lugares en donde el juego previsto propone su recorrido. La contextualización espacial se desarrolla en Argentina para la primera obra y, en España para la segunda.

Al adentrarnos en la lectura de *El oscuro* y teniendo en cuenta los marcos contextuales, tanto de la historia del país como de la biografía del autor, es posible identificar en la novela algunos sucesos presentes como ficcionalización de hechos reales. Otro tanto ocurre con *Dónde estás con tus ojos celestes*, con la diferencia de que en esta obra son más claras las escenas matizadas con elementos personales del autor. Es por este motivo que, desde la perspectiva de Alberca, el escritor, en una “operación de fabulación de sí mismo” (171), en esta encrucijada, hace que el lector se aleje por la ambigüedad y el desconocimiento o se acerque y forme parte del pacto que se ha establecido con el autor, y, cuando es conocedor de la historia del escritor, puede encontrar puntos en común en los “claroscuros del relato” (172) que develan al autor detrás de las historias de las novelas. Moyano ha creado para sus obras su propio acto autoficcional relacionado directamente con hechos propios de su biografía. Algunos de los elementos trascendentales son los siguientes: el silencio, las fronteras, la identidad, la memoria, todo mediado por recursos retóricos privilegiados, tales como imágenes y metáforas.

³⁰ Sabemos por datos biográficos y por el prólogo de su hijo, Ricardo Moyano, para *Dónde estás con...* que Daniel Moyano a la hora de escribirla ya se encontraba en estado crítico. Murió sin poder corregir su obra. Respecto de este prólogo diremos que tanto Croce como Corona Martínez también se refieren a él por su valor testimonial. Cfr. Bibl.

Moyano mismo ha develado en entrevistas, en conversaciones registradas con sus amigos o en diversas notas, la importancia o incidencia de la contextualización histórico-geográfica en su vida, es decir, una cronología signada por diferentes golpes de estado, abuso de poder ligado a la dictadura militar acaecida en su país natal durante casi dos décadas, la tragedia familiar y los diferentes lugares por los que deambuló desde su nacimiento. El siguiente párrafo de la entrevista realizada por Mempo Giardinelli (2011), sirve para abonar nuestras inferencias:

...en una visita a España que hizo Alfonsín yo fui a la embajada y le pedí que me dejara tocarlo. Me preguntó por qué. Y le dije que yo nunca había tocado un presidente, y menos civil, y eso que nací el 6 de octubre de 1930, un mes después del primer golpe de estado y por eso mi mamá solía decirme que casi nací del susto, un mes antes.

Daniel Moyano, como protagonista directo de los hechos y guardián de su memoria personal, los utiliza y recrea en sus historias. En concordancia a la cita precedente, leemos en *Dónde estás con tus ojos celestes*: “Ella salió corriendo de casa rumbo al hospital, temerosa que yo naciera allí mismo pero muerto de un susto en medio de ese espanto...” (34).

Su yo es transferido a los personajes o en los esbozos de ellos, en Víctor, en Margarita o, en Blas, en doña Dora, en el detective -quizás sea este personaje su propio inconsciente indagando de manera exhaustiva su historia personal-; pero también se funde en Juan, en Eugenia, en la Grulla, en Mastropiero, en la familia.

El silencio le ha permitido al autor, primero, mostrar calladamente recortes de su propia vida, luego, con la concreción de la última novela, *Dónde estás con tus ojos celestes*, le llegó la posibilidad, por medio de la escritura, es decir, de la palabra, de encontrarse, construir o descubrir su identidad, congraciarse con su vida. Moyano ha realizado una especie de catarsis conductora al encuentro y la reconciliación final con su padre y con su propia existencia. A propósito de esto, dice su hijo Ricardo, en el prólogo de su última novela: “...en este ajuste de cuentas final con mi abuelo” (en Moyano 11).

A esta postrera obra podría declarársela como testamentaria, debido a que con ella el autor perdurará a través de su escritura, pero además mostrará a los lectores su vida ficcionalizada desde las reconstrucciones de la memoria. Dentro de la obra infiere, “Y estos hechos, aunque parezcan imaginativos o ‘poéticos’ a los ojos de la gente no avisada, forman la trama de la realidad y es necesario tenerlos muy en cuenta para búsquedas concretas” (37).

Daniel Moyano, al reconstruirse, quiso mostrarse al otro, para llegar a sus congéneres por la palabra. En una reflexión que dejó en su última obra, en el capítulo 6, mientras se desatan una serie de cuestionamientos y planteos humanos que tienen que ver con el sentido de identidad, de patria, de libertad, en el texto se manifiesta un llamado: "... tratéis de descubrir cuál es el verdadero enemigo que se emboza entre vosotros, tan cuidadoso de su felonía que no le ha oído porque siempre calla" (89). En esta cita está implícita la idea del silencio y del ocultamiento como acto pernicioso, pues muchas veces esta actitud de silencio puede perjudicarnos porque no podemos ser libres; es decir, nos avisa.

Pero hay quizás otro silencio que pesaba en Moyano; durante varios años y ya estando en España no pudo escribir, el escritor estaba silenciado; le confiesa a Giardinelli que a raíz de la represión en su país, por haber sufrido abusos al estar preso pasó muchos años sin producir nada, hasta que, finalmente y gracias a un amigo pudo volver a hacerlo, es decir venció su voluntad y pudo superarse. Insistimos: se trata de ser libre por la palabra.

Para cerrar este apartado y en estrecha relación entre lo silenciado y la autoficción, expresamos que Daniel Moyano se va descubriendo desde cada uno de los datos que va presentando a lo largo de las obras, y la identidad del autor queda descubierta no solo por el lector sino por él mismo. "Me obligaba a hurgar sin piedad dentro de mi vida, a remover cosas (...) mejor dejarlas (...) camino del olvido" (2005, 98).

IV. 2. Silencios elocuentes: el título de las novelas

Desde el título de ambas novelas, Moyano anticipa sentidos que se concretan en los relatos. Si se hiciera un somero examen de cada uno de ellos podría decirse que los títulos de las obras del corpus son antagónicos; uno evoca las sombras, el otro la luz.

Pero, efectuando un sondeo más ajustado, se comprueba lo cercanos que son uno del otro en cuanto a correspondencias de significado, como, por ejemplo, el monocromismo al que nos remiten ambos enunciados. Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, tanto el negro como el azul corresponden a colores fríos, lo que remite a "procesos de desasimilación, pasividad y debilitación" (135). El color azul es el del pensamiento, "el azul oscuro se asimila al negro, es la oscuridad devenida visible" (136); también lo relativo a las sombras deriva de él. En cambio el celeste remite al blanco, a la luz, la iluminación, el bien

(136); entonces, podemos inferir que la relación con el celeste de los ojos de la pulperamadre se establece con la pureza, con lo esencial.

En la primera novela, *El oscuro*, la invocación a la oscuridad permite percibir el velo que envuelve al personaje/narrador/autor. Pero, a su vez, velados u ocultos están ciertos aspectos de una historia oculta: recortes de la vida del escritor.

En el segundo texto del corpus y última novela escrita, *Dónde estás con tus ojos celestes*, la claridad, lo diáfano va asomando a su existencia hasta llegar a manifestarse en su relato. Ese narrador/autor/personaje ha liberado por fin su interior, se descubre entonces un hombre reflexivo que comprende sobre su propia vida y, sobre el final, ha concluido el fatigoso proceso de introspección.

Es posible pensar el título *El oscuro* como una figura retórica en sí mismo que, al igual que el silencio, es una metáfora diafórica³¹ debido a que lo representado corresponde a una nueva realidad. El término oscuro, entonces, no quiere decir solamente “lo que carece de luz”, sino que en esta expresión se puede descubrir también la relación pareada de lenguaje-silencio. Lo oscuro es lo oculto, lo secreto, lo ligado a la maldad, a la depresión, al sufrimiento, a la muerte y, si nos remitimos a su significado bíblico, alude a la penúltima plaga (las tinieblas). Moyano está anticipando algo a su lector y lo convida al juego. Acordamos con Le Breton (1997) y tomamos su cita de Simmel: “El secreto ofrece, de alguna forma, la posibilidad de otro mundo al lado del que vemos” (Sic.) (88).

La referencia a lo oscuro se convierte en el silencio de aquello que no debe salir a la luz y no salen a la luz todas las perturbaciones que sufre el protagonista de la novela.

Oscuro³² es también, en este caso, metáfora de la raza indígena en oposición a la raza europea, es la representación de lo que siempre ha estado presente como una de las mayores preocupaciones de este protagonista quien, durante todas las etapas de su vida, no ha podido sobrellevar la identificación con sus raíces americanas, más precisamente nativas; Víctor, se siente rubio y blanco como su madre y esto representa una mayor jerarquía y honor, ligado a la raza europea. Podemos leer, corroborando lo antedicho: “La imagen detenida en la memoria conservaba todavía algunos rasgos atribuidos a su madre, de remoto origen europeo” (9); o, en otro momento leemos, “... las gentes que usaban esos muebles y vivían entre esas paredes tenían el cabello como la punta de sus vellos...” (22). Ligado a

³¹ En el capítulo correspondiente a metáfora se ampliará este concepto.

³² Marcelo Casarín (2002, 64) dedica un párrafo a analizar el sentido del título desde la sustantivación del adjetivo pasando luego por otras aproximaciones con las cuales coincidimos.

esa clase de resentimiento en cuanto a color o atributo nativo paterno, menciona: “Ella se rebeló porque yo me parecía a mi padre” (148).

Oscura también es la conducta del protagonista, tanto por sus acciones perversas hacia sus seres más íntimos como por los resentimientos, actos egoístas y adicciones, se manifiesta en Víctor el desprecio al Otro. De esta manera dirá el personaje: “Eso es lo que debió averiguar usted, no decir que hay un punto en los seres que es inviolable y que pertenece a su conciencia. Yo me cago en todas las conciencias, le digo” (146).

Víctor, en su oscuridad, ha ocultado secretos que lo han perseguido hasta cambiar su realidad, siente deseos, y ha pensado o llevado a cabo actos que solamente él o su padre conocen. El siguiente es ejemplo de lo antedicho: “Víctor reprimió un violento deseo sexual cuyo centro era Olga, (...) Olga no era para poseerla en una cama” (146-147).

Solamente después de un extenso e intenso recorrido por su memoria, ayudado por elementos que representan una realidad hasta entonces velada a sus ojos, a Víctor le fue posible descubrir y encontrarse con su padre, con sus raíces silenciadas, con lo que significa verdaderamente su mujer, con la forma en que ha manejado su existencia. Por lo tanto concluye y se conmueve: “Nadie ha querido a mi padre tanto como yo” (152). “Soy idéntico a mi padre, (...) Quiero pedirle perdón; fui yo el equivocado. Heredé su corazón precario... (153).

En relación con el parecido con el padre, rescatamos la siguiente cita del libro de Croce (2010)³³, fragmento de una charla con Moyano, a partir de la cual es posible aproximarnos al pensamiento del autor al respecto: “Tengo cara de indio, solo me falta la pluma, mi padre era medio indio. Era de Olta, La Rioja” (21).

Detrás del título se silencia, entonces, el planteo existencial del hombre, en este caso un represor: “El coronel se miró al espejo...” (9). Se van mostrando diferentes aspectos del ser humano representados en esa figura; los antagónicos corresponden al padre y a la esposa, al estudiante con sus ideales de justicia, a Mario. Ergo, existe un planteo general de la existencia humana, su valor y el valor que tiene todo ello para el propio autor que está detrás. Dice Don Blas en una de sus cartas:

“Y me alarmaron ciertas acciones tuyas que todo el mundo criticó (...) El sentimiento del deber es muy noble, pero no debe llegar a deshumanizarnos, a taponar todas las posibles afloraciones del sentimiento que define a los hombres, o sea el amor y el respeto a los demás seres humanos” (152). (Comillado del autor).

³³ Cfr. Bibliografía.

En cuanto a *Dónde estás con tus ojos celestes*, observamos que el título de la novela connota una canción conocida en el ámbito popular argentino.³⁴ Se trata de “La pulpera de Santa Lucía”,³⁵ obra que une al yo lírico con el yo del autor, tal como lo enuncia claramente el protagonista. En esas palabras referidas al color de los ojos, “salvo el color celeste de sus ojos, que eran los mismos de mi madre;...” (21), se fusionan la imagen de la madre y la de Eugenia, idea del comienzo primordial; las dos significan lo bueno, lo puro, el origen. Por eso Juan ha salido a buscar a su amada, es decir su “germen”. El personaje, exiliado en España, necesita sacarse “los ruidos de su padre” que lo perturban, es decir, necesita quedar en paz y volver al principio, pues precisa hacer una reconstrucción de su identidad a partir del movimiento de su memoria. La pureza y el bienestar primordial están refrendados justamente en el color de los ojos, eso es lo que persigue el personaje. En un momento, el narrador reflexiona acerca de esta relación estrecha entre el personaje de la canción y el recuerdo de su madre:

Seguramente el hecho de que yo confundiera y aun (Sic) hoy, en ciertos planos o momentos de la conciencia, siga confundiendo a mi madre con el personaje de la canción La Pulpera de Santa Lucía, se daba a que cuando se la oía cantar desde adentro no sabía que ella iba a ser mi madre y creía que se trataba de la pulpera (...) Lo realmente importante que vino después de esa audición interna que tuve fue el paisaje donde se desarrolló la historia de la pulpera (y la de mi madre), (...) que parecían el día de la creación del mundo (63).

En cuanto a la figura de la Pulpera de Santa Lucía podemos decir que es un elemento que remite a la autoficción, así lo menciona Ricardo Moyano en el prólogo de *Dónde estás con tus ojos celestes*, “La Pulpera es mi abuela...” (10).

La obra contiene silenciada la imagen de la madre de Juan, de la patria y también de ese océano al cual hace referencia el narrador. El celeste es reflejo de lo celestial, también del espacio que separaba y a la vez unía continentes, por allí cruzaron los inmigrantes europeos en busca de tierras promisorias y felices, por allí cruzará el protagonista para iniciar su búsqueda. Según la definición de Cirlot: “...el océano simboliza fuerzas en dinamismo, modalidades transicionales entre lo estable (sólido) y lo no formado (aéreo o

³⁴ La pulpera de Santa Lucía, vals canción. Compuesta en 1929. Música: Enrique Maciel. Letra: Héctor Pedro Blomberg. Este último se inspira en una supuesta muchacha que concurría a un oratorio consagrado a Santa Lucía, era conocida como: “La Rubia del Saladero, Dionisia Miranda o Ramona Bustos o Dionisia Valderrama”, Blomberg la incluye en su novela como Dionisia Miranda y allí dice que era rubia y de ojos celestes y que había quedado al frente de la pulpería de Barracas junto a su madre. Pero luego desaparece presumiblemente raptada. Hay versiones encontradas con respecto de la existencia de la pulpera. No es caso de nuestra incumbencia adentrarnos en estos pormenores. <https://bairehistoria.blogspot.com.ar/2009/09> Consulta 20 de octubre de 2014

³⁵ La letra dice: ...Era rubia y sus ojos celestes /... y cantaba como una calandria/la pulpera de Santa Lucía.

gaseoso) (...) símbolo de vida universal frente a la particular” (337). Pero, nos preguntamos, ¿el color del océano es imagen de ello para los americanos sometidos durante tantos años por conquistadores europeos? Esa metáfora representa la visión de los descubridores hacia América, fue ese océano el que permitió el paso destructivo en pos de la “civilización”, como hemos leído, el puente entre lo sólido, Europa, y aquello por venir; luego fue el espacio que tuvieron que cruzar los exiliados en condiciones emocionales muy distintas. Entonces representaba la separación con la tierra nativa; para muchos fue el nexo entre el recuerdo y la ausencia definitiva de la patria. Es el espacio entre la vida que llevaba Juan y la búsqueda de la nueva vida.

Nos queda aún otra posibilidad de interpretación respecto del autor y su autorepresentación en el relato a modo de autoficción: el océano como fuente de vida y su culminación. Resulta conveniente recordar el concepto clásico del mar, esto tiene que ver con los días postreros de Moyano y la escritura de esta, su última novela antes de morir: “El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. Volver al mar es como ‘retornar a la madre’, morir” (Cirlot, 298).

Por consiguiente, es posible afirmar que, en los títulos de ambas novelas, Moyano ha efectuado –consciente o inconscientemente– una gradación del color que va desde lo oscuro a la claridad de un color que connota un espectro simbólico amplio. Esta gradación habilita pensar en un proceso en el cual la subjetividad va camino al encuentro de la luz, y esto tiene que ver con la elaboración a través del tiempo de sus conflictos personales. En este caso el tiempo no solo ha sido mediador de la memoria para volcar el recuerdo en la escritura, sino que ha intervenido en el proceso de construcción de su propia identidad gracias al trabajo de la memoria, hasta llegar a su autodescubrimiento.

IV. 3. El silencio y el poder

La palabra es el instrumento natural de la comunicación, la que permite decir, protestar, disentir, manifestar sentimientos; pero, el silencio, como signo, también tendrá la propiedad de dotar de sentido y de acción. El silencio, además y como ya referimos, pertenece al habla, con todos sus atributos. Con su fuerza, este signo conferirá poder, violencia y en otros casos paz o esperanza. El silencio de uno de los interlocutores pone en evidencia que su deseo es el control en la interacción, o bien que no desea el intercambio

comunicacional. Dice Le Breton: “La elocuencia no es sólo cuestión de palabras sino también de silencios por lo mucho que pueden decir” (57). El silencio deja a la otra persona en desconcierto, pues se vuelve autoridad, estar callado permite el control de uno mismo, por lo tanto funciona como una herramienta de defensa pues desestabiliza al otro, por lo tanto, afirma dicho autor: “...un silencio bien pensado permite controlar la situación” (59).

Completamos lo antedicho y retomamos a Castilla del Pino (1992) cuando sostiene: “...cuanto más silencio, mayor sospecha, mayor entropía, mayor desinformación. Por eso, el silencio del poderoso tiene, para aquel que depende (...) de él, un elevado poder psicotizante...” (84).

Por otra parte, tendremos en cuenta las diferentes modulaciones del silencio, postuladas por los autores a que hemos hecho referencia en el marco teórico-metodológico, como son, por ejemplo, silencios compasivos, crueles, auténticos, inauténticos, compartidos, solitarios; de la misma manera analizaremos cómo se aplican las leyes del silencio en ambos textos. Pensamos que es importante analizar tanto el silencio femenino como el masculino interconectados, debido y a pesar de que su manifestación profiere a cada sector una intencionalidad específica, caracterizando particularmente a los personajes; de tal manera, esto permite ajustar la mirada sobre la intención del autor respecto de los roles otorgados y, a su vez, y en estrecha relación con ello, lo que respecta a la autoficción y al silencio como elemento retórico.

Tanto en *El oscuro* como en *Donde estás con tus ojos celestes*, las mujeres sostienen un rol velado, es decir, son silentes en cuanto a su corporeidad. En una primera aproximación decimos que ellas son presencias necesarias para la construcción de las historias, pero, a pesar de todo pensamiento, representan más que eso, gozan de una fuerte presencia en la obra y son determinantes para los protagonistas, sus marcas quedarán manifiestas en ellos.

De la misma manera, el silencio masculino cobra valor en ambas novelas, en cuanto a su funcionalidad y el poder ejercido. Partimos de la hipótesis de que en los personajes el silencio representa poder autoritario, cruel, y, en ciertas ocasiones, también manifiesta resguardo, reflexión, reencuentro.

IV. 3. 1. Ejercicio y peculiaridades del silencio: tensión, represión y soledad

Comenzaremos nuestro análisis con el significado del silencio para Víctor, debido a que los personajes rememorados han ejercido y ejercen de manera silenciada un alto poder

que gira en torno a él. El protagonista queda sumido en ambigüedad, puede encarnar el silencio tanto para imponer su autoridad absoluta, perversa o bien como un arma que se vuelve en su contra. De tal manera y, a pesar de su arrogancia y autosuficiencia, en la inmensidad de la noche, su habitación insonorizada se convertirá en el espacio que lo protege y que lo aísla. "...fue a su dormitorio, único lugar de la casa que todavía no le era hostil a su sensibilidad" (11).

El coronel está al acecho, teme al silencio pero también teme a los ruidos, interferencias y agresión, teme a la soledad, se siente indefenso. Este silencio exterior que Torralba (1996) categoriza, como "un silencio epidérmico" (115), el que no debería ocasionar ningún efecto porque es externo y hasta de carácter pasajero, en lugar de permitirle estar tranquilo o facilitarle la introspección, se torna un silencio denso y con ciertas características que lo lleva a estados de completa perturbación. Los carteles luminosos reflejados en ese espacio semejarán gritos perturbadores. Aunque también y como se explica en otro apartado, corresponden a los flashes del pensamiento.

Así, sentirá el silencio negativamente, al punto que lo deja sumido en una profunda soledad. Puede leerse: "tendió el oído (...) pero la casa sólo devolvía un silencio, el silencio del propio oído devuelto como un eco" (158). Y esto porque, desde la desaparición física de su madre, Víctor ha sentido miedo y desamparo. Por esto la figura velada de la madre cobra relieve pues impone dominio absoluto sobre su hijo, quien al perderla siendo niño no pudo elaborar su ausencia. Ella es el equivalente de la protección. "...fueron dos los viajes a Chepes (...) En el primer viaje (...) estaba con mi madre..." (155).

Algunas frases sueltas dichas por la mujer, recordadas desde su inexistencia física y la mención al limbo, metáfora espacial del sentido de esa ausencia y de inocencia, constituyen los elementos representativos de la imagen anhelada por el protagonista:

Allá en la pieza vecina se oía el rumor de la madre que sin duda ataba su cabello (...) pero, desgraciadamente, la madre no salía nunca del cuarto, o él no la veía salir, porque después lo sabía, estaba afuera. Si ella hubiese aparecido, él la recordaría ahora, tendría algo más que el color de su piel y la certeza de su calor irrecordable (...) Después la voz de la madre llegaba inmensamente: por favor, Blas este chico está aterrorizado (...) Él desde la cama oía parabólico y elíptico, (...) expresaban todo lo que de terror le había producido a él el paso por el cielo de aquella cabeza con su inmensa cabellera. Nunca había visto a su madre con la cabellera suelta; era larga y hermosa, sin duda, varias veces envuelta sobre su cabeza, para desenrollarse únicamente ante su padre, no puedo salir, Blas, estoy toda despeinada. El limbo. (64).

La ausencia de la madre, físicamente un silencio auténtico, es, a su vez, una fuerte presencia para el personaje debido a que representa la seguridad, la identificación esperada y

deseada. Su madre, de origen presumiblemente europeo, era la identidad que Víctor aprendió a sentir como valiosa en su educación castrense; él se formó asimilando la negación hacia los rasgos de su comunidad cultural originaria, es decir la raza india, la de su padre: "...aquel tío (...) Su rostro no se parecía ni al de su padre ni a los de las tías enlutadas, y se aproximaba, (...) al de la madre aunque de ella no recordase casi nada" (11). En esta cita se hace referencia al tío que colaboró para que fuera al liceo; este hombre está ligado a lo bueno y coincidentemente es de piel blanca como la madre.

En la mente del coronel, la huella prevaleciente de su madre era el supuesto color de la piel y su cabello, los demás rasgos habían quedado prácticamente velados:

El nudo del cabello de su madre podría desprenderse en cualquier momento, y su súbito desplegarse, su único y verdadero valor, sería deslumbrante.

Pero era muy difícil que de todo aquello surgiera la cabellera de su madre, porque ella estaba en el limbo (40).

La presencia/ausente, el vago recuerdo de la piel clara de su madre, había determinado su seguridad, era la representación de la seguridad institucional de la familia, el origen europeo ennoblecía, elevaba el prestigio hogareño; asimismo sería la competencia permanente de don Blas. Más tarde, ya en la adultez, Víctor viviría la desestabilización identitaria al descubrirse igual a su padre: "Ahora, en cambio, en el rostro vulnerado por la suma de los días, él no era el hombre que siempre había creído ser; (...) le devolvían la cara terrígena de su padre..." (9).

Margarita, las tías de Chepes, Doña Dora –su suegra-, son las otras mujeres silentes que van a castigar; al callarse, también van a adquirir atributos divinos que las elevan y las ponen en roles antagónicos al del protagonista y van a calar muy hondo en él. Existen, además, dos mujeres que son lo opuesto al silencio, quienes, marcarán las vidas de Víctor y de don Blas.

En la vida de Víctor, esta mujer que perturba con todos los ruidos que la identifican es Olga, la empleada doméstica de muchos años; desde ese lugar, logra enardecer al protagonista, haciéndolo caer en bajos instintos y cavilaciones; con sus risas o gritos, va en contra del orden, destruye la palabra; en el aturdimiento de la sonoridad está la incomunicación. "... la risa de Olga. La risa era (...) la noción de la precariedad y del enemigo invisible" (11). Irrumpirá y desestabilizará al coronel con sus risas y será quien remarque el acto silente final, por excelencia, de Margarita hacia su esposo.

Margarita, solo tiene voz indirecta rememorada en los pensamientos de Víctor. Sin embargo, ella es una figura de gran importancia para nuestro protagonista. Es el personaje

que junto al padre representará el motivo de las desestabilizaciones emocionales del coronel, ella también connota la precariedad del mundo. Margarita asume el poder condenatorio y auténtico por medio del silencio: “No solamente los pasos desaparecían en la habitación, sino su cuerpo, su existencia, la Margarita sentada en el banco (...) con la falda cubriendo (...) las rodillas...” (16).

A causa de los celos y la personalidad de Víctor, el matrimonio se va desgastando. Ahora bien, entre muchas situaciones de abuso de poder, ocurre un acontecimiento de represión en una protesta de estudiantes del cual Víctor tiene responsabilidad civil debido a que estaba a cargo de la intervención en la policía; uno de los jóvenes es llevado preso, torturado hasta que finalmente muere. A su muerte Margarita le echará en cara a su esposo el asesinato y lo hará responsable directo por el cargo que ejercía; desde ese momento, ella le retira su palabra: “En realidad, las relaciones entre ambos habían concluido con ese gesto, pero tuvieron que esperar todavía la muerte del estudiante, cuya agonía duró varios días, para que la separación tuviese un punto de conclusión claro” (28). En la mención de este acontecimiento nos encontramos con un dato contextual de la vida del escritor al que ya hemos hecho referencia³⁶ sobre la muerte de un estudiante en una revuelta por reclamos universitarios en la provincia de Córdoba, dato que abona nuestra lectura en clave autoficcional.

A partir de ese suceso, ella ejercerá un fuerte poder sobre Víctor quien no puede saber qué es lo que piensa, lo que sabe o siente, es decir, se convierte en un ser con presencia pero impenetrable. Para el común de la gente esto sería una situación intolerable, pero en el caso de un represor, tal circunstancia supera todo lo deseable, esto se debe a que el sistema hace que el representante de las fuerzas armadas esté entrenado para hacer hablar a los detenidos o a las personas sospechosas. Margarita ha revertido los papeles a causa de las situaciones emotivo-cognitivas a las que estuvo sometida durante muchos años. Desde que toma la decisión de callar, desarrolla el lenguaje del silencio. El acto de silencio, su mutismo, es la consecuencia de años de no ser escuchada, de no sentirse valorada; por esta razón se ha vuelto contra el coronel, se ha hecho fuerte. El mutismo es, entonces, autoridad, el silencio toma el poder. Se ha generado una situación entrópica, esta intolerancia a la imprecisión, a lo ambiguo, le provoca a Víctor estados delirantes cada vez más intensos, a tal punto que, a modo de desaprobación y malestar, comienza a notar en ella el rictus de los

³⁶ Corroborar en el capítulo “Narradores y sus voces, otras referencias”

labios de sus tías; Margarita también es sinónimo del caos y la precariedad; es decir, por un lado Margarita se hace fuerte y enfrenta a su esposo con el silencio y, por otro, Víctor cada vez la conecta más con el mundo exterior y precario para él, al cual pertenecen todos los que lo rodean y que no forman parte o han pertenecido a su formación castrense. Las tías de Chepes representan la imagen del silencio multiplicado, es la insturación de una realidad desestabilizante para Víctor. Este hecho se convierte en gesto de desaprobación y de dominio, por lo tanto le provoca aversión.

La fuerte presencia de las tías le generan miedo, sentimiento que lleva guardado desde su niñez; es una marca acuñada sustancialmente en el niño que fue y de la que no logra desprenderse a lo largo de su vida. Él teme y ve la expresión muda de las mujeres, ellas lo llevan a la soledad y al desamparo que siente después que muere su madre. En ciertos momentos de su existencia las ve reflejadas en actos de desaprobación, por lo tanto también encontrarán forma en los labios de su esposa. Margarita se convierte en el espejo de ellas, el gesto de la boca de Margarita refleja el rictus y los cántaros: “Venga para acá m’hijo, decía la boca de Margarita con la forma de los cántaros...” (23). Quizás es la impenetrabilidad de la mujer a la que tanto teme, ya no puede asomarse a su alma, la desconoce al quedar oculta para él y entonces siente el mismo desamparo de las escenas de Chepes; al desestabilizarlo, pasan a conformar el grupo de lo precario.

En realidad Margarita, además de un fuerte poder, está practicando un alto índice de violencia, ejerce un silencio autoimpuesto, calla para siempre y Víctor se sentirá un fracasado. La estrategia del que calla será hacer sentir el fracaso en el otro, pues reprime la represión, es ahora ella quien ejerce el dominio de las circunstancias, es la que provoca la ruptura de la comunicación compartida, del pacto dialogal. En el pensamiento de Víctor quedarán aquellas, casi las últimas palabras cruzadas con Margarita:

Lo que pasa es que todo lo que te rodea está mal; nosotros estamos mal, y el mundo entero está mal; solamente el señor coronel es perfecto y está rodeado de imperfecciones; ordenaste la muerte del estudiante y después dijiste que lo que mata es el material, los hombres no matan, el señor coronel no mata; abandonaste a tu padre porque tocaba el tambor y tenía nudos en los dedos, perdiste a tus mejores amigos porque ellos estaban equivocados, porque el respeto a las jerarquía y a la moralidad, y estabas agachado espiándome en el baño por el ojo de la cerradura, yo no sé qué te pasa, Víctor, cómo has cambiado tanto en los últimos años, decía uno de los pensamientos de Margarita (20-21).

Se produce una inversión de papeles; Víctor no consideraba o no permitía las opiniones de Margarita, filtraba la información que supuestamente y, bajo su criterio, ella era capaz de comprender. Él era el único apto para explicarle lo valedero: “Las cosas tenían

importancia según pasasen o no por la órbita de Víctor. Y a ella solamente le interesaban porque él lo contaba” (15).

El tormento de Víctor es demostrar su debilidad o inseguridades y, en especial ante su mujer: “Lo que yo quería evitar era que llorara, porque entonces estaba perdido. Hablábamos cada uno un lenguaje distinto” (33). Es decir, no compartían los mismos códigos o criterios, estaban sumidos en la incomunicación

Luego, ante la muerte del estudiante, teme perder a su esposa, entonces calla el desarrollo de los acontecimientos en torno al joven, “era muy difícil hacer entrar esas palabras en sus oídos; por eso calló” (28); o bien: “...ella no entendió que mi silencio era (...) contradecir mis principios (...) si ella no hubiese actuado (...) yo tendría que haber dicho (...) por fin el estudiante había muerto (...) con la muerte de muchos (...) como él, el orden se restablecería...” (32-33).

Esa nueva cara de violencia transgresora en Margarita desestabiliza al marido, porque además le demuestra su fortaleza y el quiebre de su matrimonio –ligado a la idea de institución-; por ende, él ha perdido toda posesión sobre ella. Solo le queda esperar el sonido de los tacos de sus zapatos: “Y procure que el inmundo ruido de la moto no interrumpa los sonidos de los tacos de mi mujer sobre los pisos de la casa” (157).

Víctor ha sido doblegado, el silencio se ha convertido en autoridad, lo ha herido la permanencia del mutismo de Margarita, el monopolio de su silencio, el juicio implacable sobre los acontecimientos que él conoce; lo sumerge en la desesperación y la soledad: “Tenía un poco de miedo: allá adentro habitaba el silencio de su mujer (...) Cerró más los ojos, como para protegerse del posible silencio...” (165). Margarita sellará su poder al efectuar su mudanza al piso inferior de la casa; desde ese momento su silencio será permanente, él ya no podrá oír ni siquiera sus pasos en la escalera, es la estocada final dada a su esposo: “-La señora no ha salido hoy. Ayer se mudó al dormitorio bajo” (161).

Una figura importante para el análisis sobre las relaciones entre silencio y poder y que se distingue por tener un rol antagónico, es la de Fernando, el estudiante muerto en una manifestación; se convierte en una presencia/ausencia detonadora de la ruptura matrimonial entre Víctor y Margarita.

El joven es el Otro, el antagonismo deviene de la puesta en paralelo de los valores y la ética, la inteligencia; uno representaba el bien, el paladín por la justicia de los universitarios/obreros, de los derechos, y el otro “el verdugo”. El coronel estaba perdido ante

su mujer, quien refutaba sus acciones, al punto tal de producir –tal como ya enunciamos- un quiebre definitivo en la relación: “Entonces deseaba fugazmente que todo acabase de una vez, aunque la muerte del estudiante significase también su propia destrucción” (29).

La muerte del estudiante provoca el quiebre emocional de Margarita, pero a su vez, es el acontecimiento que le permitirá tomar la distancia necesaria para poder librarse de aquella persona que durante muchos años pudo dominarla. El velo de sus ojos que se iba corriendo de a poco de pronto cae obligado por las circunstancias. Dice Víctor, “...Nuestras cosas no andan muy bien, todo lo bien que uno desea (...) Muchos desplazamientos” (74). En definitiva ese es el poder que ejerce el silencio de Fernando, la justicia que se impone ante Víctor.

Casi al final de la novela y, en momentos de delirio, su pensamiento confundido lo lleva a una escena en la cual se encuentran hablando amablemente Margarita, el estudiante y él. En esa circunstancia Víctor valora al joven, no siente celos ni oye el sonido de los tacos de su mujer, vuelven felices a su casa, allí los espera Olga y la llegada de su padre al que no quiere recibir: “Víctor hizo una mueca de disgusto. /-Dígale que no regresaremos hasta muy tarde. Entraremos por atrás -dijo él” (168).

En esta novela, otro de los papeles masculinos con rol antagónico a Víctor es el de Mario. El coronel ha celado desde su juventud a Margarita y a Mario, un estudiante que se hospedaba en la pensión de doña Dora y que se ha convertido a través del tiempo en un fantasma en confrontación permanente con Víctor. El poder de este personaje es ejercido desde su inexistencia física. De tal manera, la figura que en la época juvenil representaba el rival amoroso, cronotópicamente –ocupa un lugar y un espacio figurado- va adquiriendo tal magnitud que provoca la obsesión y los celos del protagonista, quien no puede luchar con su recuerdo ni con los sentimientos que lo enmarañan. Ha tropezado contra un adversario imaginario y en su grado de extrema obstinación se le mezcla el plano real con el alucinado. Para resolver su problema y descubrir las infidelidades de su mujer contrata a un detective privado:

- Como usted recordará (...) ese estudiante mantuvo relaciones con mi mujer hasta que me conoció a mí.
- Actualmente, es dueño de un negocio cuyas señas le daré enseguida –dijo. (56) (...)
- Bueno, en realidad, quiero que investigue (...)
- Bueno, (...) Quiero que usted reconstruya cosas que pasaron (...)
- Me refiero a sus relaciones con ese muchacho. Necesito saber hasta dónde llegaron. (57)
- De modo que deberé seguir los pasos de dos Marios: el de antes y el de ahora –dije.
- Exactamente (58)

La figura del detective, quizás sea la representación silenciada de la personalidad de Víctor, la otra cara. Es el personaje que se encargará de rastrear su pasado desde su llegada a la pensión de doña Dora, pero además es el que lo conoce desde la juventud, ha vivido también en la pensión, se relacionó con su dueña y con Margarita; es aquel que hará visible todos los rincones oscuros que forman parte de la vida atormentada de la juventud. Joaquín, que así se llama el personaje, es el observador externo de los hechos que son propios de Víctor, y es el que va hurgando la memoria. Dice: “Inicié mi tarea agobiado por el mundo que Víctor representaba” (119). Por otra parte, Joaquín también es el testigo del verdadero asesino del estudiante, “...me recordó a Fernando, el estudiante que mató Egusquiza (...) nunca quiso admitir que él fue quien lo mató (...) a quemarropa. Siempre me arrepentí de haber sido testigo. Egusquiza tuvo el cinismo de negarme a mí que él lo había matado...” (127). El silencio impuesto voluntariamente al respecto y, que ha llevado consigo Joaquín, no ha permitido que se sepa la verdad, no es un silencio ético, durante el esclarecimiento de sus recuerdos a partir de la reproducción del pasado para cumplimentar el acto investigativo, indirectamente, limpia o ennoblece en cierto aspecto la imagen de Víctor, ya que había sido acusado por esta muerte, sin ser su autor material, aunque el coronel tenía una justificación para el caso, “...es el material lo que mata...” (30). (Cursiva del autor)

Cabe resaltar, de acuerdo al análisis que estamos llevando a cabo, que en la conversación establecida entre doña Dora y Joaquín se produce un tipo de silencio esquemático, un silencio falso, porque mientras uno habla el otro se dispersa en sus propios pensamientos; en consecuencia, mientras ella le cuenta cosas al inspector, este se sustrae a sus propios problemas y recuerdos: “Mientras la vieja hablaba yo pensaba en mi tarea (...) Mientras la vieja hablaba traté de reconstruir mis propios recuerdos de las cosas” (124). Es decir que, además del silencio y poder ejercido por Joaquín sobre Víctor, ya que el protagonista espera constantemente su llamado como parte de su obsesión, en esta figura, al igual que en otras, también se reconocen otras modulaciones del silencio, tal el caso de las presentadas.

Continuando con nuestro análisis, destacamos otra figura femenina que cobra importancia en este contexto. Se trata de Doña Dora, la suegra de Víctor. Este personaje rechaza desde siempre la figura y el comportamiento de su yerno. Ella es la dueña de la pensión en la cual vivió Víctor durante su época de estudio en el Liceo militar. Allí, él se pone de novio con Margarita. Doña Dora ha sido testigo de los malos tratos que el joven sometía a su hija y a don Blas, pero también ha visto el desprecio con que trataba a sus

pensionados, además ha sentido las actitudes peyorativas manifestadas hacia ella durante toda la vida. La mujer ha callado muchas veces, en un silencio inauténtico, porque no es permanente, ha resistido la violencia cognitiva propinada por su yerno, en definitiva, ha soportado, pero también le ha presentado oposición. El poder que ejerce es de someterse a un silencio voluntario que aflora como venganza al negarse a despedir a Víctor. Calla su presencia, se esconde para no verlo, este es una especie de silencio despectivo, la intención es herirlo, hacerle notar que no le importa saludarlo. Según consigna Le Breton, este tipo de silencio tiene como intención: "...producir una ruptura inequívoca a propósito de unos acontecimientos que, sin duda, el otro conoce" (65).

Doña Dora pronuncia el nombre de Víctor de una manera particular, como "Víchor" (123). Onomatopéyicamente esa sonoridad se puede interpretar de dos maneras, una de ellas es otorgándole sonido hueco por esa "h" aspirada como convirtiendo el nombre en una expresión dura. La otra forma de leerlo es como "ch"; en este caso provocaría una especie de sonido menos seco pero de todos modos deformado.

Es la voz de Joaquín, -el investigador que contrata Víctor- quien rememora su visita a la pensión por encargo del protagonista para descubrir cosas del pasado. La cita comienza con el recuerdo de las palabras de Luis, el sobrino y muchas veces el traductor gestual de doña Dora:

Me dijo también que doña Dora nunca lo quiso, (...) porque Víctor, durante los largos años de noviazgo, ignoró siempre a todo el resto de la familia con un perfecto desprecio. (...) Llegaba del liceo los sábados por la tarde (...) iniciaba un largo diálogo secreto con Margarita, que terminaba siempre en un silencioso disgusto (124).

Luego el inspector continúa narrando los hechos que le va a referir la madre de Margarita:

Parece que sus recuerdos de Víctor comenzaron el día que le dieron el sable en el liceo, como si Víctor hubiese ido ese día por primera vez a la pensión. La vieja imitaba los enojos del cadete, (...) 'Estúpido con su sable', decía y se refería (...) al día en que Margarita vino a la vida (...) hasta que apareció el verdugo (...) Contaba la vieja que cuando Víctor venía del liceo con la ropa sucia en la mano, Margarita se transformaba y dejaba de ser la muchacha alegre de siempre 'porque le pedía la libreta. Después se encerraban en esa pieza y ella salía de allí transformada (...) Había que tener la cama siempre lista para él, (...) porque para eso pago (...) como si don Blas no tuviera que girar todos los meses desde La Rioja para pagarle la pensión al hijito querido que la obligaba a Margarita a anotar en una libreta todo lo que hacía durante la semana' (131).

Víctor la desprecia porque se siente en competencia con doña Dora, en cierta forma ella posee a Margarita, además, él la tiene como un ser inferior, debe servirlo y cuando ella

quiere imponerse, Víctor presenta lucha. La imagen que construye de su suegra es negativa y está relacionada a la imagen de las tías, recuerdo de inseguridad y desamparo: “Los dientes de doña Dora parecían postizos y eran como el dibujo de las bocas de las tías. Tu único defecto es tu madre, le había dicho una vez a Margarita...” (64). Esta tensa relación se expresa en distintos momentos: “Había discutido con doña Dora y no quería volver a la pensión” (69).

Además, la suegra es una leal amiga y protectora de don Blas, “Doña Dora se alegraba cuando lo veía, reía con esos dientes agresivos...” (68). Durante la visita de Joaquín a la pensión la mujer dirá: “‘Don Blas era un hombre hermoso’” (131). Respecto de doña Dora, dice don Blas: “No sé qué hubiera sido de mí si no me hubiera traído a la pensión, porque estuve más de un año sin cobrar un centavo” (95).

A su vez, doña Dora guarda secretos que no devela para proteger a su hija; al fin confiesa al detective, “¿usted cree que Margarita era mi hija?’ Yo la miré. ‘Sí, claro que era mi hija, pero no de este vientre. La tuvo mi hermana en esta misma casa...’” (132-133). Por muchos años, ella se ha impuesto un silencio que al final libera en confesión casual pero intencionada.

Al callarse, la mujer juega un papel antagónico a su yerno. El misterio de lo que la rodea sobresalta a Víctor, no puede llegar al fondo de aquello tan guardado que la envuelve. Ella ha optado por silencios voluntarios en resguardo de intimidades familiares, de sumisión para no dejar de ver a su hija, ha callado por bronca hacia su yerno. Pero ella le ha dado pelea al coronel. Víctor, a pesar de su rechazo, nunca pudo doblegarla y menos someterla. Doña Dora fue valiente y brava al enfrentarlo. Ella ha ejercido su poder a costa de todo.

La suegra tendrá toda clase de recriminaciones hacia Víctor, nunca lo perdonará, por eso cuando vuelve a la pensión, después de años, con el solo propósito de ver a su padre, leemos: “...y enfrentó a doña Dora, que había salido y a la que había visto muy pocas veces en los últimos años (...) -Ahí lo tiene; trate de no decir cosas que lo intranquilen -dijo la mujer y desapareció” (72).

Hay otra figura masculina que se destaca por sus actos bondadosos, y que va a imponerse con agrado ante Víctor. Se trata de Luis, como ya dijimos, traductor gestual tanto de doña Dora como también de don Blas en sus días finales. Generalmente utiliza elementos paralingüísticos para expresarse, interviene dramatizando escenas del momento, hasta llega a hacer escuetas representaciones humorísticas para don Blas.

Luis es el que logra llegar al corazón de Víctor, quien lo reconoce y valora. Enuncia el narrador: “Sintió que Luis lo dominaba, aunque no tuviera una cara como la de aquellos vecinos que lo dominaban con su presencia. Era una forma de dominio más aceptable, a la que él se hubiera sometido” (78). Víctor emite su opinión con respecto a este personaje, mediante un soliloquio en el cual afloran, también, otros aspectos que tienen relación con recuerdos que vuelven a su memoria una y otra vez: “Luis es un tipo macanudo. Lástima que tenga esas tonterías y morisquetas, según dice Margarita. Yo lo vi hacer algunas (...) Pero es macanudo. Un hombre que podría hacer muchas cosas si supiera lo que quiere” (79-80). Esta cita, nos permite conectar cierto pesamiento de Víctor que tiene que ver con sus reflexiones introspectivas: “Volver a la pensión significaba un retroceso, una súbita pérdida de la visión de lo que estaba adelante, aunque nunca hubiera visto qué había adelante y aunque nunca hubiera sabido qué quería, qué deseaba, adónde quería ir finalmente” (67). Estos pensamientos reproducen cuestionamientos que, en su elucidación, lo relacionaba con la sabiduría y el poder. Por lo tanto, conocerse era vital para tener más poder, por eso le toma estima a Luis porque lo considera fuerte. Aunque no puede arrogarle todo el crédito, indirectamente lo superaría, esta era su reflexión: “Si llegaba a saber lo que quería sería, indestructible” (67). Luis, en cierta forma, es antagónico de Víctor en cuanto puede expresarse con su cuerpo, hecho que el coronel no puede ni siquiera imaginarlo.

En sus elucubraciones posteriores, luego de la visita última a su padre, en cierta manera se camufla con Luis, en el sentido que ve en este hombre la fortaleza y la destreza que él no tuvo. Luis ejerce su poder, lo domina porque es la persona que logra estar al lado de dos seres que Víctor ha despreciado, su padre y doña Dora.

Como dijimos más arriba, en esta novela se perfilan algunas figuras femeninas que escapan a las características de las otras mujeres. Una de ellas ya fue descrita, Olga; la otra es el caso de “la esposa del tambor mayor” (95) solamente rememorada en la mente de don Blas, el padre de Víctor. La intervención verbal de ella, en una escena de extrema violencia de expresión oral provocada por la mujer, lleva a don Blas a una crisis que lo deja en un estado de desestabilización permanente, hasta ocasionarle la enfermedad que lo condujo a la parálisis. Esto es, el anciano concluye con un silencio impuesto por causas externas y crueles, pero que, en definitiva, ese estado de ocultamiento de secretos guardados solo para sí mismo a modo de autoprotección, al momento de salir permiten, a través del tiempo, el

efecto de puente sanador, hasta llegar a la reflexión introspectiva, lo que se convierte finalmente en un hecho liberador.

Como consecuencia del reconocimiento que ha hecho a partir del recorrido forzado, por los acontecimientos de su vida, tras la intervención de la palabra viva y los elementos paralingüísticos que se vuelven fuente de destrucción, don Blas queda reducido a la imposibilidad física de demostrar su capacidad de entrega:

Había una señora (...) esposa del tambor mayor, que no creía que tuviera un hijo coronel (95). Aquella noche (...) le conté que tenía una carta de Margarita, donde me daba a entender que si quería podía irme a vivir con ustedes. (...) me pidió la carta. Yo no la tenía allí (...) me sentí un poco humillado, (...) le dije que al día siguiente se la mostraría (...) me dijo que si la carta hubiera sido de usted habría tenido valor; (...) no creía en la carta de Margarita. Yo le dije, (...) un poco molesto (...), que si Margarita decía algo era porque contaba con su aprobación. Después (...) dijo: 'vamos, (...) usted es una persona grande (...) para creer en algunas cosas'. (...) (96).

Durante el juego estuve pensando que usted (...) me despreciaba, que no me quería y que se sentía indigno de mí (...) no me resignaba a perder lo único que me quedaba. Me acordé de muchas actitudes tuyas, juzgándolas erróneamente, (...) y advertí (...) que la mujer tenía razón (...) Me acosté intranquilo (...) No pude dormir (...) podía ver todos los acontecimientos (...) desde que mi hijo nació, (...) me puse a analizarlos (...) Descubrí que la mujer tenía razón (...) En lo que ella se equivocaba era en la palabra, (...) no era desprecio (...) sino vergüenza... (97).

En la configuración del personaje de Víctor es posible identificar, tal como venimos analizando, rasgos que tienen relación directa o indirecta con el silencio. En principio, si se atiende a la relación de Víctor y su padre, aflora la imposición del silencio en lo concerniente no solo a la identidad negada sino también al afecto. El silencio que muchas veces ha adoptado Víctor en los encuentros con su padre es de tipo de oposición, de resistencia, el mismo que ha adoptado ante la negativa de parecerse a su padre, silencia su parecido para no demostrar vulnerabilidad:

Ahora, en cambio, en el rostro vulnerado por la suma de los días, él no era el hombre que siempre había creído ser; los bigotes parecían proclamar una falsa ferocidad y le daban más bien una expresión implorante (...) la expresión de los ojos modificada por algunas arrugas, le devolvían la cara terrígena de su padre tocando el tambor (...) y se miró las manos (...). En ellas, también estaba presente su padre con los meñiques levemente torcidos (...) evocando lejanos antepasados leñadores... (9-10).

El coronel desde siempre ha sentido la fuerza del poder, ese poder violento, cruel, también ejercido sobre su padre; esto fue desde la primera vez que calló cuando, siendo niño, no quiso besar a su progenitor, podemos leer en voz del padre: "Cuando quise besarlo para despedirlo usted me esquivó la cara" (109); o bien cuando, en otro momento, se hizo el dormido para no despedirse: "No me contestó, aunque estaba despierto" (110). Es la

revancha que se toma por la frustración que le había provocado su padre al no cumplir su deseo de verlo desfilar por la calle del pueblo como abanderado. Don Blas había callado al estar ausente, él callaba al no recibirlo, era su venganza, de esa manera ejercía su poder y, en este caso, era a la vez un castigo, un poder condenatorio que intensificará con los años. Ambos protagonistas establecen una relación compleja, distante, negativa, siempre interrumpida por el hijo. Observar algunas características nos permite comprender el sentido de dicha relación, las razones y la fuerza que cobra el silencio tenso que preside dicho trato.

Para Víctor la figura del padre se corresponde con la desvalorización, el coronel nunca se ha visto en el mismo plano que el padre y esto es parte del desconocimiento de la identidad:

Quiero que me comprenda, papá. No es que yo lo desprecie o lo odie (...) Siempre fuimos muy distintos. Usted fue amado por mi madre, de la que provengo, y de allí surgió todo este asunto. Pero en realidad usted era indigno de ella, de nosotros; (...) Uno es lo que es y no puede dejar de serlo. Actuamos en planos muy distintos (...) Los padres son cosas de uno mismo que uno abandona. Yo siento que lo quiero, pero no lo necesito (65).

Más adelante puede leerse: “Nunca lo vi como a mi padre. No me van a condenar por eso. He tratado de respetarlo siempre y sobrellevo sus herencias, esta cara que cada día se le parece más...” (149-150). Por estas razones, recibe al padre en su casa como si fuera una circunstancia ineludible, pero pone una gran distancia entre ambos, se produce un quiebre comunicacional, los diálogos son trancos. Aquí el silencio actúa como muestra de la falta de interés por la relación; Víctor casi no le dirige la palabra, solo se limita a comentarios de poca importancia:

Cuando él llegaba a la casa, por lo general estaba Víctor esperándolo. Lo saludaba siempre con la misma fórmula verbal y en idénticas actitudes (...) Víctor lo recibía en el comedor con una sonrisa siempre igual, (...) Víctor estaba generalmente mirando un cuadro en la pared tomándose las manos atrás, sobre la cintura (43-44).

La actitud de indiferencia, mirar un cuadro en la pared y de espaldas al padre, da cuenta del tipo de relación negada, distante, cautelosa, temerosa que se establece. En el acto extralingüístico queda plasmado el silencio corporal y la negación explícita hacia la relación parental. Esta actitud por parte de Víctor solo se modifica hacia el final de su vida cuando su padre ya no estaba, momento en el cual se observa que lo que antes había sido un silencio que denotaba poder, avasallamiento, autoridad, con cierta carga condenatoria, se ha transformado en signo de soledad, incomunicación, debilidad, temor: “Mírenme, trató de decir, estoy llorando por mi padre, pero nadie puede verme, nadie puede enterarse de esto.

Ni el estudiante, porque está muerto, ni mi mujer, porque está perdida en las curvas de las calles,..." (155).

Esta actitud ha hecho que Víctor afirme su autoridad y poder frente a su padre y tenga el control sobre el anciano y, en cierta manera, sobre sí. Esta condición entraña la violencia en uno de sus grados más puros, una violencia que el padre comprende y perdona a costa de su vida. Don Blas dirá desde su soliloquio: "Hijo querido, yo sabía que lo vería una vez más (...) Su visita, (...) la forma de su cariño, (...) Lo miro y me parece mentira tenerlo tan cerca. Hacía muchos años que no lo veía" (93); agrega el anciano a sus calladas manifestaciones "...lo acariciaría como en otros tiempos allá en nuestra casita en La Rioja (...) Usted ha sido siempre para mí algo inalcanzable. Pero sé que es mis nervios, mis células, y por eso me siento orgulloso" (94).

Don Blas está sometido a un silencio impuesto por la enfermedad. De todos modos, cuando el padre ve a su hijo son sus pensamientos los que se narran, y, nuevamente oculta la realidad y, como si pudiera escucharlo, se disculpa frente a Víctor:

Me avergüenza un poco que me encuentre en este estado, (...) Para mí la degradación (...) ha sido muy lenta (...) Además soy el actor de la situación. Pero para usted, que no participó de los pequeños hechos que me colocaron en este lugar, mi enfermedad es una cosa súbita; y, como además es el espectador, sin duda yo soy ahora una cosa horrible para usted. (93).

Ese silencio impuesto constituye una acción trascendental que aparece tras la amenaza; hay en la memoria de don Blas zonas que guardan tenazmente recuerdos y experiencias traumáticas. Son, según el concepto de Pollak, "silencios no dichos", "zonas de sombras" (2005, 24) pero, a su vez, ese silencio le permite vivir, al decir de Le Breton (59), es un modo de defensa o resistencia, le permite madurar sus decisiones y no tiene que controlar su discurso. Luego, a partir del suceso vivido en casa de sus amigos que le obliga a trabajar su memoria, y ya desde la enfermedad, recuerda ese día y podrá decir, su silencio podrá expresar todo lo que siente y al fin se liberará:

...tal vez esos recuerdos habrían quedado en esa parte secreta donde yo suelo guardar esas cosas que pueden vulnerarlo a uno. Lo feo del caso es que después del recuerdo de cada episodio venía otro peor. Decidí sacarlos a todos a la luz para agotar aquello... Y el resultado fue excelente. La parte abierta de mí me decía que era peligroso sacar de la parte secreta aquellas cosas que siempre había temido: podían significar dar con la cebeza contra la pared. Pero la voz de la mujer (...) me exigía que lo hiciese. Abrí esa puerta con mucho miedo. (...) Una de las cosas que salieron de la botella fue el cometa... (103-104) (...) y todo lo que callé me lo dije luego ante el recuerdo del rostro adusto de la mujer del tambor mayor, como si ella me lo exigiese (108).

Dentro de este mismo marco de análisis del silencio y el poder, observamos otro tipo de silencio que se conjuga: es el voluntario, elegido por don Blas por amor a su hijo, aunque confiese explícitamente su decisión y su razón por callar. Además, el uso metafórico de los malos pensamientos nos inducen a pensar en la tragedia:

Si no hubiera sido por la actitud de la mujer aquella, (...) jamás hubiera sacado (...) todas esas cosas. Jamás se las hubiera dicho a nadie, ni a mi hijo, (...) Y para alivianarme un poco de esa vergüenza (...) recordé (...) otras (...) yo era el culpable principal, como para decirle luego a la mujer que usted realmente tenía motivos para avergonzarse de mí. Me acordé (...) del asunto del baño, doloroso (...) transcurrió en silencio por ambas partes (...) era preferible el insulto del club nocturno y no el tremendo silencio de aquella noche. (110)

... recordé que no había buscado la carta de Margarita (...) Me levanté y hurgué por algunos armarios, (...) sería muy difícil hallarla decidí escribir una yo, (...) La visión (...) me hizo desistir de seguir sacando cosas de ese fondo oscuro. Era tan larga su ausencia (...) sentí vergüenza de la pequeñez de mis actos. Rompí la carta (...) ya no tenía importancia no sólo la carta sino la mujer misma. Me acosté (...), decidido a no pensar más (...) pero los pájaros negros seguían saliendo del fondo de la botella (113-114).

Uno de los silencios fundamentales es el que se produce en el encuentro entre Víctor y don Blas cuando este último ya está en la etapa final de su vida, postrado por su vejez y enfermedad. “Otra vez el silencio” (76), es la frase que preside y enmarca el encuentro y sella la relación.

En ese encuentro final, los gestos mínimos de los ojos del anciano llegarán al interior de su hijo, se comunicará en forma no lingüística, según lo ya consignado; Don Blas ha logrado cumplir su deseo de encontrarse con su hijo, internamente y solo para sí, ha recompuesto la relación quebrada: “Aquel beso perdido llegó ahora (...) Comprendí ahora que su madre tenía razón: ‘no es que no te quiera; él es así’. Pero yo necesité toda la vida para darme cuenta” (113).

Este contacto físico le permite a don Blas reflexionar mediante un soliloquio sanador: “Todo llega en su tiempo justo. La postración obligada me ha llevado casi a las puertas de la sabiduría” (112). El silencio le ha dado a Blas el poder de la nobleza y la elevación, le ha permitido la reparación de la palabra:

He llegado a la comprensión de muchas cosas. Lo he visto, lo he oído, he recibido ese beso postergado en la infancia y mis deseos han quedado satisfechos (...) podré dedicar muchas horas y días (...) al nuevo goce de este encuentro (...) Usted tiene que seguir viviendo (...) en cumplimiento de un gran destino.

Yo sé que no soy digno de usted, (...) Me gustaría que, en los muchos años que le quedan por vivir, me recuerde como un hombre que podía hablarle con precisión de los cometas y del movimiento de los astros (116-117).

El efecto del silencio de Blas en Víctor se puede percibir -durante la rememoración- en su mirada. Recuperamos una cita por el nuevo valor que cobra en este momento del análisis: "...y para que el silencio no transcurriera como estaba transcurriendo en los ojos de su padre y en la ropa de su cuerpo que era solamente su ropa" (77). Los ojos de su padre son incapaces de "hablar" con la mirada, solo transmiten silencio, y esto impacta en su hijo. Según Le Breton, "El recurso se impone para el individuo privado de medios para defenderse, o para hacer oír sus derechos: le queda el arma (...) la retirada simbólica al corazón de un silencio que haga patente su dignidad pisoteada" (62). Por lo tanto, en ese momento del encuentro padre/hijo, don Blas, desde su vulnerabilidad y su silencio obligado, ejercerá poder, pues se eleva ante su hijo. Luego, la comunicación final y la concordancia vendrán a través del descubrimiento de las cartas enviadas y no leídas por el hijo, aquí el silencio se hizo palabra. Don Blas al fin, aunque después de muerto, es reconocido por Víctor. A partir de la lectura de esas cartas guardadas por la esposa de Víctor, se produce un proceso introspectivo en Víctor que le ha permitido el encuentro final con su padre muerto.

Sin embargo, finalmente, ha llegado a un estado de enajenación causado por los celos y también por el remordimiento y los temores; todo ello lo conduce al silencio impuesto por la soledad.

De tal manera, hemos comprobado cómo a través de la actitud silente, de acuerdo con las circunstancias, por medio de las modulaciones del silencio y el efecto del poder del mismo, nos hemos encontrado con mujeres que se han vuelto fuertes, en algunos casos violentas, en otros han dominado o han predisposto, especialmente al personaje principal. Nos hemos encontrado con hombres que han dominado y han sido dominados por el silencio infringido por otro.

Por lo tanto, en *El oscuro*, vimos cómo los personajes y sus silencios se vuelven altamente significativos, cómo son fuente de poder y cómo se erigen en barreras defensivas, en poder, en lucha.

Víctor está bajo el influjo femenino, en especial y por una parte ha sido marcado por el recuerdo y la ausencia de su madre como así por su identidad; por otra parte, su esposa a la que consideraba de su pertenencia, por los acontecimientos ya dichos, toma un perfil que le impide someterla, ella es quien va a dominarlo con su silencio. El coronel, rechaza toda semejanza que lo acerque a su padre; pero además los personajes masculinos jugarán un rol negativo al provocarle los más obsesivos sentimientos, excluidos de esto,

quedan ciertos vecinos de la pensión quienes son sus referentes del orden al igual que el ambiente del liceo y, como ya dijimos, Luis, el sobrino de doña Dora.

Es posible observar, en las relaciones analizadas y en las representaciones del silencio, algunos elementos autoficcionales. No solo las referencias a la madre, la relación padre/madre, entre otras referencias familiares, sino también en cuanto a la impronta del contexto histórico del autor, la influencia del poder militar en el país, las reprimidas manifestaciones sociales. Moyano en varias entrevistas y testimonios ha dejado al descubierto su relación con su padre desde la muerte de su madre así como también el deambular por la casa de sus abuelos y parientes maternos; en cuanto a los lugares autoficcionales, las referencias a las provincias de Córdoba y La Rioja corresponden a los lugares de residencia, de formación y de trabajo del autor. Lo mismo sucede con la representación de episodios vivenciados por el propio Moyano, relatados en distintos textos (entrevistas, notas periodísticas), y que dan cuenta de marcas del autor presentes en la ficción. A este punto dedicaremos mayor profundización en otro apartado.

IV. 3. 2. Voces y silencio desde adentro

Así como giran en torno de Víctor tanto figuras femeninas como masculinas en *El oscuro*, de igual manera ocurre en *Dónde estás con tus ojos celestes* con respecto a la figura de Juan, su protagonista. Hay una diferencia entre las obras en relación con la influencia femenina pues las dos mujeres importantes en la vida de Juan, su madre y Eugenia, tienen existencia tácita silenciada por la ausencia de corporeidad, imagen de lo etéreo que encierra la noción del poder que ejercen sobre el protagonista, quien necesita encontrar a esa novia de su niñez. Eugenia se convierte en la metáfora de la búsqueda, una búsqueda en la cual también interviene el azar, tal como se consigna: "...es tremenda la cantidad de azar que rige algo tan importante como la vida" (31).

A pesar de la ausencia-presencia (nuevamente este oxímoron es una figura necesaria) la madre-Eugenia, son figuras de alto valor y poder en la obra, por cuanto las dos connotan el desamparo del protagonista y la necesidad de encontrarse con él mismo y reconstruir saludablemente su pasado. Palabra y silencio corresponden a la vida humana, el silencio no puede describirse, pero nos permite la reflexión. Estas imágenes silenciadas son las que le posibilitan al protagonista reflexionar sobre su propia vida. Ahí está el poder que ejercen, lo conducen por caminos de su propia conciencia hasta llegar a la luz.

Estas figuras se relacionan estrechamente. Por un lado, a través de los latidos, reiteradamente convocados por el narrador. Los latidos del corazón de la madre-Eugenia representan la percepción auditiva que las une; los de su madre han tenido existencia; los de Eugenia, en cambio, no pudieron ser incorporados a su ser. Además, ambas se conectan por el color de los ojos. Tanto uno como otro elemento de relación significan la percepción de lo bueno, lo sublime, la redención, aquello que marcará de alguna manera su camino, son las pistas conducentes a la nueva vida.

Son muchos los ejemplos que podríamos citar relacionados con esta cuestión; por ello, hemos seleccionado las siguientes citas que dan cuenta de los estados que denominamos ausencia-presencia. Dice el protagonista, respecto de la madre:

... la hubiese llamado por teléfono. Madre, ¿eres tú? Soy Juan, te llamo desde muy lejos, tengo muchas ganas de verte (...) estaba muerta desde hacía mucho tiempo (...) y en eso sentí que los latidos de su corazón, (...) se hicieron nítidos en mi oído (...) Los había llevado siempre conmigo (...) Me fascinaba el hecho de tener contacto con esa mujer de la que lo ignoraba todo, de la que no recordaba ningún rasgo físico, su cara era para mí un óvalo blanco sin ningún dibujo (30 - 31).

Mis regresos al interior de mamá continuaron. A fuerza de concentración pude reconstruir casi todo lo sucedido, auditivamente, dentro de ella (...) A fuerza de deseo y de ejercicios, (...) logré sacarlos del territorio incierto donde estaban e instalarlos en la vida consciente (32).

Con respecto al recuerdo de Eugenia, Juan se plantea una pregunta retórica, es un reproche que lo perseguirá siempre y que entabla la relación simbiótica madre/Eugenia. El nexo de los latidos que se dejan oír a través de los cuerpos de ambas mujeres inclusive a la distancia (en tiempo y lugares), es lo que persiste y queda siempre latente. Leemos:

¿Por qué no escuché en su momento los latidos de Eugenia? ...Porque Eugenia viene a ser como mi segundo nacimiento, (...) estar juntos encerrados en la sábana era parecido a estar encerrado en mi madre oyendo latir su corazón, y entonces por qué no escuché en su momento el corazón de Eugenia habiéndolo tenido tan cerca de mi oído (31). (...)

Si hubiera sabido retenerlos, no solamente hubiera podido aproximarme a ella como pude hacerlo con mi madre aún estando muerta, sino que la habría recuperado pronto y aliviado la búsqueda (36).

(...) Pero de una cosa estoy seguro: como los sonidos que se emiten no desaparecen nunca en el espacio, los latidos de Eugenia, aunque no existan en mi memoria y se los haya llevado el viento (...) saltan de aquí para allá, pasean por la ciudades más remotas (...) Y estos hechos, aunque parezcan imaginativos o 'poéticos' a los ojos de la gente no avisada, forman la trama de la realidad y es necesario tenerlos muy en cuenta para las búsquedas concretas (37).

Los latidos toman el lugar de las palabras. Son el faro de la búsqueda de Juan, al igual que los silencios, son sonidos que sugieren, ecos, es decir aquello que no aparece a simple vista y que no tiene entidad física pero, sin embargo, se hacen presencia.

Los latidos y los silencios han sido para Juan el impulso de su búsqueda; por un lado los latidos representan el ritmo interno que lo mantenía ligado a la madre, lo que le permite sentirse seguro para iniciar la búsqueda, aunque se lamenta no haber guardado en su memoria los latidos de Eugenia. Ella es la que lo relaciona con su nacimiento, por lo tanto coincide con la madre. En Juan, la percepción sonora está aumentada por su profesión de músico, los latidos le marcan el ritmo y el tiempo que se contraponen con el silencio de sus sentimientos guardados en lo más hondo de su ser sin que pudieran salir; tras el tiempo del silencio de la espera hasta llegar al descubrimiento y la libertad los latidos impulsarán la salida de lo escondido.

Otra relación significativa que une a la madre del protagonista con Eugenia es la letra de la canción de “La pulpera de Santa Lucía”. Esta canción se configura como un hilo conductor en la obra, es uno de los temas que re-expone -aquí remitiéndonos a cuestiones musicales- pues lo presenta una primera vez pero luego vuelve en otras ocasiones y en contextos distintos. En cierta manera, se corporizan por medio de su música, y, a partir de su percepción, estas dos ausencias se hacen más cercanas y hasta más vívidas. Juan ha perdido a su madre en manos de su padre; Eugenia desapareció un día al igual que como dice la canción de la pulpera, solamente que en el caso de nuestra historia, el protagonista está convencido de que ella regresó a su país y se encuentra en España. La siguiente cita ejemplifica lo que hemos enunciado sobre la relación entre las figuras mencionadas:

La que reflejaba las glorias del día no era mamá sino la Pulpera, personaje de la canción que ella cantaba (...) a veces se me confunden la una con la otra. Y a veces con Eugenia, que se mueve entre las dos. Y las tres tienen ojos celestes...

... todo lo que vale para la pulpera también vale para ella, ambas tuvieron el mismo destino, ambas se perdieron, (...) como las dos están perdidas en el tiempo sus naturalezas se unifican, ... (64)

... Eugenia y la pulpera estaban dentro de mi tiempo natal, por eso la búsqueda, (...) era congruente. (...) Y la nada no era otra cosa que la ausencia de un tiempo natal (71).

A su vez, estas son representaciones metafóricas de la patria perdida. Juan no solo va en busca de Eugenia sino también de su tierra, de sus raíces por lo tanto, de todo lo vinculado con su nacimiento. Metáfora de orfandad, en algunos sentidos, y de exilio en otros. Un exilio que se inició en el mismo momento en que nació y que se profundizó a causa de la acción violenta de su padre, que lo dejó, no solamente exiliado “en el mundo” sino también en una definitiva soledad, tal como es posible comprobar a través del siguiente ejemplo:

En el hospital los médicos abrieron sus piernas, miraron hacia adentro y le dijeron vaya tranquila señora, (...) Justo un mes después salí de allí, donde ya no hay garantías de seguridad pese al silencio de los sables y pese a la canción (35). (...) Y como pude me exilié en el mundo, (...) (36) (...) Lo que hiciste con mamá nos dejó solos para siempre (161).

Por ello intensifica su búsqueda, como un modo de recuperar la imagen femenina perdida en su infancia, la “pulpera” de ojos celestes representada ahora por Eugenia. Pero, en ese largo proceso de búsqueda, hay quien se ocupa en ayudarlo y le presenta supuestas Eugénias. Así dice de Mastropiero, su amigo músico: “No sé cuántas Eugénias halló y me presentó” (51).

La figura de su amigo Mastropiero es la que le permita entrar y salir de los pensamientos, los recuerdos y los análisis. El poder de Mastro –como lo llama Juan- es la escucha atenta, el aliado en la búsqueda de Eugenia y en cierto modo ejerce una contención afectiva. Entre algunas confesiones de nuestro protagonista a su amigo, por ejemplo cuando le cuenta sobre su partida del país, podemos leer acerca de la importancia que le da al hecho de habérselo contado, de haber quebrado su silencio y haber podido, mediante la palabra, transmitir su deseo: “Se lo dije a Mastopiero cuando el tren que esperaba empezó a maniobrar para ubicarse en la vía de salida junto al andén donde estaba yo con todos mis alrededores” (230).

Juan, en su silencio, se identifica con Mastropiero pues él también va en busca de su destino, es un exiliado y es un traductor de la cultura de su país. Además, para ambos, la expresión principal es por medio de la música y así, muchas veces manejan el mismo código:

El negro era de una patria africana de músicos, (...) un cronista sonoro de los sucesos de la vida para aquellos pueblos que carecen de lenguaje escrito, e iba por el mundo encontrándose con su destino de músico, de la misma manera que yo buscaba una mujer (...) señalando a la Grulla me dijo: ‘no te preocupes por nada, cuidaré tu frontera’ (230).

Debido a esa complicidad con Mastropiero, y de todas la “Eugénias” que le presentó, Juan reflexiona sobre cada una de ellas, buscando en esas mujeres algún indicio de la ausente/perdida, objeto de su búsqueda. Dos ejemplos ilustran lo que estamos enunciando. Una de ellas es la enana:

-La semana pasada conocí a una chica. Tiene unos 25 años, se llama Eugenia y siendo pequeña anduvo por tus tierras (51).

Tenía mis dudas, hasta entonces todas sus Eugénias habían resultado falsas,... (52)

... esa mujer, de pie, apenas pasaba la altura de mi ombligo (53).

-No es ella, ¿no? (...) ¿tus dedos no te dicen nada? ¿No vas a oírle los latidos? (54)

... aproveché para posar mi oído sobre su pecho y escuchar los latidos de su corazoncito, que era la antípoda sonora del corazón de la Eugenia verdadera (56).
La enana duró lo que mi aventura ética (59).

Otra es la falsa Eugenia:

Ella apareció de pronto en esa cafetería de Malasaña donde tocábamos entonces (91).
...la miré de frente y me pareció que sus ojos latían, uno era negro y el otro (...) 'Dios mío', (...) y el miedo no me abandonaba (98).
...esta muchacha que tenía delante y me hablaba y me atraía, (...) Me hacía ver que vivir era un asunto hermoso pero duro y que para tener un minuto cualquiera del presente era necesario poseer a fondo el tiempo que pasó (98).

Tratando de creer en la posibilidad de recuperar al fin a su verdadera Eugenia, Juan interrogará de manera particular a la joven:

Valientemente le pregunté si alguna vez había visto rosas trepadoras.
-No, ¿cómo son?... (100)
-Tus ojos son celestes, ¿no? ...
-¿Celestes? -se ríe- (101).
- No sé como te llamas- le digo.
- ¿No te lo dije? Mi nombre es Eugenia; y tú te llamas Juan, ¿verdad? (102)
...Pasaba lo de siempre, claro... (111)
...ni me animé a preguntarle nada concreto ni ella me dijo nada que me orientara... (112)
...porque de la existencia de ese recuerdo en su memoria dependía en esos momentos el fundamento de mi búsqueda, que era el fundamento de mi vida (113).

Desde lo quimérico, ellas representarían los desvíos que ofrece la vida o los avatares del destino. Pero es una de ellas, la Grulla, quien le permite a Juan comenzar con la apertura de los archivos de su memoria y es, a la vez, la portadora del amparo final, la metaforización de la nueva patria:

Me obligaba a hurgar sin piedad dentro de mi vida, a remover cosas que hubiera sido mejor dejarlas en el pasado, camino del olvido. Como mi padre por ejemplo, o la muerte de mi madre (98).
Según la leyenda folclórica japonesa (...) las grullas suelen convertirse en mujer para ayudar a los hombres solitarios necesitados de afectos (...) Eso se me reveló la mañana en que desperté y al estirar el brazo sentí a mi lado la extensión del cuerpo de Eugenia. 'La Grulla', dije (129).
Allí empezaría el verdadero viaje, según los trazos que la Grulla había hecho en el mapa... (241).

Sin embargo, y en oposición a lo que el personaje guarda como guías en su vida, estas nuevas mujeres, -la enana, la falsa Eugenia, la Grulla-, asumen su papel como si fueran verdaderas "Eugenias", callan o se sumergen en la mentira como en un noble acto por retener al personaje y no dejarlo avanzar en su búsqueda. Este silencio encubridor es el poder que ellas ejercen, aunque, también la "falsa Eugenia", la sensible, como la apodan Juan y Mastropiero, la Grulla, ejerce un poder benefactor en Juan.

Entre las otras mujeres de la novela, la abuela y las tías, son apenas descritas. Respecto de la abuela materna, su recuerdo cobra importancia no tanto por el detalle de mencionar que apenas hablaba el castellano o porque era su abuela, sino porque es la responsable de “gritar” y, por lo tanto, descubrir el secreto que envuelve a la familia: “Una noche en que los viejos me hablaban (...) de mi madre ocultando lo que tenía que ocultar, la abuela gritó (...) ‘basta de mentiras, (...) es hora de que lo sepa todo’ (125). Es ella la que asume la voz, rompe un silencio impuesto por una verdad dolorosa latente, tal como enuncia Le Breton:

En el límite del secreto, algo que todo el mundo conoce puede ser voluntariamente omitido, a causa del dolor que podría reavivar su recuerdo (...) Una consigna de silencio borra de un golpe una parte de la historia común (...) La abolición del suceso nace de la imposibilidad de intentar hablar de él a causa del dolor, ... (95).

Y, continúa: “...el secreto pone de manifiesto el esfuerzo (...) de un individuo o de un grupo para proteger una información, (...) de descomponer el orden vigente de las cosas. Es secreto lo que sella el silencio,...” (2005, 89).

En la historia narrada, ese límite se ha quebrado y lo que estaba resguardado en secreto ha salido a la luz, y todo fue por la ruptura del silencio que otorga poder a una figura sin una trascendencia permanente o visible en el relato, tal como es la de la abuela y que se torna en un engranaje determinante, y hasta si se quiere, violento, porque ella misma no puede seguir ocultando y ocultándose una realidad tan traumática como es el asesinato de su hija; por lo tanto, y a partir de ese acto se posibilita una apertura a la realidad transcurrida, pero además se logra desestabilizar emocionalmente al niño y hasta al abuelo; por ello Juan la recordará en el momento que descubre sus recuerdos, aunque solamente en esa escena tan breve y tan fundamental:

...y contó la parte mecánica del crimen de mi padre, la borrachera de tres días, la persecución que hizo de mamá (...) ruido de muebles, vidrios que estallan, (...) charco de sangre (...) ‘menos mal que esta pobre criatura’ (me señalaba con un dedo que me hacía sentir cómplice de mi padre) (...) Mi abuelo escuchó el relato con los ojos tan grandes como los míos como si (...) escuchara la historia por primera vez (125).

Distinto es lo que ocurre con la figura del abuelo de Juan, en quien, y a pesar de estar solamente mencionado desde el recuerdo, se nota el ejercicio de un poder benefactor sobre su nieto que toma por momentos, las características de redentor. En el primer encuentro con el abuelo y luego con los demás integrantes de la familia queda en el límite el secreto voluntario, con aquello que van callar por dolor, el drama familiar, el crimen de la

madre de Juan. Una vez, el abuelo le habló de la madre, preferiendo orientarlo sobre el hecho, contrario a lo que hizo la abuela quien estalló emocionalmente. Leemos lo dicho por el anciano:

Descansaremos (...) dice el viejo (...) En (...) la lengua de los exilios, (...) aparece la parte más hermosa de mamá (...) aprendió pronto el español (...) la canción de la pulpera (...) ella misma tenía los ojos celestes, y después de pasarle lo que le pasó por culpa de 'él' (...) tu madre fue lo primero que murió de nosotros (...) sabes que está en el cielo, ¿no?, decía (...) sin actitudes raras (...) No alcancé a asimilar la muerte de mamá, la mente se me quedó flotando en una mujer casi niña que cantaba La Pulpera (...) A lo largo del invierno (...) me fue dando las piezas (...) de modo que yo (...) fuese armando (...) el rompecabezas. El asunto me daba miedo... (124).

Ese dolor tan intenso será restringido al silencio, por mucho tiempo quedará en el fondo remoto de la memoria.

El protagonista, recuerda a su abuelo³⁷ y lo hace presente como aliado de sus reproches, en la carta que escribe al padre, lo hace con estas palabras: “del viejo melancólico que era su padre (que te odiaba, claro)...” (154).

Por cierto el padre era la figura antagonista respecto de los principios que rigen a cualquiera de los personajes; ha ejercido un poder negativo y condenatorio sobre su hijo; esto se debe a las marcas psicológicas de destabilización, de perturbación que le impiden ser libre. Su padre será evocado como “el ruido”, es decir y tomando palabras de Le Breton, “...tiene una connotación negativa: es una agresión contra el silencio. Genera una molestia (...) como un obstáculo a su libertad...” (128). Juan no ha podido controlarlo, por eso no es libre: “El ruido, que persiste en mi memoria, es una puerta que da yo no sé adónde” (158).

Juan mantiene un silencio voluntario pero que lo ha desestabilizado por mucho tiempo, un silencio sobre acontecimientos de su vida profundamente guardados y que la memoria no dejará salir hasta el momento oportuno. Uno de ellos es el exilio, el cual, según Le Breton, es otra forma de silencio. Enuncia: “El exilio es otra forma de invalidar la palabra, reduciéndola al silencio mediante su alejamiento” (68). Por eso él necesita ir en busca de Eugenia, pero, en realidad, ella es la metáfora de todas sus búsquedas y el punto de partida para ello. Así lo expresa Juan cuando explica las razones de su viaje:

...vine a España en busca de una mujer llamada Eugenia (17). (...) Salí de mi país en busca de Eugenia cuando tuve la certeza de que sólo encontrándola podría rescatar a mi madre, sacarla de los crujidos de su muerte violenta y reubicarla en la congruencia de la vida, fuera del alcance de panteras y cuchillos (26). (...) Para alejar de mí el ruido de mi padre (26) (...) Un ruido parecido a mi sombra que me persigue por el mundo y que sólo cesará cuando me

³⁷ Respecto de la figura del abuelo ya hemos ahondado al comienzo de este capítulo.

encuentro con Eugenia (27). (...) Así como Eugenia la verdadera estaba repartida entre todas las mujeres del mundo... (60).

Juan inicia un viaje en tren siendo pequeño y este se configura como comienzo de una epopeya, la gran batalla que enfrentará hasta encontrarse consigo mismo, con su destino, pero, además, dentro de esa lucha, de la gran batalla que debe librar, lo es también la de lograr perdonar a su padre. En este ejemplo se evidencia la correlación entre el ayer y el hoy, unidos por un elemento en común, el viaje en tren como el comienzo de “su” epopeya: “Hacia mucho que no viajaba en tren. Los trenes fueron muy importantes en mi infancia... (17); (...) Llegué al pueblo a poco de morir mamá, más de veinte horas de viaje desde Buenos Aires en los trenes de entonces...” (115).

Como ya hemos expresado, Juan siente los “ruidos de su padre” (143) (lo opuesto al silencio) que no lo dejan vivir plenamente, los lleva adentro, tal como lo enuncia: “esos ruidos parecidos a mi sombra que me venían (...) persiguiendo por el mundo...” (143). En sus pensamientos hay oposiciones de sentido, disputas entre el bienestar del silencio y el malestar de los ruidos a los que quiere quitárselos definitivamente: “Ahora el silencio se me aparecía limpio (...) Había todavía un ruido que latía (...) Tiene que haber, pensé con esperanza, alguna manera de destruir su chirrido” (143).

Pero Juan piensa en esa búsqueda como un modo de “exorcizar” ese ruido, por medio de la escritura logra romper su silencio, volcará sus pesares a través de una extensa carta dirigida a su padre, aunque sepa de antemano que es una carta sin destinatario físico, pues su padre ya está muerto. Así lo consigna: “En una noche de mucho desaliento decidí por fin escribirle una carta a mi padre en un intento por liberarme de él...” (147). Finalmente puede decirle todo lo que por tanto tiempo tuvo guardado, pero a su vez declara su condena al silencio permanente, impuesto por el poder de la muerte, un silencio definitivo, un silencio que es también el de la soledad total: “pero estás muerto, y desde esa noche oscura donde te aíslas me condenas con tu silencio a esta soledad de palabras donde vivo” (162). Esta carta recuerda también que ambos, padre e hijo, por diversas y dolorosas circunstancias, no pudieron tener una buena comunicación, “...siempre llegábamos tarde al momento del encuentro. Cuando lográbamos aproximarnos, ya éramos tardíos. Como estas palabras...” (150).

Es decir que, aunque libere su silencio, de todos modos, no podrá encontrar su respuesta, el padre ya no está, todo se circunscribirá a una gran pregunta retórica. Por el

recurso elegido como medio de comunicación, encuentra que es la única forma posible de salvarse, para terminar no solo con su silencio, sino también con la imagen paterna: “Te escribo para intentar, con palabras, que desaparezcas de mi vida” (147). En este caso, entonces, la palabra servirá de antídoto. La palabra escrita es considerada una forma válida para hablarle, “El hecho de que yo esté vivo y tú a catorce mil kilómetros de aquí bajo tierra no invalida esta comunicación” (154). Mediante una condensación poética, el narrador se hace eco de esta circunstancia y enuncia, mediante un oxímoron: “Ritmo es tiempo. Tiempo es vida, y también muerte” (158).

Juan es consciente de sus silencios y del daño que esto le ha provocado, acto que ha asumido por tristeza, despecho y, en definitiva, como una forma de rebelarse al dolor. Él se ha embarcado en la búsqueda y necesita expresar su afecto, su sentimiento, dejar fluir su subjetividad, y se lo impone a sí mismo, como una respuesta a un llamado que lo convoca a hablar:

Todo consiste en aprender a descifrar esos silencios. Intuyo que lo conseguiré más adelante, cuando avance en intensidad en esta carta. Y no dejaré de escribirla hasta que lo consiga, y si no lo consigo no dejaré nunca de escribirla, porque este diálogo es absolutamente necesario para mí y para ti, tanto en la vida como en la muerte (163); (...) Entonces escucho ese llamado tuyo, esa especie de disculpa (...) para hablar francamente del asunto de mamá, (...) Si lo consiguieras esta noche, esta soledad de palabras solas y sin sentido aparente se terminaría (164).

Juan busca la expiación de las culpas de otros que en definitiva son también las de él mismo: “Claro que me da miedo. Es un miedo más que te debo. El que debo pagar para rescatar a mamá de tus manos y de tu pensamiento” (155). El miedo que ha guardado es otro elemento silenciado que no le ha permitido desarrollarse libremente y que lo sujeta.

Esa carta está cargada de reproches, infinitos y muy profundos; a medida que la piensa, llegan a su mente los recuerdos de su madre, la muerte, el encuentro y vida en pareja de sus progenitores, su origen, su padre y como figura opuesta la grandeza de su abuelo. El narrador, utiliza nuevamente el oxímoron como recurso, así expone sus sentimientos de pérdida: “Por entonces había una desnudez de ella para ti, claramente delimitada, que era posesión, y otra para mí, que era pérdida” (155). De otra manera expresa el mismo sentimiento con estas palabras: “Yo soy su adentro; tú, su inútil afuera” (157). Esta figura retórica logra condensar el adentro y el afuera considerando que él es la conjunción de su madre y de su padre, por lo tanto en él están los tres, el adentro, como símbolo de seguridad y el afuera como el caos; pero también esos contornos o fronteras corporales son elementos

de construcción de la identidad, los correspondientes a la unidad física. A su vez, marcará una diferencia y pondrá distancia sobre las relaciones: “No hay distancia mayor que la existente entre un padre y un hijo, intrusos de un mismo cuerpo” (157). La palabra “intrusos” con su connotación, remarca la idea de presencia no deseada, forzada. Una vez más se hace presente el sentimiento violento del que acusa al padre. Pueden leerse como parte de las recriminaciones mencionadas, expresiones que se construyen a modo de acusación severa de la cual Juan no ha conseguido liberarse, y que condensa en una palabra difícil de pronunciar y de dirigir a un padre, la palabra “criminal”: “...en estas palabras, estoy tocando al verdadero; al criminal...” (148).

Otra acusación, muy grave y no resuelta, que también toma cuerpo en esta carta es que se haya aprovechado de la vulnerabilidad de la inocencia de la madre. Ya hemos enunciado que ella es una figura metafórica del bien, de lo puro y que su nombre, María, remite a la virgen. Si en algunos aspectos el padre fue una especie de redentor al darle la vida, luego ocupa un papel de antihéroe al matar a su madre, pero a esto se agrega el sentimiento de usurpación sufrido por la mujer y esa mezcla de violencia, miedo, horror son trasladados a su hijo:

Vista desde aquí, tu unión con ella fue una violación disimulada. Con lo cual me convertiste a mí en una violencia que suena dentro de mí como un gran ruido y no me deja andar tranquilo por el mundo. (151); (...) un vestido de percal guarda la hermosura de las piernas de entre las cuales me vas a hacer nacer mediante un acto de tu voluntad violenta. ¿No hubiera sido mejor que nada de eso sucediese, que mamá se hubiera vuelto a Europa libre de ti y yo me hubiese quedado en el limbo o en el vientre (...) ¿Qué hiciste pues con lo celeste de sus ojos? (...) dónde pusiste lo celeste de mamá? (...) (152-153); Según el relato forense, las puñaladas mortales fueron cuatro (...) acaso quiso mirarte por dentro para saber por qué el hombre que ella había elegido para amar en este mundo le quitaba la vida... (171).

Nuevamente aflora la importancia simbólica del color celeste, a la que hemos aludido anteriormente. El celeste como color de los ojos se proyecta hacia nuevas dimensiones, “lo celeste de mamá”, está condensando en ese color todo lo puro, lo bello, lo etéreo que simboliza y que lo asume simbólicamente como perteneciente a su madre.

En las siguientes expresiones, Juan confiere a su padre cierto poder contradictorio, es capaz de dar la vida y de quitarla, literalmente (a su madre) y simbólicamente (a su hijo), por la necesaria convivencia con ese dolor: “...me diste la vida (...) desparramaste calamidades, (...) con acciones especialmente tuyas (...) determinantes, (...) como la del tigre (...) elige, entre varias cebras (...) una (...) le clava los colmillos en la yugular y la

arrastra hasta matarla (148). Pero también, en la figura del padre, silenciada por la muerte, hay más poder, y Juan, consciente de esto, le pide: “Te pediría que por favor me ayudaras a vivir. O mejor, que me dejaras vivir” (148).

Continuando con la idea expuesta en el párrafo anterior, podemos decir que al necesitar la “revelación” (148) lo interroga, “...qué estoy haciendo en este mundo” (148). Con esta pregunta retórica el autor nos plantea, en voz del narrador, uno de los problemas existenciales del ser humano.

Acaso podemos encontrar más preguntas retóricas que se introducen por delgados pasadizos de la mente tratando de llegar a su identidad: “Tú querías su corazón para callarlo. ¿Acaso para poder oír con claridad el de tu propia madre? Tan sólo tú posees el secreto. Revélamelo, por favor, necesito esa verdad” (159).

Juan ha sido silenciado en sus expresiones, considera al padre como un límite, “... ahora tú mismo eres la barrera ilusoria”. (149), ella lo encierra o lo separa. Se lamenta y le reprocha la falta de contacto, especialmente el táctil que, como músico, es el que tiene más desarrollado: “Había una barrera entre nosotros, (Sic) que nos impedía tocarnos las manos (...) nos daba vergüenza (...) ‘nunca una caricia ni un beso entre nosotros’ (...) los ojos para abajo y las manos caídas, como avergonzándonos de vivir” (149). A pesar de todo lo sucedido, Juan siente el amor filial y se pronuncia de esta manera:

Sentí que pese a lo que nos hiciste te quería. Te oía tocar la mandolina (...) y me parecía mentira tener a mano el milagro de un padre (...) Pero para mí todo lo anterior era una pesadilla. (147); (...) Lo que importa (...) es por qué hay cosas tuyas que no me dejan vivir. Qué hiciste, o qué hicimos, para que no pudiéramos vivir como padre e hijo en esta única oportunidad que hemos tenido sobre la tierra (150).

Ante la elucidación de los silencios se siente más fuerte y se declara como: “tu único acusador” (149). Siente poder para maldecirlo, “... hilvano estas palabras intentando que se metan en tu cómodo silencio y se conviertan en tu pesadilla...” (152); además, ese poder le confiere la seguridad de traspasar las fronteras, “Y en cierto modo, por el poder de estas palabras verdaderas, tengo acceso a los territorios de la muerte...” (154).

En relación a su exilio, el narrador, entre sus múltiples reflexiones y agudezas para desentrañar el origen y sentido de su existencia, propone otro grupo de preguntas retóricas que seleccionamos para el análisis. En un recorrido que toma como punto de partida su propia concepción, la enlaza con la colonización americana. Es decir, entabla un paralelismo entre las dos circunstancias. Entonces leemos: “Sé que el acto fundacional de mi existencia

fue la blancura de las piernas de mamá. Una blancura que entró en ti a través de tus ojos indígenas...” (150).

En este caos existencial en el que se encuentra Juan, se fusiona la idea de continente con la de madre – esto en ambos sentidos, por su cuerpo y por su tierra de nacimiento-; él pertenece allí, se entabla la relación entre madre/patria, “Yo sí, yo vengo de su adentro (...) Yo te estoy hablando desde esas profundidades, que son mi patria (...) Es por eso que todo, fuera de ella, es un exilio”. (157-158). Esta idea de la patria, la pertenencia a ella, vuelve a relacionarse con la madre:

De mamá recuerdo especialmente los latidos de su corazón, el calor de su desnudez interna (...) podía trasladarme y abandonar mi lugar preciso y arribar a otros mundos sin partir; mamá entonces era circular (...) y yo sentía allí que vivir era un acto indestructible (...) en una eternidad perfecta que era ella, y no había más que ella en ninguna parte de este mundo que es el único y que además es de ella. (156).

Entre las recriminaciones y, siempre considerando el tema que en este momento estamos desarrollando, la palabra violación no solo toma sentido especial para la madre, sino que, por este mismo paralelismo planteado hacia la patria, se retoma y se profundiza para la conquista de América y el sufrimiento que ello significó, “porque eran piernas conformadas por la memoria genética europea” (151); “Tu sangre india se acercaba, entre esas piernas, al corazón de la Europa que violó y destruyó a un montón de madres tuyas” (150-151). Y el narrador continúa y le dice a su padre: “Nunca te faltó lo que en nuestras tierras violentas y calientes suelen llamar cultura” (151). En otro momento agrega, con dolor: “Antes de que la vinculases con los terribles cuchillos sudamericanos...” (153).

Esto es, la identidad silenciada, otro silencio condenatorio que le ha legado el padre, problema que también queda expuesto en esta carta, sobre todo en el punto que tiene que ver con el origen europeo, no solo por el reproche de no saber quiénes son sus abuelos paternos – tema que se analizará más adelante-, sino porque abre uno de los archivos de la memoria, saca a la luz el recuerdo, de igual manera que lo hace con la caja con fotos de su familia materna, siempre a mano:

los abuelos maternos (...) caras visibles (...) testimoniales de padres y más padres europeos allá en el fondo de los tiempos, (...) en unas cajas que andan siempre dando vueltas por la casa, pero que en cualquier momento uno puede abrir para decir miren, ésta es la casa italiana donde nació la abuela. (160)

De la familia paterna dirá:

No puedes explicar tu origen, ni con fotos, ni con palabras, ni con papeles ni con nada, y entonces me digo que si descartamos a mamá, de dónde vengo yo. Oriento mis ojos hacia ese

espacio que debe corresponder a esa pregunta, y lo único que aparece allí eres tú, (...) absurdamente solo, ocupando espacios que corresponden a otros, asumiendo un tiempo incompleto... (161).

Deteniéndonos en el uso del lenguaje, es importante observar que, para nuestro protagonista, es muy importante la diferencia que hace en el uso entre los pronombres personales, vos y tú. En este juego plantea la referencia dialectal del voseo pronominal propio del Río de la Plata. Una forma u otra lo acerca o lo aleja no solo del padre sino de la patria, es decir, de su identidad, sus raíces; de esta manera se marca más la lejanía y el corte tanto con su familia como con el habla y las costumbres, esa diferencia lo ubica del otro lado y mediante esta estrategia se evidencia la toma de partido por su madre, explícitamente declarada en su enunciado. Se agrega otra forma de presentar el problema del exilio y también de la frontera emocional que lo rodea y lo aísla:

Habrás notado que te trato de tú y no de vos, como hablábamos en nuestro país. Ya no puedo usar el vos, (...) Me suena a cuchillo. Y si te trato de tú es porque estoy de este otro lado del mar, quiero decir del lado de mi madre (151).

Otro ejemplo referido al exilio, pero esta vez, provocado por la dictadura:

...los asesinos empezaron a matar artistas (...) el arte era subversivo. Cuando me sentí apuntado por los fusiles escribí una carta no sé a quién (...) había resuelto abandonar el país y huir hacia mi tierra natal (...) pero con una salvedad: yo *estaba* en mi tierra natal, (...) *era* mi tierra natal (...) adónde huir entonces (230). (Cursiva del autor)

La escritura de esa carta le ha posibilitado a Juan la ruptura del silencio de manera unilateral, le permite asumir el poder, interpelar, increpar, exigir y subordinar a su padre. Por esa razón el silencio del padre está cargado de poder condenatorio, ha sumido durante muchos años a su hijo a la imposibilidad de esclarecer y limpiar los acontecimientos. Da un giro en su interior, por eso aquí estará la apertura de la puerta que lo llevará a la liberación. Juan dice:

Pero estás muerto, y desde esa noche sin fondo donde te aíslas me condenas con tu silencio a esta soledad de palabras donde vivo. Mi pregunta sería: ¿Quieres realmente que hablemos? (...) ¿Te sientes próximo ahora? ¿Sientes que podemos estar juntos en un territorio neutral que no es vida ni muerte, pero que existe (...) por estas palabras que te digo? ¿Sientes que en mi pregunta nace tu respuesta y que ésta existe aunque no puedas decírmela? Yo la escucho... (162-163).

Esta suma de preguntas retóricas –y, como tales, imposibles de ser respondidas– permite un acercamiento más estrecho al problema tratado. Las preguntas que han quedado sin respuesta en el análisis personal de Juan y que nos invitan a continuar pensándolas son las siguientes:

¿No hubiera sido mejor que nada de eso sucediese, que mamá se hubiera vuelto a Europa libre de ti y yo me hubiese quedado en el limbo o en el vientre o matriz donde sombras no me vieses...? (...) ¿qué es lo que más te gustó de ella, que tenía poco más de quince años? ¿Su manera extranjera de pronunciar las erres? ¿O acaso lo celeste de sus ojos? Porque ella tenía ojos celestes, ¿no? ¿Qué hiciste pues con lo celeste de sus ojos? Adónde está, dónde pusiste lo celeste de mamá cuando le quitaste sus conexiones con el mundo visible o alcanzable? No entiendo que exista un lugar donde alguien pueda esconder lo celeste de unos ojos de quince años junto a un vestido de percal. Entonces, ¿dónde están los ojos celestes de mamá? ¿Dónde los pusiste? (153) (...); ¿Te das cuenta que detrás de ti no hay nada? (161)

Acabadas estas preguntas retóricas, Juan aproxima ciertas posibilidades en las cuales su madre no moriría ni él tampoco nunca porque no hubiera nacido, ya que ella se hubiera vuelto a Europa, el protagonista en su planteo cree en el poder de la palabra y en la relación con el tiempo, quizás para modificar las historias, precisamente esas que involucran lo referido a la identidad, la patria, lo propio, la paz, en fin, los problemas existenciales.

Todo el sufrimiento de Juan concluye en el viaje por los campos de España pensando en Eugenia, en la posibilidad de que ella fuera un símbolo representativo de todo aquello que él sentía y necesitaba, y pensó en la Grulla y cómo sería una nueva vida luminosa, al encontrar su verdadero hogar, recobrar la paz, un nuevo nacimiento, lo que él llama “un paraíso recobrado...” (242).

Hemos dejado para el final del análisis de los personajes respecto al silencio y su poder o modulaciones en otros personajes femeninos, -las mujeres del pueblo donde vivían sus abuelos-, Tula, Tununa, las pecosas, la Rusita. Pese a que algunas de ellas entran en los sentimientos de Juan, no entran en el horizonte de consideración positiva para él, quien, en su reflexión, dice: “... obstruyen los caminos hacia Eugenia...” (189). Esto quiere decir que, a pesar de todo, Juan tiene muy bien diferenciado el concepto de su búsqueda y, aunque las mujeres determinantes de su vida –madre/Eugenia- sean veladas, de todos modos son una fuerte presencia, existen a través del recuerdo de las percepciones y serán las guías para su búsqueda. Otras mujeres de su presente, en especial la Grulla, actuarán como nexo para que al fin llegue a su renacer. Este último concepto hace la diferencia entre esas imágenes femeninas.

El título con que enunciamos este apartado, “Voces y silencios desde adentro”, se fundamenta en que creemos en la reconstrucción de la propia vida mediante la extracción de recuerdos que va sacando el protagonista, a partir de esas voces que, a modo de ecos, replicaban las escenas de los hechos traumáticos que le impedían vivir con tranquilidad.

Las mujeres de *Donde estás con tus ojos celestes*, al igual que como sucede en *El oscuro*, son determinantes para la vida del protagonista. Aunque en la novela póstuma se nombran figuras tácitas como la madre, María o Eugenia, ellas son rememoradas a través de muchos años de separación y han ejercido poder y silencio, en mayor o menor escala sobre Juan, siempre centrado o ligado al acercamiento o estorbos para alcanzar su liberación, como ya hemos visto.

Lo mismo ocurre con las figuras masculinas, aunque en menor número que el *El Oscuro*; cada uno ha colaborado con Juan para encontrar el camino, unos han ejercido poder negativo y otros fueron benéficos.

El objetivo final era el reencontrarse con su esencia, volver a sentirse en el vientre materno, su origen, y unir esa sensación con la de la pérdida Eugenia. Dice Juan: “En realidad lo único que busco es tener otra vez esos latidos, que es de donde realmente procedo, que es mi cuna más secreta” (158-159).

Como conclusión de este apartado, diremos que en las dos novelas del corpus, la incomunicación entre los hijos y los padres no tiene solución porque en ambos casos lo ha impedido la muerte. Sin embargo, el autor nos presenta una forma posible para resolver esto, la propuesta es que sea en palabra escrita, a través de cartas. En *El oscuro*, Víctor no podrá saber los pensamientos y disculpas de su padre hasta mucho después de la muerte de don Blas, cuando abra las cartas; a su vez, el anciano pretende ir explicando a su hijo y aconsejarlo sobre diversos temas de la vida, finalmente dirá todo lo que calló a lo largo de su vida por medio de un extenso soliloquio, ya desde la enfermedad que lo imposibilitó, ya desde la explicación de cómo se originó su enfermedad, pero por medio de palabras escritas le hará reflexionar y comprender su verdad a su hijo.

En cambio, en el caso de *Dónde estás con tus ojos celestes*, Juan escribe una carta profunda y a la vez abierta a toda clase de reproches, despiadada si se quiere, pero que en definitiva tiene una carga de valentía suficiente como para que logre su propósito y es el liberarse del peso, “del ruido” como refiere, del padre. El silencio de tantos años se ha podido superar por la palabra escrita, pese a que no se haya producido una comunicación verdadera, el protagonista nunca tendrá la respuesta paterna.

En las dos novelas las mujeres se caracterizan por cumplir un rol determinante, en cuanto al valor del silencio para los protagonistas. Sin embargo en ambas se produce un trabajo intenso que involucra a todos los personajes; en *El oscuro* el silencio será obstinado y con efecto castigo, devenido de la opresión, la injusticia, la humillación y, el miedo en

muchas ocasiones. Este recurso, opera como contrapartida, como resistencia, como lucha; en cambio, en la segunda novela y en las figuras femeninas, el silencio deviene porque tanto la madre de Juan como Eugenia, son presencias tácitas que se convierten en el lazo con la memoria y en el motivo del deseo y de la búsqueda. Condensan la necesidad y son el camino al autodescubrimiento del personaje. En cambio la figura antagonista es el padre de Juan, también solo con existencia en el pensamiento de su hijo. Deshacerse de ese recuerdo permite que Juan se libere.

En ambas novelas se hacen presentes temas y problemas que son coincidentes con la biografía de Moyano³⁸ tal como la conocemos. Por ejemplo, en ambas obras, se plantea el problema de relación padre-hijo, en una hay un padre viudo que ha criado a su hijo; en la otra, un padre asesino de su madre. Tanto en *El oscuro* como en *Dónde estás con tus ojos celestes*, es notable el resentimiento y el rechazo del hijo hacia el padre, sentimiento sobrevenido desde la muerte de la madre, del desamparo, el no reconocimiento a la identidad paterna por un lado y, por otro, la ausencia de identidad por falta de ancestros; la reconciliación con el padre no llega hasta el final. En la vida de Moyano, hay también un padre asesino de la madre, que fue preso, como en su novela póstuma. Según consignan las fuentes extranarrativas, cuando Cayetano Moyano (tal el nombre del padre del autor) quedó libre, fue a verlo para que vivieran juntos, Daniel Moyano no supo qué hacer, así se lo manifestó a sus amigos (en Croce 62).

Otro punto autorreferencial es que las novelas del corpus presentan personajes huérfanos desde muy pequeños, como nuestro autor. Por otra parte, en la primera novela analizada, el padre de Víctor era de Chepes, La Rioja y el padre de Moyano de Olta, localidad de esa misma provincia; Juan vivió en las sierras cordobesas, como manifiesta en la obra, mientras que el autor fue a vivir a La Falda, Córdoba, con sus abuelos.

El exilio es otra coincidencia entre personajes y autor, Víctor se exilia en su habitación, tanto Juan como Moyano se exilian en España; el exilio también es una forma de silencio, hay ausencia de persona. Este exilio vivido por el autor es producto de persecuciones políticas en manos de gobiernos de facto en la Argentina en la década del setenta.

Todos estos indicios y otros que se van descubriendo a los largo de la investigación, nos indica un sustrato de ficcionalización de la propia vida, cuando comparamos las

³⁸ Todos los aportes autobiográficos como las citas se van desarrollando a lo largo del trabajo.

narraciones analizadas con la biografía de Moyano. Es que en estos puntos de acercamiento es posible ir encontrando la figura silenciada del autor en la autoficción.

CAPÍTULO V

Juego de sentidos - Las obras y sus metáforas

En los objetivos de nuestra investigación se plantea la necesidad de conocer la función que cumplen los elementos retóricos en las novelas del corpus, entre los cuales privilegiamos a la metáfora. La teorización sobre este tropo es muy abundante, la retórica y la teoría literaria llevan siglos de reflexión sobre sus características, sus funciones en los textos, su categorización, impacto significativo, entre otras. Por lo tanto, hemos decidido que solamente se hará un somero repaso de algunas características que interesan destacar especialmente.

En lo que respecta a la metáfora literaria, y de acuerdo con Carmen Boves (2004), es posible afirmar que: “Las metáforas literarias son diferentes porque son únicas, ambiguas y sorprendentes, en su punto de partida y en el desarrollo diagramático que puedan alcanzar” (34). Además, agrega, “...es un signo literario, que da forma al estilo del autor, (...) crea polivalencia... (30), y, continúa: “La relación metafórica sorprende al lector porque altera la convencionalidad del sistema” (31). Boves Naves³⁹ ha realizado una clasificación de las diversas metáforas literarias⁴⁰, de las cuales solo tomaremos algunas; entre ellas: “...objetivas (...) subjetivas, (...) metáforas del ser (ontológicas y diagramáticas: el ser y el esquema de relaciones (...), las metáforas cronotópicas (espaciales y temporales)” (31).

En las novelas de Daniel Moyano que se analizan, observamos la presencia constante del recurso metafórico para expresar todo aquello que desde las conceptualizaciones del vocabulario y la palabra común no es posible. El escritor usa este recurso para configurar su imagen y, desde la ambigüedad literaria, invita al lector a sumarse a las posibles interpretaciones, lo compromete y desafía pues, quien, cuanto más informado esté, mejor podrá descifrar su presencia, seguir e identificar las pistas proporcionadas veladamente por el autor. Ambas novelas demandan un lector que, lectura tras lectura, pueda inferir, relacionar, contextualizar y, de tal manera, identificar el entrelazado semiótico que el autor, camuflado ambiguamente en sus narradores, construye en los textos. En ambas novelas se identifican las metáforas literarias que clasifica Boves, mencionadas más arriba.

³⁹ Ya se ha explicado en el capítulo de “Marco metodológico” la razón por la que hemos decidido tomar los conceptos de esta autora.

⁴⁰ Cfr. Bibliografía para profundizar este tema.

Entre ellas, encontramos las que aluden a la ubicación espacial: arriba/abajo, dentro /fuera, derecha/izquierda, las cuales, según la interpretación de la autora, tienen relación con: consciente/ inconsciente, seguridad/peligro, honor/deshonor. Además haremos un análisis de las metáforas identificadas y su relación con la luz, el sonido, los caminos, los viajes, los ríos, las montañas, la luna. Entonces, se tendrán en cuenta los diferentes criterios utilizados por la catedrática: criterios ontológicos, por aproximación de términos, filosóficos, y el de metáforas complejas. Dentro del primer criterio se encuentra las metáforas del ser, las diagramáticas continuadas y las cronotópicas. A esta categoría corresponden las principales expresiones del decir autoral de Moyano, aunque también es posible identificar otras correspondientes a criterios filosóficos ya que en la interpretación filosófica de lo vivencial, lo espiritual, epistémico entre otros, podremos visualizar la presencia autoficcional. Estos análisis y desde esta perspectiva no deja de lado la complementación de los criterios, por eso a veces encontraremos metáforas diagramáticas continuadas cosificantes o meliorativas o bien cronotópicas obsesivas, por mencionar algunos casos. A modo de breve explicación, consignamos:

En una metáfora diagramática literaria el poeta identifica los sentimientos o el alma con un término de referencia espacial objetiva (un recipiente, un paisaje, un cauce, unas galerías) y va describiendo las fases o aspectos de la vida afectiva por medio de los espacios o partes físicas del referente que ilustra la metáfora. Una vez iniciada ésta y reconocida por el lector ante la imposibilidad de aceptar el referente propio, todas las fases o partes del fenómeno, o del hecho, es decir del referente propio, adquieren también valor metafórico y constituyen un esquema nuevo. (34)

Estas conceptualizaciones orientarán nuestro análisis del funcionamiento de las metáforas en las novelas del corpus.

Tal como se ha mencionado, el silencio se constituye como el elemento retórico esencial en ambas novelas, capaz del resguardo de las huellas de la memoria que permiten ocultar, consciente o inconscientemente, diferentes escenarios, estados emocionales, sentimientos y pasiones, no sólo de los personajes sino del propio autor. Lo entendemos como una de las facetas de la autorepresentación, a modo de autoficción. El yo del autor jugará dentro de las escenas sin declaración explícita; es decir, el silencio actuará como medio para la ficcionalización de su propia vida, configurado no solo a través de gestos, expresiones, indicios o denominado directamente, tal como se ha consignado, sino también a través de metáforas.

Para profundizar en el problema que venimos desarrollando, privilegiamos el análisis de las metáforas del silencio por ser este, como ya se ha mencionado, el foco de análisis en ambos textos. Ahora bien, para lograr un análisis más organizado, se atenderá a cada novela en particular. Se trabajará, en primer lugar, con *El oscuro* por ser de una primera época de escritura, el comienzo del planteo del conflicto del autor.

En *El oscuro*, nos es posible identificar, de acuerdo a los distintos tipos de criterios que hemos tomado para el análisis de las metáforas, figuras que remiten a diferentes estados de ánimo, sentimientos, afectos, relaciones entre los seres humanos.

Entre las metáforas del silencio que identificamos se encuentran las que responden al tipo cronotópicas espaciales, como son la habitación y el auto de Víctor. Ambos se representan como espacios que connotan confianza, aislamiento, fronteras, espacios, cuyo atributo esencial es el de ser impermeable al caos. Es así que leemos, por ejemplo: “El cuarto le daba una seguridad para su actitud, le permitía mantener íntegra su fe en medio de un mundo que se desmoronaba”. (16); la habitación de Víctor también representa poder, pues se ubica en la planta alta y este es un lugar de altura reservado para lo importante o prestigioso: “Desde el cuarto de la planta alta donde él se había aislado...” (16). Su adentro, su conciencia estaba protegida. El afuera era el caos. Su habitación era una frontera invulnerable al desorden exterior, “Caminó entonces por la habitación como si caminar implicase ya una seguridad con respecto a la precariedad que significaba bajar a la cocina” (12).

El narrador proporciona también algunas interpretaciones de la significación particular que tienen estos espacios para el personaje, y habla de “acoso interno” y de “otra realidad” fuera de la seguridad que proporciona el adentro de la habitación. Por ello es que se puede inferir que el adentro también constituye el consciente/inconsciente y la seguridad, defensa ante el peligro que Víctor siente con el afuera y las personas o multitudes que lo habitan:

Los otros lugares estaban relacionados con el acoso interno que sentía desde hacía mucho tiempo (...) los objetos sobrevivían a los hechos y los veía como ruinas de la vida transcurrida (11). (...)

Los pasos (...) Significaban otra realidad, la del mundo que empezaba fuera del centro de Víctor, el mundo de la precariedad, inseguro y doliente (...) sin dogmas... (17).

El auto, al igual que el dormitorio, representa el encierro personal, el límite de sus pensamientos, miedos y recuerdos, es uno de los pocos lugares en donde el personaje se siente seguro. Ambos espacios son, su guarida, allí está al resguardo de todo contacto con

otro ser humano. Los miedos del coronel estaban controlados mientras se refugiara en uno de esos dos espacios de incomunicación. Es su manera de silenciarse y de silenciar al otro, son “su reducto...” (19), según enuncia el narrador. Leemos al respecto:

El rumor del motor le devolvió cierta seguridad. Cuando estuvo en la calle, aferrado al volante, (...) Abrió un vidrio y dejó que entrara un aire más bien frío (27). (...)
 ...prefiero estar dentro del coche donde nadie lo mira a uno y sólo hay que entenderse con los semáforos (...) menos mal que en el coche puedo andar horas y horas, lástima que a la noche vuelvo y puedo encontrarme con ella y con la pared y con la cama y el rostro del viejo en el espejo (37). (...)
 En el auto nadie puede hablarte, nadie puede decirte nada. Los ves y te miran, eso es todo. Y si vas fuerte, apenas pueden mirarte (38).

Dentro del auto nadie puede interrumpirlo, ni acosarlo, ni acusarlo. La soledad le da la posibilidad de la abstracción; es un espacio reducido que solo le permite manejar y, como dice, obedecer a los semáforos, elementos tecnológicos no humanos que marcan tiempos limitados.

Víctor vive pendiente de su mujer, aunque lo único que tenga de ella en los últimos tiempos sea el sonido de sus tacos: “La zona neutra de la casa pertenecía por ahora a su mujer, cuya única presencia, desde hacía tanto tiempo, eran sus pasos (...) Su mujer entraba en el dormitorio y desaparecía” (16). Los pasos de la mujer eran la metáfora de Margarita, a su vez el ruido que provocaban la ligaban a la precariedad, al caos.

La zona neutra de la casa pertenecía por ahora a su mujer, cuya única presencia, (...) eran sus pasos (...) (16).
 ... un cuerpo con aspecto de invierno protegido que lo protegía a él también (...) era todo eso y mucho más lo que desaparecía con los pasos (...) Los pasos (...) representaban esa envoltura que la separaba para siempre de la punta de sus dedos (17).

Cuando se revierte el poder familiar, Margarita se muda al dormitorio de la planta baja, esta vez para silenciar su presencia, dicha expresión de silencio hará que su marido no pueda oír el sonido de sus tacos subiendo la escalera, provocándole mayor desolación, aunque en esa incertidumbre que le ocasiona Margarita, el sonido de sus tacos son motivo de desestabilización para Víctor. Por lo tanto, ya no podrá tener el control de sus movimientos: “El día acababa de comenzar con la certeza de los pasos de su mujer por los peldaños y luego por la sala alta” (27); se ha llegado a la ruptura total de contacto, no solo de diálogo sino de todo tipo de comunicación.

Algunos otros términos de referencia espacial objetiva pero que también coinciden con lo temporal y, que además se vuelven en metáforas diagramáticas continuadas, para funcionar como representación de lugares fundamentales de resguardo de sentimientos y del

alma del personaje, son, por ejemplo, los cántaros en Chepes. A veces el personaje rememora el rictus de los labios de las tías o de su mujer, acercándolos a los cántaros; lo cristalino del agua contenida en ellos en la memoria de Víctor es “agua hedionda” (21) después de la muerte de la madre; el líquido representaría los pensamientos, de tal manera, pone en relación lo que debería ser la pureza de la edad infantil con algo desagradable y, como suele decir el personaje, de marcada precariedad.

Este recuerdo, a su vez se liga a los viajes en tren a Chepes. Por otra parte, los trenes, elementos que representan los recorridos por caminos de vida, es decir de los tramos de la vida del personaje, también son representantes de la memoria, cada vagón lleva su historia personal.

Retomando la evocación referida a los viajes a Chepes, a veces con visiones nítidas y otras con visiones nebulosas se puede comprobar que se representan dos viajes con marcadas diferencias entre ambos, no solo por el modo de relatarlos, sino también por las asociaciones afectivas que se entablan. Así, el primer viaje aparenta seguridad, viaje asido a la vida, de plena contención afectiva; esto se debe a que el personaje se recuerda acompañado por su madre: “En el primer viaje no había vidrios empañados, hacía calor, estaba con mi madre y bebíamos el agua de los cántaros. Vimos claramente el pueblo” (155). Allí no hay referencias disfóricas en relación con el agua de los cántaros, la vida fluía segura, se sentía protegido, el afuera no lo invadía, había luz y podía ver nítidamente, no tenía miedos. En cambio, en el relato del segundo viaje todo se vuelve negativo, los vidrios del tren estaban empañados, no había posibilidad de ver a través de ellos, lo acapara la inseguridad y el personaje sentía frío, sentía el abandono. Es que viaja junto a su padre, en otra etapa de su vida en el cual la pérdida de la madre lo ha sumido en la tristeza y la soledad. Este viaje se convierte en la representación de lo incierto, del desamparo por la ausencia de su madre y por la imposibilidad de comunicación afectiva con su compañero de viaje, su padre: “En el segundo viaje no vimos nada. Mi madre no estaba, era usted, y su corazón oculto, (...) los vidrios estaban completamente empañados; era una mañana brumosa” (156).

Por lo tanto, los trenes serán metáfora diagramática continuada, por cuanto ellos son el volver permanente a los recorridos de la vida, como un ejemplo de esto: “...un tren vivo que se mordía la cola como una serpiente y no cesaba nunca de transcurrir” (35).

Pero también, y teniendo en cuenta el sonido y movimiento del tren, esto nos remite a metáforas cronotópicas⁴¹, el espacio real, el lugar actual donde vive el protagonista y su vida, se hace signo a través del recuerdo en el tiempo. Uno de los casos es el siguiente ejemplo, cuando Víctor rememora en el tiempo a su pueblo y a sus limitados habitantes, con la respectiva conclusión implícita, “Se pasaban el día afuera viendo pasar los trenes” (75).

Otras veces, Víctor prestará atención a los trenes o vías de trenes de la ciudad actual; en estos casos aparecen en momentos oscuros del protagonista. Esa oscuridad corresponde a los entramados de la memoria y pensamientos del personaje, ya que no puede reconstruir y sacar su pasado ni tampoco liberarse, “...pero gradualmente avanzaban hacia el gris, a medida que se acercaban a las vías férreas y al polvo de los trenes” (66).

Otra correspondencia ligada a la claridad con que conservaba los recuerdos de los pasajes de su vida y al silencio es el color gris, “Mientras tanto, las primeras gradaciones del gris lo acercaban, poco a poco, al centro de sus recuerdos” (66). Por momentos, este color se asocia a emociones profundas y a su intimidad: “Las fachadas eran casi completamente grises y parecían tener correspondencia con sus vísceras” (68).

Del mismo modo, el cometa marca la temporalidad que va y viene en su memoria, “Su padre le estuvo dando (...) aquella felicidad. Pero después se la destruyó con la palabra del miedo (...) *se llama cometa*, dijo su voz en un pliegue maligno de su boca” (66). (Destacado del autor).

Víctor continúa en un ir venir con sus pensamientos, “Todo eso era fácil, (...) lo más difícil (...) la ida a la pensión (...) entrar en esa casa era un hecho (...) postergado, y entrar ahora significaba tiempo gastado, algunos pasos del cometa por el espacio incomprensible” (67).

Continuando con la clasificación de metáforas cronotópicas modalizadoras del imaginario espacial, además del cometa o del color grisáceo de las casas y árboles de la avenida en el recorrido hacia la pensión, se pueden identificar otras como son las luces de las avenidas, los cambios de luz de los semáforos, el tintinear en la proyección de película que el protagonista se imagina, las de los letreros que entran intermitentemente en la habitación de Víctor, imágenes que conectan a la luz con los llamados de la conciencia, por eso a veces son alternas, pues ponen en alerta al personaje sobre lo que su memoria va trayendo al presente. Las intermitencias luminosas cortan, por momentos, la idea de oscuro,

⁴¹ Metáforas consideradas por su relación espacio y tiempo. Las espaciales coinciden con las diagramáticas. Las de tiempo a veces se identifican con las espaciales. (Boves, 2004)

remitiéndonos a lo dicho anteriormente, un espacio para que el pensamiento actúe, para la reflexión interior: “aislados en aquel dormitorio donde llegaban (...) los últimos rayos de los letreros de la esquina (...) lejos de una humanidad equivocada...” (16); más adelante podemos leer, “...todo era oscuro (...) quizás una luz pudiera encenderse de pronto, era, (...) adulterio, falsedad” (...). Víctor, hasta el final de sus rememoraciones sigue teniendo momentos de luz y sombra, al igual que la imagen que le transmiten los letreros luminosos que filtran su luz: “A través de los párpados casi transparentes los letreros de la esquina mantenían su ritmo de luz y sombra” (163).

Otros de los lugares metafóricos identificados y bajo las mismas características son el patio en la pensión con sus enredaderas y los libros de música de Margarita. Connotan la época en que la mujer de Víctor era pura –según su mirada- y creía en él. En este sentido, un lugar semejante al liceo, por sus características, era la casa de los vecinos de la pensión a la cual Víctor solía ir en momentos de crisis, representan el orden y por lo tanto la seguridad, “...había (...) algo que no era opacidad. Era la casa de la familia Hernández, (...) todo era perfecto en esa casa, (...) Mirta, la hija, (...) era como una sombra (...) Había siempre silencio en la casa” (69).

Cabe observar también que el autor utiliza –tal como ya hemos mencionado- las cartas como recurso para la reconstrucción del pasado, y, en consecuencia, la identidad del protagonista. Estas son metáfora del discurso silente del padre y, en su conjunto representan su testamento. Son las herramientas descubridoras del silencio del progenitor, a la vez que le han permitido a Víctor encontrarse con cada hecho particular de su pasado, en base a lo cual ha podido conciliarse con su identidad y descubrir la belleza de su padre, tanto en su aspecto físico como espiritual.

El protagonista, finalmente lo toma como el legado que ese padre le pudo dejar, por eso su valor es inconmensurable. Además, al liberar la memoria del coronel, ese mensaje epistolar es la voz que ha quitado el velo que cegaba a Víctor y que lo sumió en la completa soledad y en el desequilibrio. Por otra parte, la reconstrucción le otorga la posibilidad de reconocerlo “padre”.

Las cartas lo esperaban en la parte superior del armario, esta ubicación espacial es una clave metafórica con referencia al poder, el que han tenido dichas cartas sobre el protagonista, por ser la voz del padre no escuchada, pero con efecto develador a través del tiempo. La altura del lugar donde se hallaron las cartas a la vez que representa la jerarquía que se aloja en las alturas es, a la vez, un lugar difícil de alcanzar, metáfora del

distanciamiento entre ambos personajes. En definitiva estas cartas significan el poder final concedido a don Blas; quien por su intermedio ha recuperado su honor mancillado.

Recordemos que dichas cartas son el elemento determinante en la reconstrucción de la memoria, la advertencia sobre relación y acercamiento al padre. “Podía buscar la carta donde su padre decía eso, (...) tendría que leer otras y enterarse de cosas que prefería ignorar. Enterándote de tantas cosas acabas viendo que todo es demasiado complicado...” (163)

Un nuevo grupo de metáforas obsesivas y continuadas son las que se corresponden con los ruidos. En general son elementos desestabilizantes y remiten, por un lado, al padre de Víctor, su principal motivo de conflicto. El tambor es el objeto asociado a los latidos del corazón del padre, pero asociados también al ruido son los tacos de Margarita que: “antes de que los tacos de ella (...) hagan ese ruido de lajas removidas (...) resonarán como tambores golpeados con metales” (20); entra en esta constelación también el ruido de la moto del novio de Olga -empleada doméstica- y las risas de esta mujer. Todos estos ruidos se constituyen en elementos desestabilizantes para el ser del protagonista. De todos ellos, el tambor es, en el marco de las categorizaciones de Boves Naves, metáfora filosófica cosificante⁴², cuya degradación ontológica es el padre. Obsesivamente lo remitirá a él relacionándolo con los latidos del corazón del progenitor y el miedo generado en su infancia, el que nunca pudo superar. Pero es también el tambor el elemento que lo liberará de su perturbación ante la insistencia del sonido en sus momentos finales. Los repiques del tambor reproducen auditivamente la imagen del ejército en un desfile, un orden exterior que se asocia a lo interior en los latidos de corazón. Representa, asimismo, la tensión dentro de la obra, el paroxismo constante, el estado de alerta en que se sume y consume el protagonista. Como muestra de lo obsesivo: “...al son de su tambor y seguir el ritmo de los cuerpos de Mario y de Margarita (...) con el ritmo enloquecido del tambor, a acabar aquello de una vez debajo de las madreselvas” (155).

⁴² Por criterios filosóficos, ...la mayor parte de las metáforas están basadas en una visión que coloca al hombre en el centro del universo (...) desde donde generaliza sus sentimientos, sus pensamientos, sus criterios y valoración de las cosas, y tiende a identificar la bondad, la belleza, la sabiduría con su propio ser. Las metáforas antropomórficas suelen ser meliorativas, las animalizantes o cosificantes pueden ser degradantes. (Boves, 2004, 190-191)

Con respecto al corazón, otro elemento fundamental que desestabiliza a Víctor, se expresará, “Heredé su corazón precario (...) ya ve está latiendo todavía” (153); otra cita al respecto, “...y su corazón oculto, el que me llevaba en sus brazos” (156).

En esta vertiente se identifican también otros sentidos metafóricos del ruido, pero ligados a hipérbole, con el fin de causar un efecto ampliado: nombrado como “gigantesca arritmia” (35) o bien como “los lugares posibles del tiempo como si éste ya no fluyese ocupado en su integridad por un ritmo absoluto” (35).

Es significativo observar cómo, en general, los hechos más representativos en la vida y en el recuerdo del personaje se relacionan con sonidos. Así, por ejemplo, en el episodio del estudiante, lo acaecido se transforma en sonidos que lo acosan, le producen inestabilidad emocional, lo conmueven: “...más que hechos parecían sonidos. Era como si los estuviese oyendo a través de la puerta...” (31).

A estas metáforas sonoras se le oponen las imágenes del silencio de una realidad tangible que no necesita la relación de elementos para representarse: “...tenía en la cabeza la imagen del silencio (...) En ese silencio concluía todo lo que pudiera hacer él (...) y era un silencio que percutía;... (34). En este último ejemplo estamos frente a un oxímoron que remarca y profundiza la idea de silencio, pero de un silencio que se siente tan fuerte como un elemento de percusión. Continúa la cita, “Lo que el silencio del cuarto ocultaba llegaría más tarde en la voz de Joaquín” (34). Ante el silencio de su mujer por el problema del asesinato del estudiante, Víctor dice, “Ahora estás solo, pero sabiendo a qué atenerte” (47). También es silencio el cuerpo de Margarita, “...era como el de cualquiera, un simple contorno geométrico (...) el ombligo ciego y los pechos ciegos y las piernas solitarias” (17); el narrador también dirá, “...terminaban todos los rumores de Margarita y comenzaba el silencio y el titilar incesante de los letreros luminosos...” (34)

La imagen especular es, según Boves, metáfora diagramática continuada y de criterio filosófico; los espejos son el reflejo y la muestra del tormento de Víctor, la multiplicación del padre, lo obsesivo, “...allí un espejo que le devolviera la imagen de su padre” (12); “la figura del viejo multiplicada por los espejos pasivos” (42). En otro ejemplo leeremos, “En esa historia, había muchos espejos puestos allí solamente para que su padre se multiplicara” (41). El espejo lo acerca y lo aleja de imágenes que el protagonista plasma en su memoria respecto del parecido a la madre. Por medio de ellos vuelve a la memoria de Víctor aquello que una vez vivió en contraposición al caos, las imágenes especulares de las

esposas de sus compañeros en las cenas de camaradería, “...y otras mujeres de diversa belleza que devolvían los espejos aparentemente, hechos para ellas” (41).

También se identifican elementos multiplicados y laberínticos, es decir, el eterno regresar al laberinto de la vida. Así, por ejemplo, cuando intervienen guerreros y alfanjes, quienes, multiplicados, se corresponden con el caos, la falta de orden y se convierten en elementos desestabilizantes para Víctor. Connotan también lo perverso. Estos seres de la vida cotidiana son percibidos por el personaje con una cierta cantidad de alfanjes, magnificación de las armas de corte y, por ende, del mal:

El problema era pasar ahora por la doble hilera de guerreros, cuyos alfanjes levantados llegaban hasta la mitad de la otra cuadra (...) Todo era un caos, malditas porquerías. La mitad de esta cuadra y la mitad de la otra, todo eso está lleno de alfanjes. Los alfanjes terminaban justamente en la entrada del edificio donde Joaquín tenía instalada la agencia (...) Los alfanjes (...) sin dudas estaban escondidos (...) Pero en cualquier momento podía comenzar la canción, tajo por aquí, tajo por allá. Si seguía avanzando (...) se salvaría (38).

En *Dónde estás con tus ojos celestes* las metáforas tienen otras características y funcionamientos. Reconocemos metáforas diagramáticas⁴³ continuadas que identifican la presencia de una metáfora clásica, que recupera aquí su significado ya establecido. Se trata de la metáfora del río como el discurrir de la vida. El punto de partida lo constituye una metáfora onírica, el viaje de Juan cruzando el océano y se continúa con la relación que se establece con los ríos serranos de su infancia hasta culminar en ríos caudalosos, también metaforizados como “nuevos puentes sobre ríos mutantes”. En el contexto de la metáfora del viaje, se observa cómo se va modificando el paisaje y se transforma la imagen; ya no es el río, sino el túnel y las montañas las que acompañan al protagonista en este viaje por los momentos sorprendentes de la vida, hasta llegar al período de la liberación y de la esperanza que se configura cuando se cruzan los verdes prados españoles.

Por otra parte, el narrador también se refiere a ríos cuando menciona la vida de su madre. Dice: “Hubiese vuelto a Europa (...) a sus ríos apenas rumorosos con orillas muy verdes,...” (154).

Es decir, el autor ha utilizado esta metáfora clásica, los ríos⁴⁴, de significado establecido históricamente, para significar la idea del tránsito por la vida con sus diferentes estados según las etapas y las circunstancias.

Si tenemos en cuenta lo dicho anteriormente, los ríos desembocan en el mar, ese que

⁴³ Su definición según Boves Naves ha sido dada al comienzo del capítulo.

⁴⁴ La idea del transcurrir de la vida a partir del uso de una metáfora clásica como es la del río, desembocadura en el mar como consecuencia del terminar de la vida, lo encontramos tradicionalmente en Manrique, en “Coplas a la muerte de su padre”.

cruzará Juan para llegar a España. Pero el mar es la metáfora de la vastedad, multiplicación del infinito, inmensa barrera que prolonga su búsqueda, pero también es muerte. Ese mar/océano remite por su color y la transparencia a los ojos de su madre, la pulpera/Eugenia, pero también a la serenidad espiritual. El siguiente ejemplo resulta una metaforización dentro de otra. "... era ahora un río de hongos, el río del tiempo,..." (184).

La metáfora de los trenes también remite al viaje. En el caso de la novela en cuestión corresponde al viaje a la memoria, en este caso, la metáfora cronotópica de los trenes le harán recordar a Juan su infancia e irá descubriendo su historia, su vida. Hay trenes que lo llevarán al pasado pero otros irán en camino a su nueva vida. Cuando llega a Barcelona Juan tomará el tren para ir a Madrid, desde donde comienza su búsqueda en tierras europeas, "El único tren salía por la noche; ..." (17). En este caso, el narrador, nos presenta un motivo de atraso para su búsqueda, él llega a Barcelona por la mañana bien temprano pero no puede salir hasta la noche, juega con las sensaciones que dan la claridad de la madrugada como algo que comienza y lo que provoca la evocación de la oscuridad de la noche. El tren no solo será la metáfora de los lugares de su memoria, sino que a veces el protagonista remite al color negro, piensa en su recuerdo, es decir a lo oculto, lo velado que hay detrás de ello y esa oscuridad a veces sesgada por la luz de los chispazos/pensamientos del tren. Entonces dice, "Lo que más recuerdo de ese viaje son las chispas que echaba por el aire el tren negro y enorme que nos dejó en la estación. El tren de mi infancia (...) es (...) el corazón de este asunto" (113).

Pero hay en ese movimiento de la memoria cierta confusión,

Sentí que no sólo viajaba hacia mi infancia sino que estaba en ella. El tren era negro y enorme, echaba unas chispas deliciosas (...) La única diferencia con el tren de mi infancia era que yo no estaba en ninguno de los dos andenes a las ocho menos diez esperando los periódicos (...) porque era yo mismo quien llevaba a través de los pueblos serranos esos periódicos... (185).

La metáfora de la memoria da sentido al uso de la imagen del tren, cada uno de sus vagones será el depositario de los archivos de la memoria de acuerdo a las diferentes edades y circunstancias. El último en aparecer es el que le devuelve la imagen del tren que una vez los llevó a su madre con él en brazos y a su hermana. Los chispazos a los que alude el narrador y las luces provocadas por ellos son los flashes de la conciencia de Juan que le permiten ir reconstruyendo su pasado hasta liberarse de sus fantasmas. El tren es su propia vida.

Una metaforización antropomórfica⁴⁵ de su mente, sus secretos, es decir de su memoria, es la representada por las maletas. En su habitación el narrador va quitando el resto de los recuerdos; vaciar las maletas es sinónimo de despojarse de sus tensiones, vaciar el alma de sus recuerdos. La vida es como una maleta. Dice Juan: “Estas maletas, una vez abiertas, no se pueden cerrar más” (220).

Nos encontramos con otra metaforización antropomórfica y es la de sus recuerdos que toman cuerpo, se convierten en sus “incómodos acompañantes”, en “muñecos casi muertos” de los que logra liberarse una vez culminado el viaje. Juan lucha por liberarse de los recuerdos negativos que arrastra consigo en su maleta. Por tal motivo, en la narración se metaforiza el vaciado de la maleta como el despojo de su pasado y sus recuerdos: “...será deshacerme de estos pergeños deformados por la vida, separarme (...) de estos incómodos acompañantes, de estos muñecos casi muertos que me siguieron hasta aquí. Quitármelos de encima, como los ruidos de mi padre (...) darles un olvido decoroso” (221). Y con otra metáfora dirá: “Y limpiar el camino de mi búsqueda...” (221).

Otro grupo metafórico importante por su funcionalidad en el sentido de la novela lo constituye el de los enanos, representación del caos y metáfora de lo obsesivo. “A mí no me van a meter miedo unos enanos miserables” (180). Son figuras perturbadoras que hacen desestabilizar al narrador, se siente perseguido por ellos, son sus recuerdos, son su padre. También se utiliza una forma hiperbólica en la proliferación de ellos. Van a sugerir el caos y el acoso al que se enfrenta el personaje. En lugar de alfanjes como ocurre en *El oscuro*, aquí el arma es la navaja. En la reconciliación final, el personaje logra librarse de ellos. En este caso se produce una conjunción imaginaria entre los enanos y su padre, nuevamente el recurso de la hipérbole, multiplicado una y más veces, a la vez que una transfiguración mediada por el recuerdo. De tal manera, las navajas son cuchillos, la situación se retrotrae al recuerdo del asesinato de su madre y el sentido se complejiza. El recuerdo opera como un mecanismo capaz de producir identificaciones, tal como lo ejemplifica el siguiente fragmento:

...vi enanos de todos los colores... (184) había centenares de enanos vestidos con el uniforme de combate del ejército de mi país. En vez de navajas sostenían cuchillos en sus manos y todos tenían la cara de mi padre, a la espera (...) Salí tras ellos huyendo de mi hilera de padres... (184-185).

⁴⁵ Ver nota al pie 44

Según la clasificación de Bobes Naves, las metáforas animalizantes o zoomórficas, como ya señalamos, son aquellas que otorgan atributo animal a personas. Por un lado, el narrador pretende relacionar la figura de la madre con una cebra por lo mansa, muerta por el cuchillo de su verdugo; "...como la del tigre que a la hora de recoger el alimento para su familia elige, entre varias cebras que beben en el río, una especialmente y sólo ésa ..." (148). Del mismo modo rebaja ontológicamente al padre, cuando dice: "...en el cuello de la cebra, junto a un ruido de panteras" (171); atribuye a su padre una imagen sanguinaria, feroz, carnífera. En este caso, en el que se refiere al padre utiliza la metáfora animalizante con carácter degradante. En cambio a la madre le otorga atributo animalizante pero ella es la víctima, por lo tanto utiliza una metáfora meliorativa.

El limbo es metáfora de lugar placentero, lugar de tránsito de las almas hacia el paraíso o hacia el infierno, según la doctrina de la iglesia católica apostólica romana.⁴⁶ Leemos, "...me hubiese quedado en el limbo o en el vientre o matriz donde sombras no me viesen y hubiese sido como pasar de un sepulcro a otro..." (153) Se toma el limbo como metáfora cronotópica espacial, utilizada para ubicar el lugar donde Juan hubiera estado si su padre no hubiera matado a su madre, además de ser también la imagen de la seguridad y protección, el vientre materno

Los latidos del corazón de la madre son una metáfora espacio-temporal, que representan el ritmo del tiempo, pero también la ubicación y la procedencia del narrador. El padre, al matar a su esposa, deja su corazón en silencio. Juan siente, entonces, que no tiene un lugar de pertenencia. Otorga un especial significado a los latidos del corazón pues en ellos condensa tiempo y lugar, lo cercano y lo universal, la vida y la muerte. En su recuerdo, esos latidos silenciados lo dejan a la intemperie, sin lugar ni tiempo adonde encontrarse reguro: "Latidos que son el ritmo del planeta. Ritmo es tiempo. Tiempo es vida, y también muerte (...) El ruido, que persiste en mi memoria, es una puerta que da yo no sé adónde" (158).

⁴⁶ A modo de complemento, se considera oportuno anexar la página donde figura el cambio efectuado por el Vaticano sobre el término y concepto de "limbo". La Comisión Teológica Internacional de la Iglesia Católica decidió eliminar el concepto de limbo, el lugar donde según la tradición iban a parar los niños que morían sin ser bautizados. La publicación de este esperado documento titulado "La esperanza de salvación para los niños que mueren sin ser bautizados" ha sido autorizada por el Papa Benedicto XVI.

A modo de conclusión parcial podemos decir que en este capítulo nos hemos referido al funcionamiento de la metáfora, y por implicancia, su relación con el silencio retórico en las novelas del corpus. Se han podido identificar elementos comunes que se hacen presentes en ambos textos y que se reconocen como constitutivos de la narración moyaniana a la vez que sustento de su mensaje. Las actitudes y el accionar de los personajes, el juego de luces, colores, fronteras, sonoridades, sensaciones, entre otras, son formas de lenguaje, es decir de intercambios dialógicos.

Algo ha querido decirnos el autor, quien presenta en *El oscuro* el problema de la comunicación entre padre e hijo, luego en *Dónde estás con tus ojos celestes*, vuelve a aparecer la misma problemática, pero esta vez con otros matices y tratamiento. En la primera obra mencionada, el que abre el diálogo póstumo es el padre, con las cartas escritas durante años a su hijo; en la segunda lo hace el hijo a través de una única y contundente carta dirigida al padre quien tampoco puede contestar. Las obsesiones se repiten, en *El oscuro*, Víctor no puede quitarse los latidos del padre que lo perturban, en *Dónde estás con tus ojos celestes*, Juan tiene como referencia principal los latidos de su madre que lo amparan y son su guía. Los dos personajes pagan las consecuencias de la orfandad. Los dos buscan la identidad, los dos se exilian. Un personaje no puede ser libre, el otro sí; los dos aman, son vulnerables, tienen miedo, en definitiva son el silencio y la metáfora del “hombre y sus cuestiones”, voces interiores que ceden la palabra y son representadas, camufladas tras un sentido específico.

En ambas novelas es posible comparar y contrastar la representación y los sentidos del silencio, sus retóricas y los juegos de sentido que generan las metáforas y, a la vez, leer ambas obras como autoficciones.

CAPÍTULO VI

Inquisiciones y Autodescubrimiento

VI. 1. Memoria e Identidad

Para comenzar con el análisis correspondiente a este apartado, nos resulta esclarecedora incluir una cita de otra obra de Moyano, pues nos permite aproximarnos más a una línea de pensamiento que, como podemos comprobar, atraviesa su narrativa cuando de memoria e identidad se trata:

Así como ningún espacio de tiempo de eso que llaman la historia puede encerrar al tiempo, que como nunca empezó nunca acabará, ninguna de esas ideas puede abarcar el hombre (...) también es migratorio como los pájaros. En sus migraciones ha ido dejando sus huellas... (Moyano, D. *El vuelo del tigre*, 171)

Retomamos las palabras de Todorov (2008) cuando afirma, en relación con la memoria: "...la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos" (22). (Destacado del autor.) Es decir, la memoria hará una selección de recuerdos, en forma individual o colectiva, consciente o inconsciente. Muchas veces los acontecimientos no pueden ser recordados porque son traumáticos, por lo tanto y al decir de Jelin (2002), "...el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada" (28). Agrega esta autora que existen dos tipos de memoria, la habitual y la narrativa, es desde esta última que se construyen los sentidos del pasado. Jelin toma el concepto de Ricoeur 'heridas de la memoria' (28) que dificultan la construcción de sentido, produciéndose lo que denomina "huecos traumáticos en la narrativa" (29). Y agrega: "En todo esto el olvido y el silencio ocupan un lugar central. Toda narrativa del pasado implica una selección" (29). Entonces, habrá huellas que deja el pasado, y es la narración, ya sea oral o escrita, la que permite recuperar esas huellas de la memoria.

Creemos oportuno incluir la siguiente cita tomada de Ricoeur (1996), que establece la estrecha relación que se entabla entre memoria- identidad-narración:

Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción? ¿quién es su agente, su autor?...Responder a la pregunta *quién* (Hanna Arendt) es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa (*Tiempo y narración* 996). (Énfasis del original).

En el desarrollo de acontecimientos, tanto de comunidades como de la propia familia, hay situaciones que se vuelven costumbres porque se repiten bajo determinadas circunstancias y permiten que sus miembros queden ligados por esas marcas en la memoria que se guardarán para siempre y continuarán llevándose a cabo o serán rememoradas tras el reencuentro. Pero cuando en el seno de los grupos sociales o en el del propio sujeto se viven hechos dolorosos, muchas veces, y como señalamos más arriba, la memoria intenta borrarlos, quedan sepultados en rincones oscuros; esto suele ocurrir cuando esos sucesos se produjeron durante la niñez. Es necesario recuperar aquellos acontecimientos traumáticos, pues, como señala Todorov (2008), “tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (26). Por tal razón, en los casos en los que se produjo un fuerte traumatismo, dejar que la memoria aflore y narrar los hechos se vuelve un proceso liberador. Pollak (1992) dice, acerca de la memoria:

La memoria es selectiva. No todo queda registrado.

La memoria es, en parte, heredada (...) también sufre fluctuaciones que están en función del momento en que resulta articulada, en que está siendo expresada. Las preocupaciones del momento constituyen un elemento de estructuración de la memoria (37).

Este último elemento de la memoria -su organización en función de las preocupaciones políticas y personales del momento- muestra que la memoria es un fenómeno construido. Cuando hablo de construcción a nivel individual, quiero decir que los modos de construcción pueden ser conscientes o inconscientes. Lo que la memoria individual guarda, recalca, excluye, recuerda, es (...) el resultado de un verdadero trabajo de organización (38).

Al reflexionar sobre el tema, este autor afirma que si se trata de memoria heredada existe “una relación fenomenológica” entre memoria-identidad, y sostiene que “...la memoria es un elemento constituyente del sentimiento de identidad, tanto individual como colectiva...” (38). Para el sociólogo, si la memoria está conformada, efectúa el trabajo de unidad, continuidad, coherencia; la memoria es, entonces, de continuidad heredada, la familia debe darle a cada persona del grupo ese primer trabajo de organización. Por lo tanto, memoria e identidad están ligadas, porque la primera es constituyente de la segunda, “...en la medida que es también un componente muy importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí” (38). Además dice Pollak (38) que, tanto la memoria como la identidad pueden ser negociadas debido a que la identidad se construye teniendo en cuenta al Otro y a los criterios de aceptabilidad, credibilidad y admisión; esto se logra por la negociación con los otros. Por eso al ser la memoria pausable de confrontación -memoria individual y de los Otros-, resulta entonces que memoria e identidad son “valores disputados”.

En las dos obras de nuestro corpus, Daniel Moyano reconstruye un pasado, lo recupera a partir de la observación de los “elementos constitutivos de la memoria”, tales como: “acontecimientos, personas, personajes y lugares” (Pollak, 33) y lo hace a través de la narración. Deja salir sus recuerdos reprimidos y carga de su propia experiencia a los personajes y al contexto. Aborda la memoria con recuerdos pero también con silencios. Se vale para ello, fundamentalmente, del recurso retórico de la metáfora y de un manejo particular del silencio.

En toda persona, la identidad se construye de acuerdo al conocimiento que ella tenga de sí misma y que la hará singular; rasgos físicos, psicológicos, morales, entre otros, muchos de estos rasgos son genéticos, otros se adquieren conforme al entorno que en oportunidades se adoptan por elección. Es decir, está relacionada con lo propio, una realidad interior que puede quedar oculta, tras actitudes o comportamientos. Hay recuerdos que le son únicos y por lo tanto no pueden ser transferidos a otros, por eso también la identidad está relacionada con lo social, con lo cultural. Así, en la relación con otros, la misma persona es quien expone claramente “quién es y cómo es”, se potenciarán algunos rasgos que lo identificarán más a unos o lo alejarán de otros. Día a día y, a partir del contacto con los demás, aprendemos cómo desenvolvemos, elegir, valorar, comunicarnos, frustrarnos, realizarnos, ser felices o no, esto nos permite un aprendizaje que favorece la construcción de la identidad. Un ambiente propicio, acogedor, es decir, un lugar en donde se aprende a aceptar la participación de todas las personas, a aceptar personalidades y conceptos culturales diferentes, a compartir con otros seres entre los que predominan los afectos sobre los conflictos, cuenta con las condiciones necesarias para establecer verdaderas relaciones en cuanto a cooperación o complementación entre los sujetos, es ahí donde se ve facilitada la construcción de la identidad. Dice Jelin (2002) tomando a Gillis (1994), “...el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (...mismidad) a lo largo de tiempo y espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad” (24- 25).

Con respecto a la relación memoria-identidad tomamos una cita que Jelin (2002), hace de Pollak : “ La memoria es un elemento constitutivo del sentimiento de identidad tanto individual como colectivo (...) es un factor (...) del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí mismo” (25).

Para Pollak, memoria e identidad se complementan, aunque trabajen independientemente y “...en períodos de crisis internas de un grupo o de amenazas externas

generalmente implican reinterpretar la memoria y cuestionar la propia identidad (...) precedidos por crisis del sentimiento de identidad colectiva y de la memoria” (en Jelin, 26). En otro momento, afirma: “...la memoria es un elemento constituyente del sentimiento de identidad, (...) en la medida que es también un elemento muy importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona (...) en su reconstrucción de sí” (38).

A partir de las huellas de su propio recuerdo Moyano maneja la palabra y recurre a los silencios como constitutivos de la autoconfiguración de sí mismo en sus narraciones. En consonancia con Jelin (2002) podemos afirmar que Moyano apela a “herramientas simbólicas como precondition para el proceso en el cual se construye la subjetividad” (35). De esta manera, puede manifestar su propia subjetividad y lo hace a través de la literatura, mediante la plasmación de sus recuerdos y también de sus silencios. Esto le va a permitir al autor reconstruir su realidad por medio de la puesta en funcionamiento de todas sus estrategias cognitivas para expresar sus ideas, sentimientos y vivencias, lo que puede o se permite contar para descubrir y autodescubrirse, para conocerse, en fin, para encontrar sentido a su vida. Así lo sostiene Jelin cuando dice: “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (17).

Tanto en *El oscuro* como en *Dónde estás con tus ojos celestes*, el silencio es un elemento fundamental en el que se amparan los personajes ante la “desarticulación de la memoria” (Jelin, 36) como consecuencia de los hechos traumáticos que a cada uno le tocó vivir. Tanto para Víctor como para Juan o para los demás personajes de las obras hubo silencios impuestos y otros voluntarios, como ya hemos visto. Se presenta un doble juego, pero siempre la memoria es la que hará la selección desde lo particular, porque está organizada a partir de los “fenómenos de proyección y transferencia” (Pollak 1992, 37). Es, entonces, un fenómeno construido a partir de las preocupaciones personales y por tal razón los elementos constitutivos de la memoria serán determinantes.

Ahora bien, ya hemos explicado oportunamente que enfocamos nuestra investigación desde la perspectiva de la autoficción. Precisamente la clave es la identidad del autor, sus conflictos y, su silencio detrás de las narraciones. “...las identidades y las memorias (...) son (...) cosas con las que pensamos (...) no tienen existencia fuera de (...) nuestras historias”. (Gillis, 1994 en Jelin, E. 2002, 25).

Al preguntarnos cómo y, a partir de qué rasgos definitorios se ha construido la identidad de los personajes principales de *El oscuro* o de *Dónde estás con tus ojos celestes*

y, hasta qué punto son entrevistados los del propio autor de las obras, analizaremos qué construcciones realizaron los personajes y cómo es posible vislumbrar la identidad del autor filtrada en sus obras. Es nuevamente Pollak quien aporta elementos teóricos para pensar esta cuestión:

...el sentimiento de identidad (...): es el sentido de la imagen de sí, para sí y para los otros. Esto es la imagen que una persona adquiere, relativa a sí misma, a lo largo de la vida, la imagen que ella construye y presenta a los otros y a sí misma, para creer en su propia representación, pero también para ser percibida de la manera en que quiere ser vista por los demás. En esta construcción de la identidad (...) hay tres elementos esenciales. La unidad física, o sea, el sentimiento de tener fronteras físicas, en el caso del cuerpo para la persona (...) la continuidad en el tiempo, en el sentido físico de la palabra pero también en el sentido moral y psicológico; (...) sentimiento de coherencia, o sea de que los diferentes elementos que forman un individuo están efectivamente unificados (38).

En las dos novelas del corpus, los personajes principales resemantizan la historia de sus vidas al ir rescatando a modo de rompecabezas las imágenes que les llegan como flashes permanentes. Cuando se ha impuesto el silencio y la memoria no logra liberar las marcas, las relaciones quedan suspendidas. Al reconstruir en sus mentes su pasado, las imágenes van apareciendo cada vez más intensamente, ya no callan. Esto permite a Víctor llegar a la revelación y a Juan limpiar su pasado y generar la esperanza de una nueva vida.

Es posible identificar algunos de los elementos constitutivos de la memoria mencionados por Pollak en ambas novelas. Así, en *El oscuro*, en personas/personajes: Margarita, don Blas, el estudiante, la madre de Víctor, Mario, doña Dora, las tías de Chepes, el detective, son todas las piezas que permiten recordar acontecimientos tales como el día en que don Blas siendo joven se enfermó y Víctor sintió los latidos del padre, la última vez que Víctor habló con Margarita, Margarita sentada con sus libros de música en el patio de la pensión, el paso del cometa, el viaje en tren a Chepes, la muerte del estudiante, la mudanza de Margarita a la planta baja de la casa, la visita al padre ya casi por morir. También los lugares corresponden a otros de los elementos constitutivos de la memoria, a ellos pertenecen, el liceo, la pensión, la casa de los Hernández, el barrio natal en La Rioja y el de la pensión, el hogar de sus compañeros de liceo, el bar donde se produjo el incidente con los amigos del padre, el restaurante donde vio a su padre espíandolo.

En ocasiones, el protagonista de *El oscuro* se niega a aceptar una reconstrucción de la memoria sin intervención de quien recuerda, de allí que se mencione la posibilidad de “modificar” o intervenir directamente en los recuerdos o bien seleccionar solo algunos de

sus componentes. La marca fundamental de los recuerdos que afloran en el relato de Víctor es la necesidad de bloquear algunos de ellos y, para legitimar esta acción, se afirma que “todo aquello era precario”. El fragmento que sigue ejemplifica lo que afirmamos:

Luego percibió, de algún modo, todo lo que estaba hacia atrás en el resto de la casa, (...) como para impedir que la memoria se equivocara. Los recortes de diarios con los golpes de estado en los que (...) había intervenido; la historia del estudiante (...) un factor más de desacuerdo con él; las cartas y el tambor del padre (...) Faltaba (...) la decisión para quemar todo aquello (...) a fin de que sólo fuesen luego un simple dato de la memoria que puede perderse en cualquier momento e incluso ser modificado, porque todo aquello era la historia de la precariedad, del mal que lo había acosado (...) toda su vida” (13).

Víctor ha quedado anclado, por mucho tiempo, en el recuerdo de los latidos del corazón de su padre, momento que experimentó mientras este cursaba una enfermedad, pero aquí no solo es su progenitor el que le deja la marca sino también el acontecimiento, el miedo que le provocaron esos latidos. A lo largo de su vida, Víctor silenció ese sentimiento, “voluntario olvido” (72). Detrás del militar represor se encuentra la persona reprimida por sus dudas, miedos e inseguridad frente a los afectos, pero también frente a la vida. La reflexión última deviene al permitir aclarar todas las situaciones que lo marcaron, reconciliándose finalmente con su padre ya muerto.

Víctor rechaza el parecido con su padre, los rasgos indígenas de este no podían ser atribuibles a él, desprecia lo originario, lo nativo. Ha vivido con la certeza del parecido con su madre, de sangre europea;

‘Es la cara de la madre’, decían los tíos y las tías cuando lo veían (...) había crecido con ese convencimiento (...) Un viejo leñatero de Punta de Los Llanos (...) solía decirle ‘pero acá está el rubio’ (...) Sin duda alguna, él había sido rubio o casi rubio (algunos vellos de los brazos, a la luz de una lámpara, tenían resplandores del cabello de su madre)... (21).

Respecto del parecido con el padre, recién después de muchos años se descubre ante el espejo con la misma imagen que su progenitor:

...se miró al espejo y volvió para comprobar que su rostro se parecía cada día más a su padre (...) Él había fijado en su mente una imagen de sí mismo que no coincidía con los rostros sutilmente cambiantes que el espejo reflejaba a medida que pasaban los años (...) algunos rasgos atribuidos a su madre, de remoto rigen europeo (...) Alguna prominencia en los pómulos, la forma de las cejas y algunos pliegues de la boca (...) la expresión de los ojos modificada por algunas arrugas, le devolvían la cara terrígena de su padre tocando el tambor en la banda policial de la ya olvidada ciudad de La Rioja (9).

(...)

Separó los dedos de las mejillas y se miró las manos (...) En ellas también estaba presente su padre... (10).

La perfección para el personaje no es lo nativo, por lo tanto el conflicto con la identidad paterna juega un papel determinante en la historia. Pues no solo devela el problema de la procedencia sino que también pone en debate el problema de la identidad cultural. Durante los procesos de dominación en América, la sangre nativa siempre fue negada y despreciada, tanto por parte de los colonizadores como por parte de los gobiernos dictatoriales o represivos.

Cuando Víctor fue al liceo ya casi no conservaba los rasgos que siempre había pensado que tenía, "...con el crecimiento, los rasgos de la madre fueron perdiéndose y él comenzó a parecerse, con los años, al indio soterrado que había en lo profundo de su padre, venido desde el corazón del desierto" (21). En las casas de sus compañeros de liceo a veces oía los siguientes comentarios, "'es criollo, pero muy bueno, una persona buenísima'" (22).

Desde la niñez, Víctor rechazó todo intento que su padre hiciera por entablar el diálogo; don Blas se esforzaba contándole cosas, muchas de las cuales siempre fueron mal vistas o cuestionadas por su hijo: "Sin duda, su padre había estado siempre muy lejos de saber lo que quería y no pudo hallarlo en los inútiles libros que traía de la biblioteca" (68).

Nuestro personaje rememora hechos, considerados humillantes, a los cuales nunca ha podido asumirlos como propios; mientras esto transcurre, mientras va en camino a ver, por última vez, a Don Blas, el coronel piensa: "En la precariedad se nace y ella dura toda la vida, salvo cuando se le sacrifica la tranquilidad como yo, para luchar por algo más alto" (70). En este repaso por su memoria, Víctor ve de pronto pasar unas imágenes que nunca había sacado a luz, casi era una circunstancia guardada en secreto, tanto por él como por su padre; es la que se refiere al día en que el protagonista, siendo aún cadete, va a buscar a su padre a un bar, este es uno de los acontecimientos de vital importancia que marcará negativamente la relación entre ambos personajes, pero además queda al descubierto la diferencia que se impone entre ambos, una identidad negada por el hijo. Mientras tanto, los pensamientos sobre el hecho se ponen en paralelo entre su versión y la que contara mucho tiempo después don Blas. Desde su interior alternan las dos voces, pero también se filtra la voz de Margarita: "Te juro que no aguanto más; ahora mismo voy a buscarlo. Víctor estás con el uniforme. Ese es un lugar muy feo" (70).

En la siguiente cita podemos interiorizarnos de ciertos aspectos fundamentales del desarrollo de los sucesos de aquel día, a su vez pueden apreciarse las voces del narrador y la del padre; a partir de los diferentes puntos de vista nos situamos en los acontecimientos. Víctor estará frente a la verdad:

...el almacén de ramos generales (...) adonde iban los borrachos, amigos de su padre. Adentro estaba su padre. Pasó por la casa de los Hernández (...) miren qué situación de bochorno. El sable de cadete le bamboleaba (...) La versión que contó a Margarita fue muy distinta. Su padre, años después, en tono casi risueño se la recordó tal como había sido. Yo estaba por defenderlo (...) y me decía vamos papá, yo tomaba el último traguito y salía (...) Pero aquella vez los obreros se enojaron (...) no estoy borracho, hijo; (...) Bustos le dijo a usted que había que tener más respeto por el padre, si no le habían enseñado eso en el liceo (...) Se reían (y eso no me gustó) de su uniforme. Parece que llegó el carnaval, (...) sabía que detrás de la burla y de la risa podía venir lo que estaba sintiendo Bustos (...) y usted dijo ese es el ejemplo que me das. Bustos dijo acá no queremos maricones y lo trató de pelotudo (...) usted no giró la cara hacia él (...) (70)

...mirándome (...) con esos ojos próximos al odio (...) estaba pensando en cómo defendería a mi hijo. Por qué se vino con el uniforme, (...) Este es el ejemplo que le da su hijo, decía usted cuando Bustos le puso la mano en el hombro (...) lo alzó en el aire (...) y usted comenzó a sacar el sable yo me abalancé sobre él, pero los muchachos me detuvieron. Usted cayó en la calle, y por detrás llegó el sable que le había quitado Bustos (...) usted se levantó y nos insultó a todos (...) Bustos (...) salía diciéndome perdonemé don Blas (...) cuando oscureció, salí despacito para buscar a Bustos y darle su merecido (...) se trataba de mi hijo (...) y estuve tres meses sin volver. Me daba vergüenza. Pero algún día voy a encontrar a ese Bustos... (71).

Por otra parte, se entabla una suerte de canon musical, en el sentido que una voz habla y la otra también, solo que en la obra la simultaneidad de esa comunicación, interrumpida, se produce en capítulos diferentes, en esta situación se remarca el diálogo a destiempo, el que no pudo ser. Don Blas comprende y dice, “Yo no percibo palabras ya, sino actitudes” (116). Va a responder mediante su accionar extraverbal:

Lo veo inquieto y con ganas de irse (...) acudiré a su ayuda (...) usted podrá irse porque yo fingiré dormir. Pero antes haré una cosa: le indicaré que quiero que usted mismo me lleve. Será como retribuirle el beso que me ha dado. (116)

En esta escena, de gran importancia en el contexto general de la novela, la relación entre memoria y silencio se vuelve fundamental. Así, y ante el abandono impuesto de la palabra, son frases con sentido anafórico las que logran intensificar ese estado: “El silencio reapareció en los ojos del padre...” (76); “Otra vez el silencio.”; (76) “... y para que el silencio no transcurriera como estaba transcurriendo...” (77); “Los ojos del viejo no se movieron” (77); “Hubo un silencio bastante largo” (77).

Retomando el análisis de los recuerdos de Víctor, cobran importancia aquellos que traen a su presente imágenes de horror, del desprecio, algunos, inclusive, considerados ajenos a él pero, vinculados con su entorno primario, con sus raíces. Así, aflora en el recuerdo uno de los primeros acontecimientos que se conectan con el rechazo que siente hacia su padre. No solo es el miedo, representado en los latidos del corazón, sino que se

hacen presentes también otros elementos recordados, tales como los ruidos que don Blas hacía para comer, bostezar o al dormir, ruidos que marcan el caos:

Bebió y se echó en la cama. Sintió latir su corazón (...) para no ver nada. Pero veía. En una cama inmensa estaba su padre, su cuerpo pequeño perdido entre la blancura de las sábanas. Tu padre está sano, (...) decía la voz de su madre. Víctor, dale un gran abrazo y un beso (...) Él caminaba hacia la cama sin atreverse a llegar. (...) El padre lo estrechó y le dijo hijo querido, y él dobló su cabeza a un costado para no besarlo. Entonces apoyó el oído contra el pecho y sintió latir, por primera vez, esa cosa allá adentro, esa cosa tan inmensa en un pecho tan pequeño. Se asustó e hizo fuerza para que el padre lo soltara. Sin duda se trataba de otro defecto de su padre. No solamente hacía ruido con la boca para comer, no solamente roncaba y bostezaba de una manera intolerable, sino que además tenía ese defecto adentro, ese ruido acompasado y ahogado (148-149).

La memoria rescatará el rechazo que Víctor siente por ciertos lugares, y personajes que también se relacionan directamente con la imagen recordada de su padre. Entre ellos su barrio, su pueblo de nacimiento, sus orígenes:

Los vecinos del frente eran obsesionantes. Parecían figuras de un circo, vestidos para actuar (...) Se pasaban el día afuera viendo pasar los trenes (...) Lo peor era cuando yo venía del liceo (...) y me miraban con esas caras estúpidas (...) Unas porquerías. Eran unos cretinos que se callaban cuando yo pasaba pero que sin duda después se reían o decían esas estupideces (...) por qué no se meterían dentro de una jaula con las caras que tenían. Las mismas caras de los hombres que estaban con mi padre en el boliche de la esquina, las mismas caras de los hombres que estaban al lado de las pilas de leña (...) las mismas caras de las tías de cerca de Chepes (...) parecidas todas esas caras a la cara de mi padre también... (75-76).

Víctor desprecia la adicción al alcohol de su padre, aunque pasados los años el mismo caiga en ese vicio, lo que se constituye en otra seña más de identidad entre ambos.

La importancia de la relación padre-hijo se perfila también desde otra voz, la de don Blas, quien da su versión de los acontecimientos. Desde la invalidez total, el padre le revela a Víctor sus más profundos sentimientos, se disculpa y siente recuperar, en su interioridad y en cierta manera, la dignidad ante su hijo. La omnisciencia del narrador penetra en los pensamientos de ese silente y restablece el hilo de sus recuerdos a través de un solo acto de comunicación exteriorizada, que consiste en un leve movimiento de ojos para que su hijo lo acueste.

Esta escena se completa más adelante en la historia a través de la recuperación de los recuerdos de don Blas, plasmados en un soliloquio. Allí se exponen los acontecimientos y pormenores que ha tenido silenciados durante años:

De una sola ojeada podía ver todos los acontecimientos producidos desde que mi hijo nació, hasta ese momento; pero así, juntos, nada me decían (...) me puse a analizarlos uno por uno, descubriendo detalles ya olvidados (...) Descubrí que la mujer tenía razón, que yo siempre lo había sabido, pero que me lo había ocultado a mí mismo, quizás en procura de que no fuese

cierto. (...) no era desprecio lo que usted sentía por mí (...), sino vergüenza. Desde chiquito usted se avergonzaba de su padre (97)

Es el padre el encargado de poner en palabras algunas características de la personalidad de su hijo: ...desde chiquito (...) tenía un miedo terrible al mundo y a las cosas. Asegurar el futuro de antemano era la mejor manera de terminar con esos miedos que lo convertían en un niño apartado y silencioso, sin amigos ni afectos (...) Así se salvaba de la precariedad que significaba el pequeño mundo que yo podía ofrecerle (97-98).

Entonces llega la justificación de por qué el anciano siente como padre el compromiso de ayudar a su hijo a crecer confiado y a relacionarse, conocer; por lo tanto, recurre a las bibliotecas a buscar libros para aprender y poder brindarle información sobre diversos temas en especial los de ciencias naturales: “Comencé a ir a la biblioteca para leer libros que lo protegieran” (100). Pero, su hijo siempre despreció ese acto, como ya lo hemos señalado anteriormente.

La memoria del anciano dejará salir un recuerdo sepultado que había pasado a formar parte de los olvidos, un secreto sobre su hijo, y es el siguiente:

Usted salía de un club nocturno con otras personas (...) no me dio tiempo para escabullirme (...) ¿Creería que yo le contaría a Margarita que usted salía de un lugar como ese con una mujer que no era ella? (...) yo estaba aterrorizado (...) Fue tan fuerte su insulto (...) ‘este hijo de puta que es mi padre’ (...) fue como una puñalada (...) el efecto que estaban produciendo sus palabras en mí, la humillación y la vergüenza (...) se interrumpió para dar lugar al miedo que me produjo verlo avanzar hacia mí (...) Me zamarreaba y decía cosas abriendo la boca, pero yo no oía (...) estaba tratando de que mi cabeza no diera contra la pared. Sus amigos (...) me liberaron (...) usted me hubiese golpeado. Apenas acabé de oírlas una parte de mí guardó las palabras en un lugar muy secreto para que yo pudiera olvidarlas, para que yo, de algún modo, no me enterara de aquello...(102)

Jamás le hubiera contado esto, hijo. Lo guardé en esa parte desconocida que no me pertenece, y de allí no salió más (...) Aquella noche, me acordé de todo y (...) (103);

Abrí entonces esa parte de mí, adonde había olvidado y también memoria, y dejé que las cosas salieran (104).

Entre las muchas reflexiones que hará ese día, confiesa una culpa también acuñada en su memoria, se refería a un hecho sucedido hacía muchos años atrás y uno de los que quebraría la relación para siempre:

Y buscándome yo alguna culpabilidad, algún acto que hubiese vulnerado a mi hijo, me acordé de aquel veinticinco de mayo, del desfile donde mi hijo fue abanderado y tuvo que sufrir mucho porque yo no quise ir a verlo en el desfile. Su madre y usted me lo reprocharon duramente al día siguiente. Yo callé. Y todo lo que callé me lo dije luego ante el recuerdo del rostro adusto de la mujer del tambor mayor, como si ella me lo exigiese (108).

Cuando quise besarlo para despedirlo usted me esquivó la cara (...) ya otras veces había esquivado la cara cuando intentaba besarlo (...) si yo le hubiera dicho hijo, no voy porque tengo miedo de que el tiempo pase’, usted se hubiera ofendido realmente (109).

Existe un solo reproche que este padre tiene para con su hijo y es el que hubiera decidido no leer nunca sus cartas, el único medio que don Blas tenía para decirle a su hijo las cosas que le pasaban, para establecer comunicación. Don Blas confirma esta acción: “No me hubiera gustado acordarme del asunto de las cartas, (...) refiriéndose a hechos y cosas que usted cree que pueden interesarme, cometió varios errores que me demuestran que la mayoría de ellas no fueron leídas” (101).

En el caso de *Dónde estás con tus ojos celestes*, Juan guarda un silencio voluntario sobre la muerte de su madre, sobre el exilio y sobre su padre como imagen de homicida de la madre. Atendiendo a lo planteado por Pollak (33) observamos que los “elementos constitutivos de la memoria”, tales como: “acontecimientos, personas, personajes y lugares” en torno a la vida de Juan son: en su núcleo familiar, la madre, el padre, Eugenia, los abuelos; con respecto a los lugares: Buenos Aires, la casa, las sierras de Córdoba, España; y entre los acontecimientos, el principal es la muerte de la madre. El hecho traumático de su niñez queda planteado desde el comienzo:

Ese ruido es mi padre. Me vine aquí con la esperanza de que él no apareciera, durante mis búsquedas, con sus cuchillos y esas panteras asquerosas (...) Para que no la persiguiera, como lo había hecho con mi madre, por una habitación en medio de crujidos de muebles de madera y de vidrios que estallan, (...) y se llamaba María y me había dado a luz en esa misma habitación, huía con esos ojos tremendamente grandes e indefensos, tan aterrada que no le salían palabras, ni las del país que habitaba ni las de su tierra natal. Para expresar su miedo ante la muerte sólo tenía el brillo celeste de sus ojos (26).

Tanto el abuelo como el resto de la familia, desde el momento en que reciben a Juan, callan sobre el asesinato de su madre. No habían podido verbalizarlo en familia. El abuelo después de un tiempo sale de ese silencio voluntario para explicarle al niño sobre el terrible acontecimiento. Los marcos de la memoria se desestabilizan y, por lo tanto, la familia misma queda perturbada ante el homicidio. Por un lado, se ha puesto en jaque la reputación familiar y por otro, se ha manchado la figura cándida de la hija casi adolescente, muerta en manos de su esposo. Este campo de tensión se ve desequilibrado por los acontecimientos, a su vez, es uno de los más importantes de la historia. Este momento convoca a varios elementos ya mencionados, tal como se relata en el siguiente fragmento:

Llegué al pueblo a poco de morir mamá (...) en los trenes de entonces, no sé con quién, un pariente lejano (115) (...); –Soy el nono –dijo el viejo llorando un poquito y yo también ... – Bueno –dijo en su media lengua-, durante un tiempo no vamos a decir ni una palabra sobre lo que pasó, ¿eh? (116) (...); La nona sabía apenas algo de español, yo le entendí poco pero todo lo que dijo estaba relacionado con mamá (117).

A final de la novela, Juan puede reconstruir su historia personal gracias a que los marcos de la memoria posibilitaron que las imágenes de su vida pasaran como en una película; al fin, logra liberarse, desde la reconciliación con la figura del padre.

Ese ruido es mi padre (26) (...)

Te escribo para intentar, con palabras, de que desaparezcas de mi vida (147).

Y yo te quería (148) (...)

Recordé una mañana de nuestro reencuentro, cuando me hizo sentir que pese a todo lo amaba,... (239) (...)

Las arrugas de su cara, más que de tiempo eran de alcohol y de remordimientos, (...) desesperadas de amor y de perdón. (...); No pude ver cómo arrojaba su puñal al centro de la corriente, (...) libre por fin de la fidelidad de ese instrumento.; (...) ya no lo vería nunca más y que ésta era por fin su verdadera muerte. Lo comprendí porque el ruido de él había desaparecido (...) mis oídos percibieron por primera vez ese maravilloso silencio primordial. (240).

Para referir al caso de Juan y la muerte de su madre.

...estaba muerta desde hacía mucho tiempo (...) la necesité como si existiese, (...) sentí los latidos de su corazón, como surgiendo de abajo (...) se hicieron nítidos en mi oído (...) Los había llevado siempre conmigo sin saberlo, y ahora afloraban asomándose a la superficie de la memoria (30).

Como ocurre con el caso del padre, Juan podrá asumir la muerte de su madre, ya todo había cambiado para él, se percibe una visión diferente en donde incluye al abuelo metaforizado en el acordeón y además permite que se filtre el leve sonido de la mandolina que tocaba su padre, es decir, el protagonista daba cabida a los tres juntos. Juan, al perdonar, toma el poder para conseguir la unión de quienes ahora podían compartir armoniosamente el espacio de sus recuerdos:

Era natural que en esas circunstancias oyera la canción de la Pulpera. La música fluía de todas partes, del fondo de los valles y de los ventisqueros, y estaba claro que la voz era de mi madre, cantando como una calandria, con acompañamiento de acordeón. También sonaba en un contracanto, muy lejano y muy hermoso, y difícil de escuchar (...) el sonido de una mandolina (241).

La casa en la que nació Juan tiene doble importancia para él; por un lado, porque allí ocurrió el asesinato de la madre y por otro porque en su patio conoció a Eugenia, “Antes de embarcarme fui a visitar la casa donde nací (...) porque ahí apareció ella por primera y única vez y ahí debía comenzar la búsqueda” (18).

Durante el relato de la historia y tal como hemos podido exponer en el análisis, el protagonista silenció hechos dolorosos, estableció una frontera que impedía el paso de los

recuerdos. Al concluir la novela, luego de una ardua lucha interna con sus recuerdos contenidos, surge el perdón y queda liberado. Entonces una imagen luminosa y esperanzadora envuelve a Juan: “O tal vez, (...) la única Eugenia posible fuese la Grulla, que me esperaba en Madrid con la casa iluminada” (242). Pero además, siente la nueva vida y la voz del narrador manifiesta, “un paraíso recobrado” (242).

En *Dónde estás con tus ojos celestes*, para Juan no se reitera la obsesión por la semejanza con su padre como se manifiesta en *El oscuro* en relación a la identidad, pero sí, es importante dentro de la obra el planteo concerniente a la identidad familiar, el origen paterno es incierto, este es un hecho punzante para el personaje porque no le permite reconstruirse totalmente por falta de memoria genética:

Puedo saberlo todo de mis tatarabuelos maternos (...)
De tu padre y de tu madre no sé nada (...) Qué hay (...) en tu pasado (...) Nadie sabe (...) de tus antepasados” (160). (...) ¿Te das cuenta de que detrás de ti no hay nada? (161).

En voz del personaje, Moyano sitúa y reivindica el valor de los verdaderos dueños de las tierras americanas; recordemos su origen europeo y americano; por otra parte, Juan, rememora el sentimiento de respeto que tenía su abuelo materno por todo lo concerniente a América. Esta vez, en leve forma irónica, se refiere a este asunto respecto de la dominación socio-político-religiosa en América:

Él respetaba el color oscuro de tu piel que era el color de la América que él veía italiana con los ojos de Américo Vespucio (161). (...)
Una vez me dijiste, (...) que eras indio (...) objeto de olvido (...) Los indios de nuestro país fueron razonablemente exterminados, (...) eran salvajes sin dios y (...) no merecían vivir (...)
Yo me salvaba de ese espanto histórico por ese asunto del barco en que vino mamá, gracias a él yo merecía vivir (164-165).

Retomando la reflexión sobre la cita precedente, podría decirse que, por medio de este recurso irónico, el autor encarna el tema de la identidad cultural con connotaciones de grito reivindicativo y liberador, tanto de su propia identidad como la de su origen. Lo hace como representación de lo colectivo; Moyano se pronuncia a favor de sus raíces silenciadas, oprimidas por el conquistador europeo. Hay posicionamiento político respecto de la ascendencia según sea europea o americana; esto se debe a que por muchos años y, en especial en épocas de dictadura, todo lo vinculado al “ser americano” era considerado despreciable, por lo tanto la relación con la madre de origen europeo lo elevaba de la categoría de salvaje, pero esa madre/cobijo/patria, es la poseedora de la identidad que pone en tensión a la otra identidad, la de sus raíces, su origen americano, esa que nuestro protagonista busca incansablemente, justamente para salvarse.

Antes de cerrar este apartado presentamos otro hecho que tiene que ver con la memoria, pero que a su vez se liga directamente con la conformación de la identidad social. En este caso, el trabajo de reconstrucción se produce con un monumento, el hecho se suscita a partir de la conversación entre Juan y la estatua del general Pezuela – el monumento es otro mecanismo constitutivo de la memoria-, esta vez, la relación será para traer al presente acontecimientos guardados en la memoria de la sociedad, como por ejemplo la conquista de América y sus consecuencias; por otra parte, se planteará las características de las variedades lingüísticas habladas en Argentina como resultado de las inmigraciones ocurridas en el país entre fines del S. XIX y principios del S. XX

Es notorio el carácter que asume la conversación y cómo se van rescatando personajes y hechos muy significativos ligados a la historia y al desarrollo socio-cultural del territorio argentino, además aflora el sentimiento de exilio y desamparo aún en la propia tierra como una herencia de la mencionada conquista española y el silencio impuesto por la opresión durante siglos –tratamiento de carácter más profundo y que en nuestro caso escapa a los objetivos del análisis-:

Y lo identifiqué enseguida con el general Pezuela, tan maltratado por la Historia de un tal Grosso y por la revista Billiken... (76) (...)
 A usted lo mandaron (...) a liquidar a los revoltosos, (...) al indigno San Martín, quien, para los libros de la historia futura, tenía un nombre más potable que el suyo... (77) (...)
 ...general, soy gaucho...(79) (...)
 Soy del norte, (...) Donde los changuitos ioran descalzos por esos cerros donde ia no crecen ni los iuios (...) ay juayputa q´hemos hecho señora magre de dios pa que andemos tan pobres... (80)

En la obra el protagonista presenta la preocupación que en sus dichos extiende a sus congéneres respecto de la llegada de los españoles y las luchas posteriores para desprendernos del dominio de la península ibérica:

Pero tengo un entripao con usté mi general Pezuela, y se me hace que usté también lo tiene conmigo. Dende chiquito me enseñaron a dispreciarlo, porque usté era de la laya de los enemigos que llamábamos godos. Usté no nos quería libres y tuvimos que correrlo del pago a chuzazo limpio, (...) seguro que usté durante todo el tiempo que pasó dende entonces anda juntando herrumbre, no como estatua, claro, le estoy hablando al hombre...(81)

Sale a la luz otra problemática guardada en la memoria americana y es la forma en que se fusionaron las razas europeo – americana y esto nos permite observar la relación con respecto a la conformación de la identidad:

No digo usted (...) violaban a las indias y luego las dejaban, (...) quedaban empañadas (...) Y las indias parían (...) Esos changuitos huaschos éramos nosotros, y crecíamos entre indios, dispreciaos por ustedes y por ellos, porque teníamos la piel medio vareteada y con olor a

cristiano (...) no teníamos ni padre ni patria ni cosa (...) que se les pareciera. Ser gaucho era un delito, (...) Pisando siempre tierra ajena y de carta de más en todas partes... (82) (...) Y güeno, amigo Pezuela, (...) Peliábamos pa los otros (...) y aura tuito se ha perdió (83).

Algunos de los ejemplos transcritos tienen como objetivo representar la presencia de variedades dialectales, en especial de Argentina y, con ellas, la concepción y rivalidades de los grupos inmigrantes. Hay un posicionamiento y cierta crítica irónica a las leyes del país a la vez que una recreación lúdica por la cual el autor dota de presencia a las voces del italiano y del turco (en Argentina se denominó a turcos, armenios o árabes bajo un mismo gentilicio “turco”); asimismo surge la voz del español antiguo que sufre por la transformación de su lengua⁴⁷:

¿Cosa diche lo gaucho fanfarrone? (...) Se non foera per noi que laboramo la terra, lo gaucho morivano di fame. Lo gaucho sábeno soltando preñare a la moglie, (...) (83) (...) Sí, pero alejadle de mí, que no sólo de oille me desasosiego (86) (...) El baisano Besuela quiere que el gaucho belee con el gringo, (...) va a ganar el gaucho, borque La terra é de la gente que párlano inglese e anque franchese, tuta la Patagonia... (88)

Llegaron al país llenando barcos, medio muertos de hambre (...) las leyes eran güenas (digo, pa los extranjeros) y a las tierras medio se las regalaron, endespues que los milicos entregaron al gobierno las orejas de los últimos indios... (86) (...) dejémoslos estar, mesmamente los turcos, los judíos, los rusitos, los españoles que vinieron endespues, (...) que correteen a su gusto por la pampa y se mesturen entre ellos y se acriollen, que pa eso jué pensao ese país (89) (...) un buen yantar selle este encuentro y a la vera de generosa lumbre atemperemos la persistencia de esta isócrona llovizna hecha de tiempo y de memoria cuidadosa (90).

En este capítulo, mediante una serie de preguntas retóricas se intenta promover la reflexión sobre los problemas de la raza americana en cuanto al respeto, al honor, al quiebre en la relación memoria-identidad; se arenga a defender la libertad y la dignidad como pueblo recordando el pasado para no ceder a una nueva forma de conquista. Este pedido de reflexión está acompañado de reproche y nostalgia por los valores que se han perdido pues no se han consolidado en el tiempo:

¿Pero es que los gauchos no tenéis sangre en vuestras venas? (...) ¿Ansí les toleráis magüer os priven de vuestra legítima heredad? (...) ¡Anciano mundo! ¡Qué desperdicio del humano linaje! Y qué tristura ver que vosotros aceptáis (...) Ea, sus, alzaos a luchar como otrora y levantad el estandarte de vuestra antigua libertad y señorío. Antes os rebelasteis contra la opresión, mas os dejasteis aherrojar por los que medran (87).

El análisis de la memoria posibilita desentrañar la identidad, lo que no solo permitirá definir a los personajes, sino también vislumbrar al autor en la reconstrucción ficcionalizada

⁴⁷ Cabe aclarar que para mostrar, por un lado el problema dialectal y por otro el referido a las rivalidades sociales, es que en la misma cita se altera la continuidad de las páginas.

de su biografía. Por lo tanto, al analizar los ambientes, las circunstancias o contextos, o los protagonistas de las dos obras, veremos que tanto en *El oscuro* como en *Dónde estás con tus ojos celestes*, los modelos a seguir se nos presentan contradictorios, con ruptura de algunos de los elementos esenciales de la construcción de la identidad, en ambientes cargados de problemas, obsesiones y agresividad.

En *El oscuro*, predomina una carga explícita de conflictos agudos, donde la violencia, el poder, el no reconocimiento del otro, la carencia de afectos, la inseguridad, la negación a las raíces, la incomunicación, entre otras problemáticas, van marcando y alejan de su centro interior tanto al protagonista como a los personajes secundarios.

En *dónde estás con tus ojos celestes*, Juan ruega por una identidad paterna, incrimina al padre por la muerte de su madre a causa de los celos y del alcohol, siente urgencia por sobrevivir íntegramente, y emprende la búsqueda de sí mismo. Las situaciones violentas están acuñadas en la memoria del personaje principal esperando salir. En esta obra, la violencia no solo es un factor a nivel personal sino también es rememorada como una marca a nivel social, porque nuestro protagonista la relacionará con hechos históricos.

A modo de cierre de este apartado, retomaremos los puntos centrales que hemos podido desarrollar. En las dos novelas de nuestro corpus, la construcción de la identidad de los personajes está dificultada por las circunstancias personales. Ninguno de los protagonistas puede reconocerse sino hasta el final de las historias, cuando se cierra el trabajo de reconstrucción de la memoria.

En ambos textos, la identidad individual y cultural está ligada a la autoestima, a la memoria histórica, a la memoria heredada, al grado de interrelación con los otros. Nuevamente es Pollak quien orienta la lectura:

La construcción de la identidad es un fenómeno que se produce en referencia a los otros (...) vale decir que memoria e identidad pueden ser perfectamente negociadas, y no son fenómenos que deban ser comprendidos como esencias de una persona o de un grupo (38).

Teniendo en cuenta estos aspectos, observamos cómo en ambas novelas se representan problemas en los personajes que tienen que ver con sus subjetividades, actitudes, comprensión del mundo, relaciones interpersonales, otredad, tal como ya los hemos consignado. Es posible comprobar cómo los protagonistas de ambas obras sucumbieron en crisis profundas al no resolver acontecimientos personales que resultaban traumáticos - circunstancias familiares, socio-culturales, o a conflictos de tipo político-ancestral-:

...se miró las manos. Nunca las había visto en un espejo. En ellas, también estaba presente su padre (...) evocando lejanos antepasados leñadores según un dedo nudoso de su padre, en un tren, en una mañana apenas probable, diciéndole 'allá está Chepes, debe haber algunos tíos tuyos...' (10)

Giró la mano ante el espejo, mirándola, como si borrara así todo lo que acaba de pasar por su mente y tuvo otra vez la sensación de estar luchando contra algo desconocido e incontrolable (11). (Moyano, 2003)

Tan sólo tú posees el secreto. Revélamelo, por favor, necesito esa verdad. (159) (...)

Todo consiste en aprender a descifrar esos silencios (...) para que podamos decirnos lo que no nos dijimos... (163) (Moyano, 2005)

Ya hemos visto que los protagonistas han afrontado tensiones diversas durante el proceso de su configuración narrativa y, por lo tanto, han desarrollado identidades incompletas, a veces insanas, con falencias y frustraciones varias. Así, Víctor reacciona con celos, se encierra en sí mismo, no respeta sus orígenes, es inseguro y teme. Juan debe salir de su país para ir al encuentro de su novia de la niñez, pero en realidad va hacia la reconciliación con los sucesos y personas de su historia personal, de su pasado, de su presente, pero, fundamentalmente, para sanar su futuro y para poder construir y sostener su identidad.

Daniel Moyano, en su "autoficción" va a contar, a través de su narrador, su verdad, que es la memoria que emerge subjetivamente en una y otra novela y, por medio de la escritura, pone sobre el tapete su vida para, de esta manera, encaminarse al descubrimiento de su propia identidad. Leemos un pasaje de la entrevista otorgada a Andrew Graham-Yooll, ya mencionada, cuando explica sobre una conversación con Julio Cortázar:

...le decía a Julio: Mirá, después que dejé Córdoba y me fui a La Rioja, empecé a atisbar esta entelequia que es América latina. Yo necesito a América latina: necesito que exista, porque no soy ni italiano como mi abuelo, ni indio como mi padre. Soy mezcla. Necesito mi identidad, no a nivel literario, la necesito como persona (s/n).

Las experiencias de violencia vividas por el autor han ido organizando su memoria y orientando su autoconfiguración en los textos narrativos, siempre teniendo en mira ficcionalizar la relación con acontecimientos, lugares y personas muy cercanas a él, sus progenitores, su familia; no solo fue la vivencia violenta de la muerte de su madre en manos de su padre alcohólico, sino que también fue violento el hecho de tener que deambular por casas de parientes siendo muy niño. Para la misma entrevista con Graham-Yooll, citada en el párrafo anterior, Moyano se refiere explícitamente a este tema que ha dejado, como otros a los que hemos mencionado, huellas muy marcadas en su memoria: "Pasé un tiempo en un reformatorio, y mi hermana en un colegio de monjas, donde nos colocó un tío" (s/n).

El exilio es otro acontecimiento que lo ha marcado a fuego. No solo desestabiliza sus marcos de memoria sino que que complejiza la construcción de su identidad. La suma de violencias familiares y políticas, el problema para adaptarse a un nuevo país forman parte de los hechos traumáticos y de difícil resolución, conforman un entramado que Moyano ficcionaliza una y otra vez, con marcadas referencias autobiográficas. Sus referencias directas, explicitadas, por ejemplo, en la entrevista para Graham-Yooll, dan cuenta del significado profundo que este tema tuvo para el autor, a la vez que ponen de manifiesto su actitud ante este hecho:

“Lo he superado: no tengo nostalgia, ni me quejo. Empecé a ver a Madrid como una ciudad real (...) como ciudad ‘impuesta’. Ahora, que sé que el exilio es irreversible, me siento cómodo. Es saludable y debe ser un mecanismo de defensa. Quiero asumir el exilio sin temor, y sin esperanza.” (Comillado del autor) (s/n).

En esta autoficción moyaniana no se borran ni se falsean los hechos verídicos, se ficcionalizan. Podemos sostener que los personajes de las obras cargarán con la experiencia vivida por el autor; es, pues, Moyano quien se ficcionaliza.

En las obras objeto de nuestro análisis, Moyano no conserva su nombre propio (el nombre civil con el que lo conocemos). Pero es evidente la ficcionalización de varios elementos que se corresponden con, y esto solo a modo de ejemplos, pues ya hemos analizado estos aspectos, lugares que han sido de propia residencia; el verdadero nombre de su madre en *Dónde estás con tus ojos celestes*, o, en esa misma novela, el nombre real de la ciudad donde está enterrado su padre. Se trata, por lo tanto, no de una cuestión de firma, sino de datos empíricos extratextuales comprobables a través de publicaciones tales como entrevistas o reportajes.⁴⁸

Podemos, entonces, leer ambas novelas en clave de autoficción, tal como la hemos caracterizado siguiendo a los autores teóricos que han trabajado el tema. Se trata, en Daniel Moyano, de un juego propuesto por el autor de las obras, es el propio autor quien se enmascara tras los personajes y sus contextos. En este punto resignificamos el concepto de “pacto ambiguo”, acuñado por Alberca (1996), para referirse a aquellos textos literarios en donde funcionan juntos autor-narrador-personaje, sin mediar la firma. En ambos textos, la reconstrucción de la memoria permite llegar al descubrimiento y al afianzamiento de la identidad, lo que ha posibilitado a los personajes y al propio autor sanar sus emociones.

⁴⁸ Diario la *Voz del Interior* 24/08/37 y 25/08/37.

CAPÍTULO VII

Diferentes historias, similares marcas autoficcionales

A lo largo de toda la investigación, se han ido analizando las dos novelas del corpus desde una perspectiva comparativa contrastiva. Se identificaron caracteres, problemáticas, recursos retóricos, elementos diversos que dan cuenta tanto de similitudes cuanto de diferencias entre ambas novelas. Fue así cómo, en ambas, se ha podido observar la predominancia de una configuración autoficcional que da cuenta de la presencia del autor en las obras, a veces enmascarada, otras silenciada, otras explícita. Mediante la utilización de distintos recursos Moyano se hace presente en sus textos y es posible reconocer su presencia en huellas que remiten a algunos aspectos conocidos de su biografía, tal como ya lo hemos mencionado a lo largo del desarrollo del análisis.

Sostuvimos, como punto de partida, que Moyano ficcionalizó su vida en las novelas del corpus. Y hemos podido, a través del análisis, ir comprobando el modo en que se configura esta autoficcionalización. Por ejemplo, mediante similitudes en la construcción de las figuras masculinas y sus problemáticas, en el sentimiento hacia la figura del padre y la relación entablada, en las referencias al estado de orfandad y su impronta, en el modo en que se trabaja narrativamente la construcción de la identidad, en las alusiones directas o indirectas al exilio y su significado. Pero también se evidencian diferencias entre ambas novelas, sobre todo en cuanto a la construcción de los espacios y los contextos. Por cierto que las diferencias temporales y espaciales en la gestación y publicación de ambos textos incide en la resolución narrativa de dichos elementos.

Por lo tanto, y pese a algunas diferencias particulares, fue posible comprobar que las huellas del autor empírico son evidentes a través de los diversos procedimientos de autoficcionalización que pudimos identificar. Retomamos conceptos de Alberca (2007) en relación a las cuestiones particulares que tienen que ver con la articulación entre la vida real y la figurada:

Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria (31).

Entre *El oscuro* y *Donde estás con tus ojos celestes*, se detecta este procedimiento de autoconfiguración y de estrecho vínculo entre la vida del autor empírico y la ficción. Sin embargo, el tiempo transcurrido entre una y otra publicación, permite identificar lo que Boves Naves (en Castilla del Pino, 1992, 122) denomina “un silencio de transición”. Esto motivó nuestro interés al reconocer elementos que se repiten con la misma intensidad y efecto, observar cómo se representan y de qué manera es posible afirmar que hay una madurez en el pensamiento del autor que da cuenta de la resolución personal de algunos conflictos que en la primera novela aparecen irresueltos. A través de la reiteración, con cierta frecuencia, de algunos núcleos problemáticos, se hacen presentes las obsesiones del autor, en situaciones, con efecto obsesivo, que conducen al interior de Moyano. Algunas de ellas son, entre otras: el silencio –en sus distintas modulaciones- la lucha con el padre, los latidos del corazón, la ausencia de la madre, la identidad, la alusión a los colores en los títulos de las novelas, el planteo existencial, los ruidos, el alcohol, los trenes, la liberación, la identidad, la búsqueda.

En el *El oscuro* se ficcionaliza la traumática relación del protagonista con su padre, atravesada por la falta de cariño y la dureza de un hijo hacia su progenitor. Pese a ello, la amorosidad de don Blas, como padre, le permite suplir y justificar todos los desplantes del hijo: “Seguramente usted estaba muy poseído del importante papel que jugaba en ese momento, y por esa causa no reparó en mí (...) Y si alguna vez lo importuné fue por exceso de cariño...” (151)

En *Dónde estás con tus ojos celestes*, la lucha con el padre no es producto de la negación al padre, sino de un enfrentamiento crítico/moral por parte de un hijo huérfano hacia un padre que ha cometido un atroz crimen: “...o sea en estas palabras, estoy tocando al verdadero; al criminal...” (148).

Respecto de Daniel Moyano, por más que no hay documentación que pruebe el rencor hacia su padre, sí podemos decir que sufrió en carne propia la orfandad producto del crimen cometido por este.⁴⁹ Pese a que en *El oscuro*, el protagonista también es huérfano, no se explicita la causa. Las semejanzas entre padre e hijo que se plantean en *El oscuro*, son las que podemos reconocer a simple vista entre Daniel Moyano y su propio padre.⁵⁰ Sin

⁴⁹ En los artículos de la *Voz del Interior* ya mencionados se explica el hecho delictivo en torno al padre de Daniel Moyano. Cft. Bibl.

⁵⁰ Puede constatarse en la fotografía presentada en la nota periodística del diario *La voz del interior* del 25/08/37. Cfr. Bibl.

embargo, en la novela, hay una ruptura del sentimiento de identidad por la falta de unidad, no se atienden a las fronteras físicas, se rechaza el parecido.

En cambio, en *Dónde estás con tus ojos celestes*, la semejanza con el padre no se plantea desde el parecido físico sino desde el reproche por el desconocimiento o vacío existente de la familia paterna, es decir el origen indio en oposición a lo europeo de su familia materna, por lo tanto genera carencia del sentimiento de continuidad.

En el caso de Moyano, no tenemos datos documentales que nos permitan corroborar o refutar las semejanzas respecto de esta cuestión específica con sus orígenes, pero, en el material consultado no se ha encontrado que rechace su origen o no lo reconozca como propio. Asentamos un extracto de la entrevista que diera a Graham-Yooll:

“Yo nací en Buenos Aires, me llevaron a Córdoba, y luego me fui a La Rioja porque los abuelos de mi padre eran de Olta, de La Rioja. Yo decidí irme de Córdoba a La Rioja, buscando raíces. Mi madre nació en Minas Gerais, cerca de Belo Horizonte. A los diez años la trajeron a la Argentina. Se casó con mi padre (que según él tenía sangre india). Tengo muy pocos recuerdos.” (Comillado de la entrevista) (s/n).

En un artículo de Reina Roffé⁵¹ leemos: “Soy un argentino típico -afirmaba Moyano-, porque un argentino es esas mezclas”. (s/n).

Otra coincidencia en ambos relatos es que tanto don Blas –*El oscuro*– como el padre de Juan –*Dónde estás con tus ojos celestes*– son afectos al consumo de alcohol. Víctor detesta que su padre beba pero, finalmente intenta controlarlo ofreciéndole él mismo las dosis de bebida que cree conveniente; comparte con don Blas su ronda de whisky o de vino; con el tiempo, el coronel comienza a beber tanto o más que el anciano. El coronel bebe en un acto solitario y con cierta asiduidad: “Víctor bebió el resto del contenido y volvió a servirse pensando que él también bebía, como su padre” (150).

En el caso de Juan –protagonista de *Dónde estás...*– recrimina directamente al padre su relación con el alcohol y la muerte de la madre, habla de “delirios etílicos” (26) o de “panteras etílicas” (169). Salvo en algún caso especial este personaje no se relaciona directamente con su afición al alcohol, menciona por ejemplo, “...comencé a visitar la estatua (...) especialmente en noches de llovizna y con una copa de coñac...” (77).

En el homenaje a Daniel Moyano realizado en la Universidad de Poitiers, Francia, su hijo Ricardo Moyano menciona que su padre se alcoholizaba y confiesa que durante su

⁵¹ En *Sumario*. memoria <http://www.literaturas.com/v010/sec0611/memoria/memoria.htm>
Consulta: 5/11/14

adolescencia despreciaba ese aspecto de su progenitor.⁵² Debemos recordar que cuando Cayetano Moyano mata a su mujer también estaba alcoholizado, este testimonio puede verificarse en los artículos referidos a los hechos del delito publicados en el diario *La Voz del Interior*.⁵³ Por otra parte, en voz del propio escritor y en la entrevista otorgada a Mempo Giardinelli dice:

Yo quería matar la violencia, con esa novela. Total: que no podía y cada día me degradaba más y más, bebía... El alcohol te anula la voluntad, claro, y al final llegué a un estado en que ya no me importaba nada de nada, más allá de que no se me muriera de hambre la familia. (s/n).

De alguna manera tras sus obras, silenciosamente Moyano quiso dar cuenta de este problema familiar, él era consciente de este conflicto. Tomamos otro fragmento de la entrevista con el escritor Mempo Giardinelli en la que podemos leer la observación del entrevistador con respecto a su propio entrevistado (Moyano): “Casi no bebe, no fuma, y mira constantemente la ventana como buscando, afuera, las respuestas”. (s/n).

Como se aclaró anteriormente, en ambas novelas el ritmo y la sonoridad de los latidos del corazón provocan un efecto muy especial en ambos protagonistas. En la obra de 1968, Víctor, siendo pequeño, queda impresionado por los latidos del corazón de su padre y eso será un temor oculto y devastador que incide en el desarrollo emocional de sus sentimientos: “Su corazón repiqueteaba (...) y yo sentí latir su corazón por primera vez, y creí que era esa su enfermedad, pero cuando me acosté sentí que yo también estaba enfermo, que yo también tenía esa enfermedad” (149). Ese es un condicionante de lo que sucedería después y a lo largo de su vida, Víctor siente miedo.

En tanto, en *Dónde estás con tus ojos celestes*, hay una marcada insistencia en los latidos que Juan escuchaba desde el vientre de su madre, manifestación de los sonidos relacionados al sonido particular de ella, latidos de su corazón, pero también conectados a la realidad exterior, apenas representada mediante referencias indirectas como “la ciudad agitada”, lo que remite a los ecos perturbadores de las revueltas políticas de su país percibidas desde su gestación. Los latidos, entonces, no solo remiten a la paz y al resguardo materno, sino también al eco interno del caos exterior:

Los latidos de esa mujer que me tenía dentro de sí (...) era mi único vínculo con el mundo externo (...) De la limpieza acústica y de la pureza del ritmo cardíaco (...) ella me protegía de los ruidos... (33)El ruido de su corazón mientras corría llevando ese bulto por las calles de la

⁵² Ver nota al pie nro. 5 de este trabajo.

⁵³ Cfr. Bibl.

ciudad agitada era para mí casi tan intolerable como el ruido de los sables (...) me sentía latir dentro de ella como un corazón más grande, ... (35)
 ...llevándome para afuera, oculto en los oídos, el sonido secreto de su corazón (36).

Es decir, en esa percepción interna de la madre, de sus sonidos, hay una metáfora de la vida, es el ritmo conocido y protector, ese ruido que no puede olvidar y que lo ha ligado a ella por siempre, "...sentí que los latidos de su corazón (...) afluían asomándose a la superficie de la memoria" (30). Este hecho no pudo concretarse con Eugenia, "Es una verdadera pena no poder recordar los latidos del corazón de Eugenia..." (36).

Aunque también podemos decir que esa vibración rítmica lo remite a la tensión de la muerte, del padre asesino, de sus desestabilizaciones y en cierta forma se siente desafiante; él guarda en su memoria los primeros, los de la vida, mientras que a su padre le corresponden los últimos, los de la muerte: "Yo tengo los primeros latidos; tú, los últimos" (166). Es así entonces que, en una historia, unos latidos alejan al protagonista de la figura del padre y le provoca miedo, mientras que en la otra, en cambio, lo acercan poderosamente a la madre y lo hacen sentir seguro.

Cuando en las novelas se habla de ruidos, este elemento está ligado al efecto perturbador, al caos. En ambas ese efecto lo produce el padre. Ya hemos consignado que no hay evidencias explícitas sobre la relación del autor con su padre, pero es claro que, en ambos textos, cuando se hace referencia a los ruidos aparecen ligados al caos o al desorden, y conducen, en definitiva, al personaje del padre. Por ejemplo, cuando se alude al instrumento con el que el protagonista de *El oscuro* identifica a su padre, el tambor. Leemos: "...y el tambor desde el estante alto, cayó con un montón de cartas (...) Lo alzó (...) como si se tratara del corazón del viejo (...) sintió otra vez esa piedad ahogante. Debería llorar abrazando este corazón..." (150). En forma obstinada el coronel lo hará sonar una y otra vez hasta alcanzar la tensión pura y la conciliación con su padre. Si nos detenemos a observar las palabras que se transfieren en la cita, se nota un leve cambio en los sentimientos y actitud de Víctor.

En la segunda novela, cuando el protagonista habla de los ruidos se refiere a aquello que lo perturba, es parte de su caos interior. Nuevamente esos ruidos son la metáfora de su padre, es la presencia devastadora del padre asesino, ruido del cual puede librarse por fin, al concluir sus reflexiones. "Vine a España (...) huyendo de un ruido que se interpone en mi camino (...) Ese ruido es mi padre" (26).

Es decir que en las dos novelas, cuando se refiere al ruido, lo está utilizando como representación de padre. En el artículo de Roffé, “La transterrada historia de Daniel Moyano”, podemos leer lo siguiente: “Procuró que en mis palabras –decía- se sostengan en verdades auditivas o sonoras...” (s/n) y así lo ha narrativizado.

El miedo es otro aspecto importante también para considerar en esta correlación vida-ficción. Daniel Moyano, tras los acontecimientos de su vida, sentí profundo miedo y así lo refiere Reina Roffé⁵⁴

Daniel Moyano, criado y perseguido por el país provisional, también había crecido en el miedo. Decía: ‘En el fondo, le tengo miedo a la vida. No en el sentido borgeano, quizá Borges le tenía miedo a la vida biológica, a una mujer. Yo le tengo miedo a todo, al conjunto de la vida, donde incluyo también a las mujeres. Y como le tengo miedo a todo, creo que nunca voy a llegar a nada concreto. Pienso que nunca voy a poder realizar bien una obra literaria porque llego hasta ahí nomás y allí me quedo, tengo miedo’. (s/n)

En el libro de Croce (2010) figura parte de una conversación entre Moyano y su amigo Colombo, contada por este último al autor de *Conversaciones con...* Tomamos un fragmento de ella, pues completa la cita anterior y encontramos una relación con los temores planteados por los personajes:

-Sí, casi todos los meses pasaba por el diario. Me contó que (...) venía a Córdoba a visitar a un médico (...) porque sospechaba (...) temía padecer tuberculosis (...) Además, -decía -consulto a un psicólogo por un temor, no sé, llámale miedo, (...) que me asedia. *Yo siempre he temido a esa desnudez de la vida*” (61- 62). (Destacado del autor)

Y esta “sensación” se ha transmitido a los protagonistas de ambas novelas. Así, el protagonista de *El oscuro*, en sus recapitaciones y, a pesar de la dureza de sentimientos que todavía conserva, transmite sus perturbados estados emocionales. Y Juan, en *En donde estás con tus ojos celestes*, también demuestra tener miedo: “Esas eran las circunstancias y no había otra cosa salvo el miedo” (35).

Cuando analizamos el tema de los colores presentes en los títulos de ambas novelas y sus intepretaciones, quedó pendiente una pregunta que remite a la relación autoficcional en la novela. Podemos inferir que “lo oscuro” o “el oscuro” son las penurias y los problemas no resueltos del propio autor, que toman cuerpo en forma tácita en la obra. Esa carencia de luz remite a sus propios conflictos. Nuestro autor ha elegido un nombre para su personaje principal, Víctor y tomando el razonamiento de Marcelo Casarín (2002) decimos citándolo:

⁵⁴ En Sumario.memoria <http://www.literaturas.com/v010/sec0611/memoria/memoria.html>
Consulta: 5/11/14

“V́ctor (el victorioso), representa por un lado la victoria de un grupo sobre otro, la victoria que constituye la imposici3n del orden militar: parad3jicamente V́ctor aparece vencido en lo personal...” (65).

En cambio, en *D3nde estás con tus ojos celestes*, se vale de un adjetivo –en el otro título usa una construcci3n sustantiva- para ligar lo claro de ese color de luz con lo que va develando poco a poco. Hasta llegar a la luz definitiva, se presentan opuestos de luz y sombra no convencionales.

Por otra parte y, teniendo en cuenta el nombre de los actores, como lo hicimos en el párrafo anterior, en sentido etimol3gico, Eugenia es "el bien nacido", el de estirpe noble y admirada, el bien formado. Entonces, no es casual la elecci3n del nombre de su amada. Encontrar a Eugenia, significa encontrarse con su estirpe, es considerar que puede pertenecer al mundo real y ya no considerarse un exiliado de su pa3s y de la vida. Eugenia es la representaci3n de su propio nacimiento, de su pasado y de su futuro, de su patria y de su infancia. El narrador despliega los m3ltiples sentidos de dicho nombre: “Eugenia (...) era un signo de muchas cosas, era la libertad, era el tiempo natal, era la patria verdadera” (242).

Teniendo en cuenta el nombre V́ctor, por qu3 no pensar en un Moyano que se sintiera, en cierto modo, victorioso durante la escritura del *El oscuro*, a pesar de los problemas personales. Teniendo en cuenta el nombre Eugenia, diremos que en la 3poca de escritura el autor, ya conoca bien cuáles eran sus dificultades y las angustias que lo obsesionaban, por lo tanto ese nombre es la metaforizaci3n de lo perseguido “la b3squeda” para al fin encontrarse y reconocerse y de esta manera alcanzar la sanaci3n.

En ambas novelas, dos protagonistas encerrados en sus propios problemas y soledad, en un caso más que otro; a trav3s de ellos el autor plantea la soledad, las penurias personales, las injusticias, la violencia, el problema del hombre. Por ejemplo, en *El oscuro* podemos leer: “...pero nadie puede verme, nadie puede enterarse de esto” (155); y, en *D3nde estás con tus ojos celestes*: “El tren que me llevaría a Madrid (...) se me aparecía como un refugio (...) algo que me protegía” (20).

La violencia, el desamparo, el exilio o los problemas pol3tico-sociales, entre otros, son hechos que se han ido detallando a lo largo del an3lisis justamente por la trascendencia significativa que han tenido en la vida de Daniel Moyano. Y este reconocimiento podemos efectuarlo desde la lectura en las obras; la protesta estudiantil, los personajes y actitudes de hombres de las fuerzas armadas entroncados con la dictadura, circunstancias para el exilio, la acomodaci3n de su vida privada a un nuevo destino siendo muy niño y, luego de muchos

años otra vez la reconstrucción y acomodación a un nuevo país. "...me sentí apuntado por los fusiles (...) había resuelto abandonar el país y huir hacia mi tierra natal (...) estaba en mi tierra natal (...) a dónde huir entonces" (Moyano 2005, 230). Así decía la voz del narrador/Moyano. En la culminación de *El oscuro*, a través de Víctor, puede intuirse un Moyano en tibio camino hacia su libertad, buscando quitarse los entorpecimientos u obstrucciones afectivas a través de la palabra escrita. No podemos olvidar que Daniel Moyano fue perseguido en la dictadura, figuraba en la "listas negras"⁵⁵ y por eso tuvo que exiliarse en España.

Dice Enrique Aurora en *Seis instantáneas de Daniel Moyano*:

El tema del exilio es fundamental en la obra de Moyano (...) Desde esa perspectiva, se pueden delimitar dos etapas:

·la de la conciencia individual: (...) aquel periodo (Sic) caracterizado por el hecho de que la condición de *extranjero* o de *desterrado* y la consecuente crisis de identidad personal y cultural, se patentiza básicamente como una preocupación metafísica limitada al orden estricto del individuo, como ser-en-el-mundo. A esta etapa corresponden sus primeros libros de cuentos y sus dos primeras novelas (*Una luz muy lejana* y *El oscuro*). En este contexto, la producción de Moyano nos conduce a la lectura del exilio como categoría antropológica.

·la de la conciencia colectiva: "... en esta etapa la condición del destierro se vincula con el interés de recuperar la identidad de un pueblo y no la de un sujeto. Este segundo periodo (Sic) comienza a insinuarse a partir de *El trino del diablo* y se afianza de modo más categórico en sus siguientes novelas... (s/n)

Teniendo en cuenta lo que significaba para Moyano el exilio, nos resulta de interés observar cómo se representan diversas manifestaciones de exilio en las obras analizadas; un hombre exiliado en su habitación, un abuelo y una madre viviendo el problema del idioma por ser de otros países, un amigo que no logra dejar su cultura propia, un protagonista que llega a España con días inciertos, leemos en el texto de Roffé:

Él mismo reconocía haberse criado en el exilio de su abuelo materno (...) Y en otro en el de su padre (...) Luego en uno más elegido por propia voluntad, que lo llevó a radicarse en La Rioja (...) Otras variaciones de exilio (...) los hogares de diferentes tíos (...) consisten en ir dejando cosas y querencias. (s/n).

Como último testimonio aportaremos un extracto de la entrevista de Andrew Graham-Yooll. Aquí Moyano alude a una conversación con el escritor Antonio di Benedetto, a quien cita, y explica las razones:

Lo cito porque al exilio traté de negarlo. Poco a poco uno se va dando cuenta de la mentira de eso. He regresado a Buenos Aires, como muchos, pero me doy cuenta de que no regreso, aunque regrese. Lo que dejé ya no existe, los hilos están cortados. Alguien me dijo que mi

⁵⁵ Cfr, Bibl.

novela *Navíos y borrascas* es mi paso hacia el exilio. (s/n).

Para la misma entrevista y en referencia al exilio, dice Daniel Moyano y esta vez recordando a otro escritor sudamericano:

Nuestra identidad es la de exiliado permanente.

...mi abuelo se fue para allá con un acordeón, pensando que iba a volver. Volví yo, él soy yo, y volví con un violín. Cambiamos de instrumento, nada más. Mario Benedetti ha inventado una palabra muy buena, desexilio, pero no creo que sea posible el desexilio.

Quiero asumir el exilio sin temor, y sin esperanza.”⁵⁶ (s/n).

Ergo, la identidad del autor es la que muchas veces se ha visto obstruida por distintas circunstancias, es ella la que debió elaborarse a través de los años. En la entrevista realizada por Marcy Schwartz a la que ya hemos hecho referencia, el autor manifiesta, respecto de *Dónde estás con tus ojos celestes*, que aún era un proyecto:

Es una mujer la que busca un personaje. (...) es una metáfora. (...) es una patria, una madre, un idioma, no sé (...) En el fondo es la identidad. Yo quiero entrar en el tema a través de una canción. Hay una canción de Héctor Pedro Blomberg (la letra). Está situada en la mitología nuestra. Se llama “La pulpera de Santa Lucía”. Las pulperías eran esos bares (...) Venden (...) entre ello alcohol (...) es una parroquia. En el año 1840, sucede lo de la pulpera de Santa Lucía cuya letra dice: “Era rubia y sus ojos celestes reflejaban las glorias del día” (...) Esa canción, (...) la oí de niño, (...) quiero en una novela buscar a la pulpera de Santa Lucía. La voy a buscar (...) en esta novela que empezaré cuando vuelva de Estados Unidos, o a lo mejor la empiece allá, no sé... (724)

El callar, a veces voluntariamente y otras no, fue motivo de profunda angustia tanto para los personajes como para el propio escritor. Hay una parte de la historia de Moyano que no tiene difusión, se trata de la muerte de sus hermanos⁵⁷ mayores, sin embargo, en los primeros capítulos de *Dónde estás con tus ojos celestes*, él hace una referencia particular a ello y dice en voz del narrador:

De miedo a que se le muriera el hijo (...) estaba a punto de nacer, (...) por miedo que me pasara lo mismo que les pasó a un tal Adolfo (creo) y a una tal Beatriz (creo) que nacieron del mismo cuerpo antes que yo. Unos nombres que pasaron por mis oídos (...) los nombraban cada día como si fuese imposible de olvidarlos. (...) la frecuencia fue mermando, (...) En cuanto a mí, la aparición de Eugenia los borró de mi memoria. Son mis hermanos, que habitan el más terrible de los destierros, el olvido (35).

En cambio en *El oscuro*, no hay hermanos mayores, Víctor es hijo único de un padre que se casó siendo mayor. En esta obra, como en la póstuma, surge el tema de la

⁵⁶ El comillado de todo el texto corresponde al original.

⁵⁷ Puede constatarse en Cronología de Daniel Moyano en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Cfr. Bibliog.

diferencia de edad entre los padres y las madres, mujeres siempre mucho menores que ellos; los padres de Daniel Moyano también tenían una diferencia sustancial de edades, otro nexo que contribuye a la autoficcionalización.⁵⁸

Durante la escritura de *El oscuro*, nuestro autor guardaba muy hondo sus marcas, incapaces de salir como imagen de su propia realidad, los celos que el protagonista tenía a su mujer, seguramente reflejaban las escenas de los celos que había llevado a Cayetano Moyano a matar a su esposa. Nos remitimos para sustentar esta afirmación al artículo publicado en el diario *La Voz del Interior*, de Córdoba, Argentina, en ocasión del asesinato de su madre en donde se aclara cómo actuó el asesino: “Enceguecido por los celos mató a su esposa” (s/n). En *Dónde estás con tus ojos celestes*, y a pesar de que trata intensamente el tema de la muerte de su madre en manos de su padre, podemos leer: “Y en el silencio que acababa de nacer para mí, (...) Un silencio hecho de sonidos primarios, (...) una larga respiración del aire y de la luz” (240). Se vislumbra la sanación personal.

Nos encontramos frente a un silencio retórico a lo largo de las narraciones de nuestro corpus. Ese silencio, cargado de sentimientos distópicos y utópicos, va llevando de la mano al lector hacia la ficcionalización para mostrarle finalmente la historia real, un autor detrás de las obras, necesitado de gritar su “propia historia” guardada por tanto tiempo. “Mientras todo el mundo salía del barco hacia la luz de la mañana europea, yo permanecía junto a ti en el interior de esa tumba que tienes en Cosquín” (Moyano, D, 169, 2005)⁵⁹. Ese camino de reestructuración se hace posible mediante la escritura, la que le tiene efecto sanador. La esperanza aflora en el autor quien, en su obra póstuma, logra que el protagonista/autor resuelva sus controversias “... acaso Eugenia fuese sólo una visión de mi soledad (...) me esperaba Madrid con la casa iluminada” (Moyano, 2005, 242). Puede inferirse, debido a los datos de público conocimiento, que es la nueva morada del autor.

Moyano ha configurado, mediante el silencio retórico, una autoimagen a partir de sus propias experiencias de vida; la siguiente cita de Torralba Roselló es la que nos ilumina acerca de este punto, “Darrera el rostre d’un home callat s’amaga una experiència inexpressable, darrera la seva apàtica ganyota vibra un sentiment molt profund” (13)⁶⁰. Es

⁵⁸ *La voz del interior* Cfr. Bib.

⁵⁹ Por conversación personal con Daniel Bellini, familiar de D. Moyano se sabe de la relación directa con esa ciudad, Blanca Moyano, hermana del autor, vivió en Cosquín.

⁶⁰ Torralba Roselló, Francesc- *Rostres del silenci*. “Detrás de un hombre callado se esconde una experiencia inexpressable, detrás de su apática mueca vibra un sentimiento muy profundo” (13). La traducción es propia.

así cómo nuestro escritor ha utilizado esa herramienta retórica para decir gradualmente todo aquello que su memoria guardaba de manera tenaz. Una vez libre pudo contar a través de la palabra literaria, artística.

A modo de cierre sobre este tema, diremos que el silencio fue utilizado como en la música, a modo de compás o tiempo de espera entre una obra y otra. Por su instrumentación, pudo llegar al fondo de sus sentimientos, de su alma. El silencio se hizo palabra escrita y llegó a la luz de una nueva vida. El silencio retórico es el que ha dado sentido a la manifestación de las preocupaciones internas e irresueltas del autor, un autor silenciado detrás de las obras, el espectador de sus propios conflictos.

Podemos decir entonces, que el tiempo transcurrido entre la escritura de una y otra novela, más de veinte años, permitieron la edificación interior y muy personal, en donde los personajes fueron la vía para llegar al sujeto de conocimiento. En definitiva, lo que el autor perseguía era encontrar su identidad, pudo acceder a ella a través de la palabra. Consideramos esclarecedora la siguiente cita del texto de Roffé:

Siempre que se refería a él como escritor decía que sus textos reflejaban un sentimiento deliberadamente personal: 'Así esté hablando de un jabalí que va bajando por una montaña, lo tengo que hacer pasar por algo interior mío, porque si no, no puedo sentirlo. Tengo que mojarlo con algo mío. Siempre he pensado que las cosas y los seres humanos tienen armónicos, igual que la música. Entonces ese jabalí tiene que tener un armónico mío'. (s/n)

La autoficción de Daniel Moyano se va revelando a partir de diversos y numerosos datos que se han ido diseminando a lo largo de las obras y que hemos podido confrontar con los del autor empírico. De tal manera, la identidad del autor queda descubierta no solo por el lector sino por él mismo: "Me obligaba a hurgar sin piedad dentro de mi vida, a remover cosas (...) mejor dejarlas (...) camino del olvido" (Moyano 2005, 98).

CONCLUSIÓN

El foco central de nuestra investigación se centró en el análisis de la representación del silencio retórico como estrategia de ficcionalización autobiográfica y como procedimiento que posibilita reconstruir la memoria y la identidad. Tanto en *El Oscuro* (1968) y *Dónde estás con tus ojos celestes* (1992), los silencios constituyen el resguardo de las huellas de la memoria, permiten ocultar, consciente o inconscientemente, diferentes escenarios, estados emocionales, sentimientos y pasiones, tanto de los personajes como del propio autor. Analizamos, entonces, a partir de un trabajo comparativo contrastivo, cómo, mediante distintas modalidades de autoficcionalización, se filtra lo autobiográfico en ambas novelas. Esto nos ha permitido leer ambas novelas como autoficciones, apoyados por un marco teórico que orientó nuestra investigación.

En la primera obra el autor, acaso débilmente se descubre y descubre al otro sus conflictos; en cambio, en la *Dónde estás...* Daniel Moyano sale de detrás del escenario para plantear la vida del personaje y la del escritor en un juego de voces, una habla, la otra calla, retoma el tema y así continúa la alternancia.

Palabra y silencio son actos de lenguaje y entre ellos se ha producido la relación dialéctica. Por ello nos dedicamos especialmente a analizar las distintas modalidades y modulaciones del silencio como estrategia retórica para la autorepresentación. El silencio es la gran metáfora que ha permitido descubrir la autoficción del autor.

Entre una y otra obra, Moyano ha elaborado procesos dolorosos que influyeron en su personalidad y por ende en su escritura. El tiempo de maduración personal deviene del estado silente, el descubrimiento de la identidad requiere de complejos procesos de decodificación y asimilación de supuestos y de certezas, todo gracias al trabajo de la memoria. Aquel que ha sido desgarrado por la vida transfiere semántica y semióticamente estados de realidad profunda y contundente. El silencio ha cumplido un propósito para el autor, el de ser el elemento responsable de resguardar su historia personal, que, sin embargo, emerge una y otra vez ficcionalizada en ambos textos. Gracias a las herramientas teóricas y metodológicas que orientaron nuestra búsqueda pudimos develar las historias personales subyacentes y ponerlas en evidencia. Los numerosos ejemplos elegidos sostienen ampliamente esta afirmación.

Entonces, autor-texto-narrador, componentes del pacto ambiguo, al poder codificarse, contextualizarse, decodificarse, pasan a ser los artífices de la creación, por un lado, y de interpretación por el otro. Tanto en la primera novela analizada como en la última escrita por Moyano, nos encontramos frente a un juego permanente, al desafío de los laberintos e incertidumbres de la vida, de la multiplicación del infinito, el orden y el caos de la propia existencia, la clara imposibilidad de llegar a la revelación, es decir, se vive el mundo tangible de la incertidumbre. Los conflictos del hombre, la identidad, la memoria, las relaciones parentales, la orfandad, el exilio, la memoria cultural. En ese juego, en cierta forma, queda atrapado el lector, pues también espera la revelación.

El trabajo se ha organizado en siete capítulos y en cada uno de ellos hemos procurado articular las concepciones teóricas con las obras. En los primeros capítulos dimos cuenta del marco teórico metodológico orientador y del estado de la cuestión en relación con la problemática planteada. También agrupamos la bibliografía crítica relevada en grupos, según las temáticas trabajadas y los distintos modos de abordaje de la narrativa moyaniana. Además, se desarrolló una breve reseña orientadora de ambas novelas con el fin de presentar los textos y ubicar al lector en los problemas

En el capítulo IV abordamos lo concerniente al universo del silencio, entendida, tal como la hemos propuesto, como la herramienta retórica fundamental para el enmascaramiento del autor. Se trabajaron tanto las concepciones teóricas del tema como el uso de silencio como forma de conducta, como acto, como signo, como silencio que se usa para encubrir, infringir poder, aislarse o como medio de sanación y liberación. En el capítulo siguiente se analizó otro tropo esencial como es la metáfora, ya que el autor se vale de ella para significar y dar sentido a sus obras. En esta línea, se continuó el análisis con la interpretación de metáforas claves en el contexto del relato, fundamentalmente las que contribuyen a la reconstrucción de la memoria (lugares, tiempos, personajes, ámbitos, circunstancias) y de identidad. Se analizó, en especial, y de acuerdo con la hipótesis orientadora, la funcionalidad de las metáforas en la autoficcionalización narrativa.

La mirada comparatística, que orienta la investigación, se concretizó específicamente –por más que se trabajó a partir de esta perspectiva metodológica a lo largo de todo el trabajo- en el capítulo VII. Así, fue posible comprobar en ambas novelas la fuerte impronta del autor empírico en los textos y, por lo tanto, consolidar la lectura de ambas novelas como autoficciones, textos en los cuales la confluencia vida-obra, por más que no

quede explícitamente expuesta ni haya identificación entre el nombre del autor y el de los personajes, tal como señalan los teóricos de la autobiografía y de la autoficción.

Por lo tanto, y retomando el foco central de la propuesta que operó como punto de partida para la investigación, el recorrido analítico permitió comprobar no solo la presencia tácita del escritor en ambos textos sino que, a través de la narración, fue posible reconstruir su propia existencia y curar finalmente sus heridas. La “ambigüedad del silencio” como declara Castilla del Pino, puede resolverse analizando el contexto y la autoficcionalización. Es decir, permite encontrar al Moyano hombre en el Moyano escritor.

Es posible aventurar que Daniel Moyano preparó a sus lectores a través de sus narraciones para que, cuando llegaran a la lectura de *Dónde estás con tus ojos celestes* recibieran la obra como legado o herencia, como confesión última, por eso, de manera intencional “dice” en voz del personaje. El lapso distante entre las novelas posibilita, primero vislumbrar en *El oscuro*, pasajes de su vida para luego, en *Dónde estás con tus ojos celestes*, encontrar en voz de narrador los hechos correspondientes al pasado histórico del autor. Nuestro escritor, detrás de los hechos y valiéndose del silencio, se amparaba para no ser descubierto de inmediato. A través de la aprehensión de la palabra el lector puede desentrañar la interioridad del autor en los sombríos conflictos que envuelven y acompañan las obras.

Consideramos que la riqueza de las obras de Daniel Moyano guarda aun posibilidades de lectura e interpretación, de manera tal que se vislumbran múltiples caminos para ampliar o profundizar su estudio, en especial, en torno al motivo de nuestra investigación. Esperamos haber contribuido a extender horizontes cognitivos en torno a la narrativa moyaniana.

BIBLIOGRAFÍA

- Aimar, Lorena. "Formas de representación de la violencia en *El vuelo del tigre* y *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano". *Astrolabio* no. 3, CEA. Universidad Nacional de Córdoba: Argentina. Noviembre. 2006 1668-7515.
<http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/nuevosfrutos/articulos/aimar.php.pdf>, Consulta: 12 de marzo de 2012.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la ficción*. Madrid. España: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Altamirano, César. "El casamiento de Daniel". En Altamirano, César. *La calle del delfín verde*. Colección Memoria y Maravilla. Córdoba, 1996. Pág. 66 a 69.
- Aurora, Enrique. "Seis instantáneas de Daniel Moyano". *Espéculo*. Nro 19 (UCM)
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero19/dmoyano.html> Consulta: 10 de junio de 2012
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. 2da. ed. 2da. reimp. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Balegno, Graciela Noemí. "Dónde estás con tus ojos celestes". La traducción, un problema dialectal y un capítulo de novela. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
http://www.cervantesvirtual.com/portales/daniel_moyano/estudios_autor/autor/Balegno,%20Graciela%20Noem%C3%AD/
- . "Manifestación y tratamiento del silencio en la obra *El vuelo del tigre*". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
http://www.cervantesvirtual.com/portales/daniel_moyano/estudios_autor/autor/Balegno,%20Graciela%20Noem%C3%AD/
- . "Vislumbrando a Kafka en *Dónde estás con tus ojos celestes*". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
http://www.cervantesvirtual.com/portales/daniel_moyano/estudios_autor/autor/Balegno,%20Graciela%20Noem%C3%AD/
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Bs As. Argentina: Siglo XXI editores, 2008.
- Barei, Silvia- "Presupuestos teóricos: el funcionamiento de las metáforas en los sistemas culturales complejos". En Barei, Silvia- Pérez, Elena del Carmen (eds.). *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Córdoba. Argentina: Facultad de lenguas U.N.C., 2006. 9-18.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. 1ra. edición. España: Paidós, 2009.
- Bauzá, Hugo. *Qué es mito*. 1ra. ed. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio*. México: siglo XXI editores, 1980.
- Bertuccelli Papi, Marcella. *Qué es la pragmática*. Barcelona: Paidós, 1981 Versión online:
http://www.google.com.ar/search?q=Bertuccelli+Papi%2C+M+Qué+es+la+pragmática&hl=es-AR&gbv=2&oq=&gs_l=
- Bobes Naves, Carmen. *La metáfora*. Biblioteca Románica Hispánica. España: GREDOS, 2004.
- . "El silencio en la literatura". En Castilla del Pino, Carlos. *El silencio*. 1ra, reimp. Alianza Universidad. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Bocchino, Adriana A. "*Uma história pouco conhecida. História de uma literatura argentina exilada*". *Sobre Daniel Moyano*. 1994. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12604953116158223087846/index.htm>,
Consulta: 15 de diciembre de 2011.

- Breton, Philippe-Le Breton, David. *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*. 1ra. ed. Buenos Aires. Argentina: Nueva visión, 2011.
- Bueno, Mónica L. "Las huellas del futuro: literatura y utopía". *Alpha*, núm 23 (diciembre 2006), pp. 237-246. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79126519696575839688868/p0000001.htm#I_0
 Consulta: 10 de marzo de 2012.
- Carvalho Franco, Tania. *Literatura comparada*. Argentina: Corregidor, 1996.
- Casarín, Marcelo. *Daniel Moyano. El enredo del lenguaje en el relato. Una poética de ficción*. Córdoba. Argentina: Ediciones del Boulevard, 2002.
 -----*Vicisitudes del ensayo y la crítica*. Córdoba. Argentina: Alción Editora, 2007.
- Castilla del Pino, Carlos. *El silencio*. 1ra, reimp. Alianza Universidad. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
 ----- "El silencio en el proceso comunicacional". En Castilla del Pino, Carlos. *El silencio*. 1ra, reimp. Alianza Universidad. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Colección Labor.Nueva serie 4. Novena edición, segunda en Labor. Barcelona: 1992.
 Versión online: <https://anonfiles.com/file/fe97383c0a7f8a61b82fc98108332900>
- Corona Martínez de Calvo, Cecilia Beatriz. " 'Dónde estás con tus ojos celestes': música y autoficción en la construcción del 'yo' ". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Consulta: 20 de noviembre de 2013.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/donde-estas-con-tus-ojos-celestes-musica-y-autoficcion-en-la-construccion-del-yo/>
- Croce, Juan. *Conversaciones con Daniel Moyano. Viaje alrededor de sus mitos*. Córdoba. Argentina: El taller del escritor. Fondo cooperativo de libros libres, 2010.
- Coseriu, Eugenio. *La creación metafórica en el lenguaje*. Montevideo: Publicaciones del Dpto. de Lingüística, 1956. Consulta: 10 de julio de 2014
 Versión online: <http://www.romling.uni-tuebingen.de/coseriu/publi/coseriu18.pdf>
- Coutinho, Eduardo F. *Literatura comparada en América latina. Ensayos*. Colombia: Universidad del Valle, 2003.
- Curutchet, Juan Carlos. "Crónica de la fundación de la novela cordobesa". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 215 (noviembre 1967), pp. 405-409. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta: 18 de diciembre de 2011.
<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=40541>
- Dalmagro, María Cristina. *Cuando de textos científicos se trata: Guía práctica para la comunicación de los resultados de una investigación en ciencias sociales y humanas*. 4ta. ed. Córdoba: Comunic-Arte, 2007.
 ----- *Desde los umbrales de la memoria. Ficción Autobiográfica en Armonía Somers*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- Dalmaroni, Miguel. *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009.
- Dámaso Martínez, Carlos. "Las formas de la diáspora". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta: 10 de marzo de 2012.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/daniel-moyano-las-formas-de-la-diaspora/>
- Deffis, Emilia I. *Figuraciones de lo ominoso. Memoria histórica y novela posdictatorial*. Buenos Aires. Argentina: Biblos, 2010.
- Eakin, Paul John. "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje" en *LA AUTOBIOGRAFÍA y sus problemas teóricos*. Estudios e investigación documental. Suplementos. Nro. 29. España: Anthropos, 1991.

- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. 23ra edición. Barcelona. España: Gedisa, 1999.
- El libro del Pueblo de dios. La Biblia*. 12da. Ed. Madrid: San Pablo, 1995.
- Fernández, Cristina Beatriz. "La configuración discursiva de la realidad en '*Libro de navíos y borrascas*' de Daniel Moyano. N. sobre edición original:
Otra ed.: *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol.12, núm. 1 (1996), pp. 121- 133. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=13605>, Consulta 5 de enero de 2012.
- Fernández, Teodosio. "Daniel Moyano: efectos del exilio". En Virginia Gil Amate (coord.), *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Ediciones Nobel, 2006, pp. 91-101.
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta 15 de diciembre de 2011.
<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=40799>,
- Fierro Bardají, Alfredo. "La conducta del silencio". En Castilla del Pino, Carlos. *El silencio*. 1ra, reimp. Alianza Universidad. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
----- "La retórica restringida". En *Investigaciones retóricas II*. Barcelona. España: Ediciones Buenos Aires S.A., 1982.
- Giardinelli, Mempo. Daniel Moyano: "Al cuento hay que tocarlo en un buen violín y bien tocado". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011 Consulta
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0p1k9>
- Gil Amate, Virginia. *Daniel Moyano: La búsqueda de una explicación*. Dpto. de Filología Española 1993. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=40839> Consulta 15 de diciembre de 2011.
- "Daniel Moyano y Asturias". *Prólogo a Daniel Moyano*, traducción de Lourdes Álvarez, *Un sudaca na Corte*, Xixón, Libros del Peixe, 1993, pp. 11-15. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=40844> Consulta: 16 de diciembre de 2011.
- "*Un silencio de corchea*": nueva melodía de Daniel Moyano. N. sobre edición original: Otra ed.: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Congreso (4º. 2000. Granada), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Ángel Esteban, Gracia Morales, Álvaro Salvador (eds.), [Granada], Método Ediciones, 2002, pp. 253-258.
<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=40841>, consulta 17 de diciembre 2011
- "Argentina en el corazón: una comparación entre '*El oscuro*' y '*Dónde estás con tus ojos celestes*' de Daniel Moyano". Otra ed.: *Escritural. Écritures d'Amérique latine*, n° 1 (marzo 2009), pp. 412-424. Consulta, 16 de diciembre de 2011.
<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=40843>
- Gnutzmann Borrís, Rita. "Daniel Moyano en busca de la identidad". *Ínsula ("Estado de la cuestión")*, 549-550 (sept.-oct. 1992), pp. 8-9. Biblioteca Virtual cervantes. Consulta: 15 de diciembre de 2011.
<http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/12260841995006002976624/index.htm>
- "Los cuentos de Daniel Moyano". Virginia Gil Amate (coord.), *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo; Ediciones Noble, 2006, pp. 81-90.
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta:
<http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/01479511988063539132268/index.htm> 15 de diciembre

- de 2011.
- Graham-Yooll, Andrew. "Un artista de variedades". RADAR LIBROS. Suplemento. Página 12: 25 de junio de 2005.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1623-2005-06-26.html> Consulta: 10 de octubre de 2014.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". (1956) en *LA AUTOBIOGRAFÍA y sus problemas teóricos*. Estudios e investigación documental. Suplementos. Nro. 29. España: Anthropos, 1991.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid. España: Siglo XXI de España editores S.A., 2002.
- Lavandera, Beatriz. *Curso de lingüística para el análisis del discurso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- Le Breton, David. *El silencio, aproximaciones*. 2da edición. Madrid. España: Ediciones Sequitur, 2006.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid. España: MEGAZUL-ENDYMION, 1994.
- Lotman, Juri. "La Retórica" en *Revista Entretextos*. Suplementos. Escritos No. 9. Nro. 2. Versión electrónica. México. Universidad de Puebla: 2003. Pp. 27-43
<http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>, Consulta: 10 de febrero de 2012.
- Loureiro, Ángel. G. "Problemas teóricos de la autobiografía" en *LA AUTOBIOGRAFÍA y sus problemas teóricos*. Estudios e investigación documental. Suplementos. Nro. 29. España: Anthropos, 1991.
- Mamonde, Carlos. *Daniel Moyano y la política de su época. Data Rioja*, (abril 2011), La Rioja (Argentina). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13538385434620389754491/index.htm>, Consulta: 17 de diciembre de 2011.
- Moog-Grünwald, María. "Investigación de las influencias y de la recepción. En Schemeling, Manfred". *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona. España: Ed. Alfa, 1984
- Moyano, Daniel. *El oscuro*. 1ra ed. 1ra. reimp. Bs. As. Argentina: Del Sol, 2003.
- *Dónde estás con tus ojos celestes*. Bs. As. Argentina: Gárgola, 2005.
- *El vuelo del tigre*. 1ra ed. Bs. As.: Ed. Legasa, 1981.
- *Tres golpes de timbal. Edición crítica*. Casarín, Marcelo. Coordinador. 1ra. Edición. Córdoba/Francia: Alción Editora/Univ. de Poitiers, 2012.
- Moyano, Ricardo. "Prólogo". En Moyano, Daniel. *Dónde estás con tus ojos celestes*. Bs. As. Argentina: Gárgola, 2005.
- Navarro, Desiderio. *Intertextualität 1*. Cuba: Casa de las Américas, 2004.
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Argentina: Ediciones Al Margen, 2006.
- Ramírez González, José L. "El significado del silencio y el silencio del significado". En Castilla del Pino, Carlos. *El silencio*. 1ra, reimp. Alianza Universidad. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Ricouer, Paul. *Tiempo y narración*. I, II, III. México: Siglo XXI, 1996.
- Riffaterre, Michael. *Semiotique de la poesie*. Collection Poétique. París: Ed. Seuil, 1983.
- Roca Martínez, José Luis- Gil Amate, Virginia. "Las ciudades lejanas. Mito y localismo en la obra de Daniel Moyano". *Anales de literatura hispanoamericana*. Versión digital: Biblioteca Virtual Cervantes.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52190> Consulta 16 de diciembre de 2012.
- Roffé, Reina. "La transterrada historia de Daniel Moyano". Sumario.Memoria. online.
<http://www.literaturas.com/v010/sec0611/memoria/memoria/htm> Consuta:5/11/14.
- Schemeling Manfred. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Alfa, 1984.

- Schwartz, Marcy. Entrevista inédita con Daniel Moyano. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 204, Julio-Septiembre 2003, 717-726
<https://revista-iberoamericana-pitt.edu/ojs/index/php/article/.../5795> Consulta: 05/11/14.
- Schweizer, Rodolfo. *Daniel Moyano (Las vías literarias de la intrahistoria)*. Córdoba. Argentina: Alción Editora, 1996.
- Searle, John. *Actos de habla*. Madrid: Planeta- Agostini, 1994.
- Steiner, George. *Silencio y lenguaje*. México: Gedisa editorial, 1990.
- Tiberi, Olga. “Daniel Moyano: sintaxis fragmentaria de la identidad”. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2011
<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=40825> Consulta: 10 de enero de 2012.
- “Daniel Moyano: el despertar del lenguaje en el sonido de *Tres golpes de timbal*” Edición digital: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011
 Biblioteca Virtual Cervantes.
<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=40827> Consulta: 10 de enero de 2012.
- Todorov Tzvetan - Ducrot Oswald. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del lenguaje*. Argentina: SXXI argentina editores, 1974.
- Todorov Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona. España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2008.
- Torrallba Roselló, Francesc. *Rostres del silenci*. 2da. Ed. Lleida. España: Pagés editors, 2006.
- Vallejo, Catharina. “Aspectos de una dialéctica especularia en ‘Una luz muy lejana’ de Daniel Moyano”. *Revista Iberoamericana*, núm. 175, vol. 62, (abril-junio 1996), pp. 447-459.
 Biblioteca Virtual Cervantes.
<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=40838> Consulta: 15 de diciembre de 2011.
- Weintraub, Karl J. “Autobiografía y conciencia histórica” (1975). En *LA AUTOBIOGRAFÍA y sus problemas teóricos*. Estudios e investigación documental. Suplementos. Nro. 29. España: Anthropos, 1991.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico Philosophicus*. Edición Electrónica de www.philosophia.cl /Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. / 2. Consulta 10/08/13.
- Zeit, Eileen M. *Daniel Moyano: “La oscura soledad”*. Biblioteca Virtual Cervantes.
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_205.pdf Consulta: 16 de diciembre de 2011.
- La Voz del Interior*. “Un ciudadano ofuscado por los celos intenta dar muerte a su esposa hiriéndola gravemente”. 24/08/37 Pág. 16 Consulta: Biblioteca Mayor
- La Voz del interior*. “Cayetano Moyano que asesinó a su esposa a puñaladas ha confesado que tenía premeditado el bárbaro hecho”. 25/08/37 Pág. 16 Consulta: Biblioteca Mayor
- La Voz del Interior*. “Santiago Papillón obrero y estudiante”. Suplementos. Temas. 18/10/09
http://archivo.lavoz.com.ar/suplementos/temas/09/10/18/nota.asp?nota_id=560198 Consulta: 10/09/14
- Diario Noticia Cristiana. Sociedad. Jueves 6 de Febrero, 2014.
<http://www.noticiacristiana.com/sociedad/2007/04/iglesia-catolica-elimina-doctrina-del-limbo-ahora-los-ninos-que-mueren-sin-ser-bautizados-pueden-ir-al-cielo.html> Consulta: 12/08/14
- Listas Negras. Ministerio de Defensa de la Nación Versión online
<http://www.elortiba.org/pdf/ListasNegras.pdf> Consulta: 21/10/2013

