

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE LENGUAS
MAESTRÍA EN CULTURAS Y LITERATURAS COMPARADAS

TESIS DE MAESTRÍA

El poder muestra los dientes: exilios y cuerpos
en *La balada de Johnny Sosa* de Mario Delgado Aparáin
y *La última vez que maté a mi madre* de Inés Fernández Moreno



MAESTRANDA: PROF. Y LIC. EN LETRAS M. VIRGINIA SAINT-BONNET

DIRECTORA: DRA. MIRIAN PINO

Córdoba, octubre de 2015

*Ilustraciones y pinturas de Virginia Saint-Bonnet

Resumen

Este trabajo de investigación busca comparar la representación de los cuerpos y el exilio en dos obras literarias del Cono Sur: *La balada de Johnny Sosa* (1987) del autor uruguayo, Mario Delgado Aparain , y *La última vez que maté a mi madre* (1999) de la escritora argentina, Inés Fernández Moreno. Estas se articulan en relación con un mismo corte temporal que actúa como bisagra en ambos márgenes del Río de la Plata: dictadura/posdictadura. En los dos capítulos que componen esta tesis de Maestría –denominados Exilios y Cuerpos- llevaremos a cabo un abordaje comparativo, con el propósito de poder leer y tensionar las relaciones –nunca simples ni directas- entre las culturas y sus producciones, a fin de interrogar a los textos en su diálogo con otros. Es posible postular que se lleva a cabo la representación de la violencia ejercida desde el poder –no solo concentrado en la figura autoritaria del gobierno militar sino también en la figura de la autoridad materna- y para ello se recurre a la presencia de los dientes como elemento metonímico del cuerpo oprimido, y al exilio como una de las salidas posibles del terror. Esto nos permite reflexionar sobre los usos de la lengua y la palabra -o su ausencia, el silencio- como una estrategia discursiva detonante de poderes y contrapoderes. Asimismo podemos relacionar estos usos con la tensión entre memoria/olvido que permea en los recuerdos y selectivamente opera desde y hacia la representación del desarraigo que la historia ha ido legitimando.

Palabras clave: exilios- cuerpos- violencia-literatura-Cono Sur

*La escritura del presente trabajo sigue las normas MLA (Modern Languages Association)

*Sonríe hoy
que mañana te puede faltar un diente.*

(Refranero)

Índice

Introducción	
Problema.....	5
Objetivos.....	6
Premisa orientadora.....	7
Estado de la cuestión.....	7
Aproximación teórico-metodológica.....	10

Capítulo I: Exilios

En *La balada de Johnny Sosa*:

Resistencias y heroísmos.....	12
El exilio desde la mirada del posgolpe uruguayo.....	16
La transgresión del héroe, un relato mítico.....	23
a. Paralelismo entre las figuras de Orfeo y de Johnny Sosa.....	27
b. El poder taumatúrgico del canto.....	29
c. La mítica ciudad de Mosquitos.....	31
d. Se transgrede una prohibición.....	33

En *La última vez que maté a mi madre*:

De exilios, insilios, desexilios.....	36
Memorias del vaciamiento.....	48
Reflexiones parciales: confluencias y contrastes.....	58

Capítulo II: Cuerpos

En *La balada de Johnny Sosa*:

Poner el cuerpo y la voz.....	62
Las dictaduras: un cronotopo latinoamericano de la violencia.....	63
Poderes y resistencias en el uso de la lengua.....	67
La “negritud” como condición.....	78

En *La última vez que maté a mi madre*:

Huellas del silencio en la memoria.....	83
Bocas sin dientes.....	90
Autoritarismos sobre el cuerpo.....	97
Reflexiones parciales: confluencias y contrastes.....	107
Conclusión final.....	108
Bibliografía.....	113

Introducción

Problema

La literatura es uno de los ámbitos por excelencia donde las sociedades dejan huella de su historia, su ideología, su cultura; siempre filtrados por el proceso de ficcionalización que los autores desarrollan. En las dos obras literarias que constituyen nuestro *corpus* -*La balada de Johnny Sosa* (1987), del autor uruguayo, Mario Delgado Aparain y *La última vez que maté a mi madre* (1999), de la escritora argentina, Inés Fernández Moreno- la representación de esas realidades encuentran puntos en concordancia que nos permitirán hacer un trazado por temáticas comunes a ambos contextos sociopolíticos (Argentina y Uruguay en dictadura/posdictadura) pero singularizadas en el tratamiento que cada sujeto autor les confirió: poderes en tensión, violencia, cuerpos portadores de silencios y censuras, exilios, transgresiones. Surgen así los interrogantes que ordenan nuestro problema de investigación: ¿cómo se despliegan poderes y resistencias a través del uso de la palabra y/o el silencio en el discurso literario?; ¿cuál es la representación del exilio?; ¿en qué medida los cuerpos actúan como objetos portadores de un contrapoder situado en el eje de sentido decir/callar?; ¿cómo incide la memoria, en tanto operación selectiva, en esa construcción del desarraigo?

Como integrante de un equipo de investigación en la UNC abocado a la literatura del Cono Sur entre las décadas 1970-2010, he optado para mi tesis de Maestría por dos obras que se encuadran en este contexto histórico-geográfico, con el fin de poder sumar esta investigación a un panorama macro sobre el tema, y así poder aportar una línea interpretativa más a los entrecruzamientos culturales, políticos y literarios de este período.

La elección de mi *corpus* se debe a la presencia de un elemento común –los dientes, como metonimia de los cuerpos- que servirá como pretexto para trazar un recorrido por problemáticas mayores que lo contienen y que habilitan a un abordaje profundo: la violencia y su representación en los cuerpos silenciados, la palabra y/o su ausencia como herramienta revolucionaria, el exilio como salida ¿heroica o cobarde? De todos modos, no son los únicos textos donde se han hecho presentes estas temáticas y conexiones, por lo que el *corpus* de estudio es simplemente un recorte que podría ser ampliado en el futuro.

Como bien sabemos, son numerosos los autores que han abordado de diferente manera los períodos dictatoriales en Latinoamérica. Mucho se ha dicho y escrito sobre la censura ejercida sobre la palabra en estos tiempos (1973-1985 en Uruguay y 1976-1983 en

Argentina) y la violencia operada sobre los individuos. Pero es novedoso y válido el cruce de miradas, análisis y perspectivas que se concretizan cuando el ojo del crítico ahonda en estos temas y descubre algo nuevo para comunicar, para compartir y reflexionar. Comparar dos obras literarias como las que se han elegido para esta investigación, habilita a un recorrido contrastivo en torno a tópicos nodales comunes que han sido literaturizados por un autor uruguayo y una escritora argentina, con una distancia cronológica de 12 años (*La balada de Johnny Sosa* fue publicada en el año 1987 y *La última vez que maté a mi madre* en 1999). Esta brecha quizás sea responsable, entre otras variables que también analizaremos, de la estilización que uno y otro autor llevan a cabo en sus respectivas producciones y de las lecturas que el público pueda hacer, o haber hecho, de ellas. Asimismo, se trata de dos obras escasamente abordadas por la crítica dedicada a la literatura de una u otra orilla del Río de La Plata.

El trabajo está organizado en dos capítulos: el primero, “Exilios”, aborda la problemática del destierro y sus implicancias políticas, sociales, culturales, y se problematiza desde las obras analizadas el grado de heroísmo o de visión negativa plasmados en el marco de la literatura del Cono Sur. El segundo capítulo, “Cuerpos”, profundiza en las marcas, físicas y simbólicas, que la violencia y el autoritarismo han dejado en los sujetos y en la memoria, así como en las tensiones entre el poder y el contrapoder que se despliegan en la representación del cuerpo, la boca, los dientes, la lengua.

Objetivo general

- Comparar la representación del exilio y de los cuerpos en dos obras literarias del Cono Sur: *La balada de Johnny Sosa* (1987) del autor uruguayo, Mario Delgado Aparain , y *La última vez que maté a mi madre* (1999) de la escritora argentina, Inés Fernández Moreno.

Objetivos específicos

- Analizar la presencia de los dientes como metonimia sobre la cual se configuran líneas de sentido simbólicas para leer la diada autoridad/autoritarismo, en la sociedad en dictadura y posdictadura.

- Establecer comparaciones en la forma en que el exilio es construido y resemantizado en los textos.
- Interpretar las tensiones entre poderes y resistencias durante los períodos dictatoriales y posdictatoriales representados, y la relación discurso-silencio.
- Indagar en el proceso de memorización como operación selectiva de experiencias, saberes y percepciones.
- Abordar en los textos elegidos la representación de la violencia y sus formas de opresión sobre los cuerpos.

Premisa orientadora

Los textos se articulan en relación con un mismo corte temporal que actúa como bisagra: dictadura/ posdictadura. Es posible postular que se lleva a cabo la representación de la violencia ejercida desde el poder –no solo concentrado en la figura autoritaria del gobierno militar sino también en la figura de la autoridad materna- recurriendo a la presencia de los dientes como elemento metonímico del cuerpo oprimido en busca de transgresión, y al exilio como una de las salidas posibles del terror. Esto nos permite reflexionar sobre los usos de la palabra, o su ausencia, como una estrategia discursiva detonante de poderes y contrapoderes. Asimismo podemos relacionar estos usos con la tensión entre memoria/olvido que permea en los recuerdos y selectivamente opera desde y hacia la representación del desarraigo que la historia ha ido legitimando.

Estado de la cuestión

La *nouvelle* de Mario Delgado Aparáin, *La balada de Johnny Sosa*, con una primera edición en 1987, una segunda en 2002 y tercera en 2014, fue escrita durante la dictadura cívico-militar en Uruguay que se inició el 27 de junio de 1973 pero recién logró ser publicada con el retorno de la democracia; con ella su autor obtuvo el Primer Premio Municipal de Literatura de Montevideo. Puede inscribirse a Delgado Aparáin dentro de la “generación tardía” de Uruguay, marcada por su tono de denuncia desde el realismo, el humor, y estilos personales de sus integrantes. El autor ha publicado numerosa obra cuentística entre la que se encuentran sus libros *Las llaves de Francia* (1981), *Causa de buena muerte* (1982), *Querido Charly Altas y otras historias terribles* (1999), una serie de relatos donde recoge algunos personajes y el mismo espacio ficcional, “Mosquitos”, que

fueran elementos constitutivos de su *nouvelle*, *El canto de la corvina negra* (2003) y *La taberna del loro en el hombro* (2005). También cuenta con la publicación de novelas y otros relatos como *Estado de Gracia* (1983), *El día del Cometa* (1985), *Por mandato de Madre* (1996), *Alivio de luto* (1998), *No robarás las botas de los muertos* (2003), *Vagabundo y errante* (2009), *El hombre de Bruselas* (2011), también una obra escrita en coautoría con el escritor chileno Luis Sepúlveda, *Los peores cuentos de los hermanos Grimm* (2004) y la recientemente publicada *Tango del viejo marinero* (2015).

La obra elegida para esta investigación ha sido tomada como objeto de ensayos y ponencias por Mirian Pino (1999), Margarita Muñiz (2007), Andrea Aquino (2008), Mariana Aja Aranco (2008) y Ana María Amar Sánchez (2013), aunque enfocada desde el perfil del género policial, el costumbrismo, y nunca abordada extensamente por investigaciones académicas mayores, como esta tesis de posgrado.

Nuestra propuesta busca un análisis novedoso que tensione algunos tópicos presentes en este texto-contexto con los de otra obra literaria argentina; a partir de este abordaje contrastivo, podemos situar nuestro trabajo en el marco de la literatura comparada y así aportar una nueva visión al campo literario del Cono Sur.

Cabe destacar que la obra de Delgado Aparain ha sido también receptada y reconstruida como texto musical por el cantante Iván Torres, quien compuso un *blues* que recupera la historia de Johnny Sosa y cita textualmente algunas líneas de la *nouvelle* en su canción, interpretada y publicada en Youtube durante el 4to Festival Al Sur del Blues, Sala SCD, Bellavista, Santiago de Chile, el 11 de abril de 2007. Así, el texto de Delgado Aparain pervive y se renueva en otros géneros discursivos que continúan reelaborándolo en un interesante juego intertextual. Esto nos dará pie para analizar también la incidencia de la cultura popular a través del *blues*, los boleros y otros géneros que ingresan en el texto y amplían o complejizan su significación.

Además, *La balada de Johnny Sosa* ha sido también abordada como mi objeto de estudio para el trabajo final del Seminario dictado en esta Maestría, titulado “El origen del canto: las figuras de Orfeo y de las Musas en el mito griego antiguo. Algunos hitos de la historia de su recepción en la literatura clásica y moderna”¹. Allí, he indagado en la obra

¹Seminario de posgrado a cargo del Dr. Ramón Cornavaca (UNC), Dr. Pedro Villagra Diez (UNC) y Dra. Fabiana Demaría Lissandrello (UNC), dictado en la Facultad de Lenguas, UNC, los días 4, 5, 18 y 19 de mayo de 2012, con una carga horaria de 40 hs. reloj.

uruguaya para observar cómo la presencia del mito antiguo se actualiza en la *nouvelle* moderna con el propósito de reivindicar el uso de la lengua y el canto como herramientas de contravención a leyes establecidas y así destacar la rebeldía del cantor en el perfil de su configuración heroica. Seguramente, este primer abordaje realizado sobre la *nouvelle* sea un punto de partida inspirador para profundizar ahora en nuestra investigación acerca de la representación de las transgresiones en distintas culturas.

La otra obra que compone nuestro *corpus*, *La última vez que maté a mi madre*, es la primera novela escrita por la autora argentina Inés Fernández Moreno, nacida en Buenos Aires en 1947, cuya tradición familiar la emparenta con las letras por ser hija del reconocido poeta y ensayista César Fernández Moreno y nieta del no menos notable poeta y académico Baldomero Fernández Moreno. Publicada en el año 1999, con ella la escritora obtuvo el Primer Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires y el Premio de Oro 2000, de Honorarte. Publicó también los volúmenes de cuentos *La vida en la cornisa* (1993), *Un amor de agua* (1997), *Hombres como médanos* (2003), *Mármara* (2009) que se suman a la producción de sus otras novelas, *La profesora de español* (2005) y *El Cielo no existe* (2013).

La novela seleccionada para nuestra investigación cuenta con una segunda y tercera edición en 2001 y 2006, además fue traducida al italiano en 2007, *L'ultima volta che ho ucciso mia madre*, por Avagliano editore, en Roma. Ha sido reseñada y criticada por Sylvia Iparraguirre (2000), Sonya Cristoff (1999), Silvina Frieri (2005); además fue objeto de estudio de Mirian Pino (2001), quien abordara con ella la escritura de mujeres. La intención de nuestro trabajo es ahondar en elementos sógnicos que postulen el trazado de un vector en la representación del poder, la autoridad y el autoritarismo, el desarraigo.

Consideramos oportuno además plantear que este texto se abre también a otras posibilidades de análisis en la fuerte representación de la figura materna, y pueda tal vez constituirse este otro tópico en objeto de estudio de futuras investigaciones y/o proyectos de tesis de doctorado.

Aproximación teórico-metodológica

Se trabajará desde los lineamientos teórico-metodológicos que nos aporta la literatura comparada, más específicamente desde el enfoque latinoamericano que ofrecen estudiosos como Ángel Rama (1984, 1998), Ana Pizarro (1985), Tania Franco Carvalhal (1996) y Eduardo Coutinho (2003), con la convicción de que hay aspectos, en ambas obras seleccionadas, que pueden ofrecer similitudes y divergencias relevantes para la construcción de un puente conceptual que los vincule y los tensione. Trabajaremos en base a un comparatismo “que sea realmente capaz de establecer con el objeto de sus investigaciones un diálogo” (Coutinho 26), sin caer en reduccionismos u ópticas etnocéntricas, ni tampoco forzando el hallazgo de huellas aisladas, a modo de pesquisa, sin una mirada global superadora de los detalles.

Trabajaremos con las categorías que nos brindan Michel Foucault (1979; 1987), Raymond Williams (1980; 1994), Richard Hoggart (1974) y Marc Angenot (1998) para deconstruir los dispositivos actuantes en las relaciones de poder que, en sendas historias, articulan conflictos, desenlaces y resistencias. En este sentido, complementaremos nuestro análisis con los aportes de Juan Eduardo Cirlot (1997) que nos permitan leer simbólicamente el significado contenido en los dientes como elemento metonímico del cuerpo donde residen fuerzas y actúan, a su vez, contrapoderes.

Asimismo, analizaremos las categorías de exilio, insilio y desexilio según Juan Gelman (1980), Julio Raffo (1985) y Mario Benedetti (1986), articuladas con la relación entre palabra/silencio y memoria/olvido que permea en los recuerdos y selectivamente opera desde y hacia la representación del desarraigo, a través de los aportes de Mijail Bajtin (1975), George Steiner (1990), Marcelo Viñar (1991), Roland Barthes (1997), Mabel Moraña (1997), Fernando Reati (1997), Tzvetan Todorov (2000), Elizabeth Jelin (2002), Hayden White (2003) y Josefina Ludmer (2010) quienes nos orientarán en este recorrido por las imágenes que la historia y el proceso de rememoración ha legitimado, o no, de experiencias como la del destierro y el autoritarismo.

En ambos capítulos, abordaremos los complejos fenómenos de la transculturación, la heterogeneidad y la hibridación en América Latina, categorías que presentan puntos de convergencia y de distanciamiento, desde los trabajos de Ángel Rama (1982), Néstor García Canclini (1989), Antonio Cornejo Polar (1994), David Sobrevilla (2001) y Raúl Bueno Chávez (2004).

Capítulo I

Exilios



Autora: Virginia Saint Bonnet- Técnica mixta 50 x 70

La balada de Johnny Sosa: Resistencias y heroísmos

*La balada de Johnny Sosa*² cuenta la historia de un cantante negro de *blues* que vive en una precaria casa de adobe en Mosquitos, un pueblo cuyos habitantes se ven oprimidos por una realidad de pobreza y censura, en el contexto de la dictadura cívico-militar. Johnny accede al pedido de su mujer Dina, casi como un deber, de aceptar las condiciones que le impone el poder de turno, personificado en el coronel Valerio: Johnny debe abandonar su estilo musical interpretado en un ininteligible inglés en el *cabaret* del pueblo, para dedicarse a cantar boleros en español en el cuartel y así recibir en pago su más preciada recompensa, dientes nuevos. Para ello es conducido a clases de canto a cargo del Maestro Di Giorgio, tenor de estirpe, y asimismo es llevado con el dentista del Coronel para amoldar su boca, literal pero también simbólicamente. Cuando el protagonista pacta con el gobierno militar y tiene ya en su poder una nueva dentadura, se da cuenta de que lo obtenido no compensa lo perdido, entonces rompe el trato y huye, para así engrosar la lista de los exiliados del pueblo (junto al periodista radial Melías Churi, la maestra Erminia, el vendedor callejero Nacho Silvera) que solo encuentran una salida a tanta opresión en el destierro.

Este argumento de la *nouvelle* nos enfrenta a cuestionamientos que, si bien no son nuevos en una literatura del Cono Sur poblada de temáticas como la violencia, las dictaduras y el exilio; aun así nos interpela sobre cuánto hay de heroísmo en esta representación del exilio; y cuánto hay de cobardía en este abandono del lugar donde el terror se ha instalado. ¿Es el exilio una forma de resistir – a la muerte acechante, al poder, a la anulación de la propia voluntad debido al acatamiento de las imposiciones? ¿O es, en contrapartida, un escape cobarde sin ánimo de lucha que garantiza la supervivencia del que se va por sobre el sacrificio expiatorio del que se queda? ¿Hay en esta representación del exilio un halo de heroísmo mítico o de pragmatismo servil? Estos son algunos de los interrogantes que pueden leerse en el tejido de la *nouvelle* de Delgado Aparain, y que nos instarán a trazar ejes de sentido en búsqueda de aquellas representaciones circulantes en la relación texto-contexto.

Podemos problematizar, desde una mirada crítica en lo sociocultural, un caso puntual como es esta obra literaria para explorar la sociedad allí representada. Sin dejarnos llevar por la tendencia a hacer desacertadas generalizaciones apriorísticas, es posible ahondar en

² Nos referiremos a esta obra, en adelante, con la abreviatura LBS.

este texto con la intención de rastrear en su recorrido la expresión cultural de una época y una sociedad: Uruguay y su mirada sobre la dictadura en el posgolpe. Entendiendo que los textos en sí mismos no son fuerzas abstractas, y por ende la cultura no se materializa en ellos en forma aislada y descontextualizada, nuestra perspectiva buscará aproximarse a los sentidos que se presenten en función de las condiciones sociales que habrían influido sobre las subjetividades allí actuantes y así reflexionar sobre la relación entre esta ficcionalización y los *sistemas significantes*³ allí manifiestos, o no.

Abordaremos entonces en este apartado el despliegue de poderes y resistencias que se produce, a través del uso de la lengua o del exilio, cuando las condiciones sociales son opresivas y están signadas por la censura. Asimismo, analizaremos en qué medida el autoritarismo impone su fuerza mediante el control de la palabra, el canto, el cuerpo y hasta la propia naturaleza, cuál es el grado de autonomía, distancia y dependencia del artista en relación con estas condiciones opresivas ejercidas desde el poder.

La obra literaria que nos convoca fue publicada en el año 1987, y obtuvo el Primer Premio Municipal de Literatura de Montevideo, cuando la democracia apenas retornaba al país luego de duros años tras el golpe cívico-militar del 27 de junio de 1973. Delgado Aparain debió exiliarse a Buenos Aires, donde residió hasta el año 1982 en una pensión de condición precaria, y de una u otra forma, tales vivencias habrían ido gestando en él la escritura de su *nouvelle*.

Lejos de forzar una linealidad de semejanzas o coincidencias, lo que buscamos destacar es un *Reading for tone* y *Reading for value*⁴, en tanto instrumentos útiles para establecer conexiones entre los rasgos del texto y los de las propiedades de la cultura en que ha sido producido. Es decir, captar primeramente la textura de lo escrito, los elementos estéticos, psicológicos y culturales presentes; para luego observar esos otros valores encarnados, plasmados o rechazados en la obra, los significados y contrasignificados que habilitan a una interpretación situada histórica y geográficamente.

³ Utilizamos aquí la terminología de Raymond Williams (1994) quien explica que “los sistemas significantes manifiestos (...) son necesariamente, en cualesquiera variaciones de proximidad y de distancia, elementos de un sistema significativo más amplio que constituye la condición de todo sistema social, y con el cual, en la práctica, ellos comparten necesariamente su material”. (195)

⁴ Conceptos de Richard Hoggart (1974) esbozados en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham, con el fin de “prestar atención ante todo a los elementos del lenguaje de cualquier género, al énfasis y a la falta de énfasis, a la repetición y a la omisión, a la imagen, a la ambigüedad y demás...siempre teniendo en la mente los tres elementos principales de una obra literaria: lo estético, lo psicológico y lo cultural” (193).

Podemos pensar el exilio representado en el texto en términos de Raymond Williams (1994), y reflexionar sobre el grado de autonomía, distancia y dependencia que mantiene Johnny Sosa con el poder; y en forma análoga, analizar esta misma relación entre el autor como sujeto social, perteneciente a una formación intelectual, y el gobierno de turno durante su época de producción. Sin forzar una interpretación de la trama que de hecho pertenece al plano de la ficción –y no es justamente en el terreno literario donde se asientan los conceptos que Williams propone para comprender las relaciones entre productores culturales y otros sectores sociales- podemos preguntarnos cómo Johnny al inicio se integra y luego mantiene una autonomía relativa⁵ en su relación con el poder. Tanto estética como ideológicamente, el protagonista finalmente hace primar su autonomía por sobre sus necesidades económicas y de subsistencia; claro que después de haber comprobado vivencialmente la falta de integridad consigo mismo si cumplía un pacto que comprometía su dignidad. Hay así una reivindicación de códigos artísticos y personales que pueden sobrevivir al avasallamiento político y a la lógica economicista. Johnny anhela poseer dientes, pero mucho más primordial resultará seguir poseyendo una lealtad a su elección profesional, a su capacidad para decidir sobre su repertorio y su música. Tal vez esta misma vivencia sea la que puede leerse en los intelectuales del posgolpe uruguayo, incluido Delgado Aparain; habría una traslación de sentidos, consciente o implícita, dirigida desde el autor a su personaje.

Nuestra intención es rastrear en este plano diegético⁶ aquellas interacciones –entendiendo que la literatura es uno de los sistemas que se entrecruzan con otros igualmente significantes de la estructura social- donde se hacen evidentes y se realizan otros elementos partícipes de la cultura. Podemos así hipotetizar que la experiencia dictatorial de Johnny, de Delgado Aparain, y de otros artistas similares, se vio penetrada por desafíos a su posición autónoma, a su grado de compromiso social, a su fidelidad con una elección profesional amenazada por la censura y el exilio. Autor, personaje y otros artistas sufrieron la dictadura y el desarraigo; seguramente estas vivencias potenciaron, según Delgado Aparain, revoluciones interiores propias de los sujetos oprimidos, quienes

⁵ Nos referimos a la categoría de Williams (1994) para explicar que “en las sociedades complejas y en desarrollo existen pues relaciones marcadamente desiguales entre los productores culturales (...) y el sistema social general. Llegamos a la hipótesis de la relativa autonomía –de la práctica y de los practicantes- como función del grado de distancia respecto de relaciones sociales organizadas de otra forma” (204).

⁶ Aquí tomamos el concepto de “diégesis” de Gérard Genette (1978) en tanto “sucesión de acontecimientos, historia o contenido narrativo de un relato” (03).

solo contaban entre sus armas de sedición, con la palabra y con el escape. Cabe destacar que este autor se inscribe dentro de la denominada “generación tardía” en Uruguay, junto a Tomás de Mattos, Lauro Marauda, Carlos Liscano, Rubén D’Alba, Andrea Blanqué, Roberto Genta Dorado, Rafael Courtoisie, Helena Corbellini, Roy Berocay, Leo Masliah, Suleika Ibáñez, Jorge Chagas, Héctor Rosales, Gabriel Peveroni, Roberto Appratto, Jorge Meretta, Hebert Benítez Pezzolano, Jorge Majfud, Zully Ribeiro, Melba Guariglia, Miguel Motta y Claudia Amengual, entre otros. Se produjo la irrupción, después de la dictadura, de un

“heterogéneo y desconectado grupo de escritores, cronológicamente tardíos en cuanto a su aparición pública. Hay tonos absolutamente personales, sonoridades variadas, estilos muy distintos, pero mucho en común, fundamentalmente por el sello a fuego que la dictadura les dejó, todo lo cual se ve reflejado —explícita o implícitamente— en las respectivas obras de cada uno de ellos. Y hay además una pérdida —no se sabe bien de qué, aun cuando se intuya— como hilo conductor de esa literatura que irrumpe queriendo dejar atrás toda forma de ingenuidad. Se trata de un conjunto de voces que afanosamente intenta recuperar el tiempo perdido (la militancia social, política y gremial, en muchos casos desde la clandestinidad, fue la tarea primordial que sostuvieron muchos de estos creadores durante los años más duros)” (Gustavo Esmoris *Revista Letralia 01*).

Estos escritores hallaron, frente al poder, una expresión testimonial que diera cuenta de lo vivido sin reducirse a la crónica. Podemos pensar cómo se tensiona esta relación de dominación/autonomía entre el artista y el poder, entre Johnny y el Coronel Valerio, entre Delgado Aparain, como uno más de los intelectuales uruguayos, y la dictadura militar. Si bien el protagonista de la *nouvelle* accede en un primer momento a las imposiciones del gobierno, no puede decirse con esto que pertenece a una cultura subordinada, ya que no es en absoluto una cultura de subordinación. Es decir, y retomando los conceptos de Williams (1994), “los grupos dominantes no siempre (y en verdad, históricamente, no con frecuencia) controlan todo el sistema significativo de un pueblo; típicamente son dominantes *dentro* de él, más que sobre y por encima de él” (204). El canto de Johnny confirmaría esta afirmación, y en alguna medida, la producción literaria misma de Delgado Aparain estaría evidenciando que las voces disidentes pueden hacerse oír, aun dentro de un sistema de dominación que disciplina los discursos. Son voces de una cultura subordinada, pero que no capitulan a un orden de subordinación generalizable sino marcadamente desigual. Y de esta manera, los exiliados afirman una continuidad cultural en la medida en

que logran testimoniar, ficcionalizar y reflexionar sobre lo vivido en sus producciones artísticas. Tal como sostiene Ángel Rama (1978):

Ese período en que la acción inmediata solo dejaba sitio a la consigna o a la lucha, es seguido de otro en que la reflexión, la indagación de las causas, el balance, la reviviscencia de lo vivido y el testimonio del sufrimiento presente se integran en una serie de productos. A través de ellos se establece la continuidad cultural y se actualizan sus valores, referidos a una necesidad de descarga, de justificación, de enjuiciamiento...se abre la eventualidad de un reencuentro consigo mismo de los miembros de una comunidad, al alcanzar una explicación de lo ocurrido (106).

Así, la obra artística adquiere un rol de denuncia, de socialización, de proyecto transformador, que trasciende los límites que pudiera fijar un documento partidario, sectario, y se convierte en un producto mayor, que aspira a la restauración democrática a través de un espíritu unitario, no congelado en divisiones o militancias parcializadas. Es una literatura política, cuyo escribiente está "...situado a mitad de camino entre el militante y el escritor, extrayendo del primero una imagen ideal del hombre comprometido, y del segundo la idea de que la obra escrita es un acto" (Roland Barthes 07). Inclusive es posible asociar este activismo político que encarna el escritor a través de su literatura, con una condición casi épica de dar cuenta de la gesta que se lleva a cabo: "De acuerdo con un rasgo que América Latina comparte con muchas regiones del Tercer Mundo subdesarrollado, al escritor se le reclama una función pública del tipo político-educativo y en ocasiones se le exige un comportamiento heroico..." (Rama 107). La función de la literatura, una vez más en la historia de las sociedades, asume el carácter social que habilita a los investigadores a trazar relaciones en la díada texto/contexto y esbozar interpretaciones que, en algún punto, contribuyan a la comprensión de los acontecimientos y excedan el hecho literario para indagar hacia el interior del tejido social y de la cultura.

El exilio desde la mirada del posgolpe uruguayo

Teniendo presente que la literatura como actividad artística es una práctica cultural donde la acción de significar se manifiesta y se hacen visibles valores sociales, abordaremos LBJS con el fin de hallar allí elementos que nos habiliten a leer e interpretar la realidad social en que fue concebida, desde la mirada del posgolpe cívico-militar.

Metodológicamente, esbozaremos en la *nouvelle* un análisis que articule ciertos elementos textuales presentes con un contexto epocal. Como mencionamos, Hoggart propone analizar los elementos estéticos, psicológicos y culturales del texto para establecer conexiones entre estos y los de las propiedades de la cultura en que ha sido producido y/o receptado. Pueden captarse en la textura de lo escrito dichos elementos, a saber:

-La elección de un género narrativo costumbrista en el que se inscribe LBJS nos habla de una opción estética llevada a cabo con el fin de describir y registrar datos de una cultura que, hasta el momento, se hallaba censurada y en las sombras. Así como en tiempos dictatoriales abundan producciones literarias de corte más fragmentado, solapado y posmoderno (recurriendo sobre todo a la parodia como forma viable de reproducir expresiones ideológicas que de otra manera estarían vedadas por el poder político); en contrapartida, durante la posdictadura se observa la recurrencia a un género realista, que implica una forma frecuente de poder narrar, poner en palabras, lo que hasta ese momento era mayoritariamente silenciamiento o pastiche. El hecho de que Delgado Aparain haya seleccionado este género para contar su historia, es un signo de la posibilidad abierta de que en esa sociedad, ya democrática, la literatura pudiera hallar nuevamente el carácter representacional del verosímil realista que en tiempos de dictadura debió mutar y travestirse en formas más disimuladas y menos figurativas. Ser una *nouvelle* realista plantea ya que la obra puede escribirse y leerse a través de ciertos mecanismos directos, no disfrazados por causa de poderes coercitivos (o al menos no el tipo de coerción que ejerció directamente el gobierno cívico-militar).

-En cuanto a los elementos psicológicos rastreados en el texto, podemos notar que la ambientación de la historia elegida por Delgado Aparain, un pequeño pueblo denominado “Mosquitos”, tiene estrecha vinculación con su biografía personal en tanto el autor ha nacido en Florida, una población rural de Uruguay, y en su infancia ha crecido en diversas localidades similares del interior adonde su padre tambero se trasladaba en forma itinerante. Además, durante su exilio a Buenos Aires en época de dictadura uruguaya y hasta el año 1982, Delgado Aparain vivió en una pensión de condición precaria, comparable a la humilde vivienda donde Johnny Sosa habita. Además, aquí se replica un rasgo común en la tradición de la literatura latinoamericana y en particular la uruguaya, la creación de espacios literarios, como Macondo de Gabriel García Márquez o como Santa María de Juan Carlos Onetti, donde la verosimilitud es una característica que provoca la

identificación pero al mismo tiempo tensiona y complejiza el entramado ficcional: “El magisterio de Onetti, ‘fundador’ del pueblo arquetípico de Santa María se reconoce en los múltiples territorios míticos de intensa concentración dramática, en los espacios ensalzados por la palabra del refugio utópico de *Pepe Corvina* (1974) de Enrique Estrázulas, en el pueblo costero Villamar de Giovanetti Viola, en San José de las Cañas de la obra de Mario Delgado Aparain y en el conjunto de la obra de Juan Carlos Legido.” (Aínsa 23)

Cabe detenernos en este cronotopo⁷ que construye Delgado Aparain en su *nouvelle*. El contexto en dictadura cívico-militar ya implica asentar la historia en un marco histórico-geográfico preciso (América latina, siglo XX). Si bien no hay una referencia exacta en el texto que precise una fecha y un lugar rioplatense, la contextualización traza un mapa cultural identificable con la sociedad uruguaya durante el período que inicia el gobierno de Juan María Bordaberry electo constitucionalmente en 1972, seguido de un golpe de estado que instaura un régimen cívico-militar que continuó con Alberto Demicheli (1976), Aparicio Méndez (1976-1981) y concluyó con la presidencia de Gregorio Álvarez (1981-1985), único gobernante militar. Este panorama uruguayo guarda la similitud con el de Argentina en el quiebre institucional, la prohibición de los partidos políticos y sindicatos, el encarcelamiento y asesinato de opositores en un deliberado plan de exterminio, la censura de los medios de comunicación y el atropello por los derechos humanos; pero marca una diferencia en tanto que el golpe argentino impuso un gobierno exclusivamente conformado por militares, en cambio en Uruguay algunos partidos⁸ apoyaron la sublevación del Ejército y la Fuerza Aérea, e incluso se entablaron pactos, no totalmente respetados, que acordaban nuevas normas de convivencia entre los sectores de la justicia, los partidos y la milicia.

-Otro rasgo cultural presente en el texto es la figura del protagonista: un negro pobre y cantor. Esta representación del personaje instala indicios culturales concretos: la discriminación racial sufrida por el negro en un Uruguay con mayoría de blancos, la pobreza en tanto situación social de exclusión, y el canto como expresión de sujetos desvalidos a quienes solo les resta la música para hacerse oír.

⁷ Según Mijail Bajtin (1989) “...en el *cronotopo* artístico y literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto (...) Los elementos de tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (237).

⁸En el Frente Amplio hubo discrepancias sobre la reacción a estos hechos con sectores que lo rechazaron mientras que otros (los mayoritarios), como el Partido Comunista (PCU) y el Partido Demócrata Cristiano (PDC) apoyaron el golpe.

Ahora bien, todos estos indicios textuales rastreados y vinculados con un contexto cultural, pueden relacionarse con esos otros valores encarnados en la obra: significados y contrasignificados que habilitan a una interpretación situada histórica y geográficamente. Como un análisis de la obra literaria relacionado con su contexto sociocultural, no funciona sobre lo apriorístico, podemos lanzar los siguientes interrogantes que nos sirvan de puntapié para ahondar en los sentidos que las subjetividades actuantes sobre el texto dejaron allí plasmados: ¿qué valores sobre la dictadura uruguaya se encarnan en el texto?, ¿cuáles son los discursos sociales que allí afloran?, ¿qué vinculación tiene este texto en particular con la sociedad en que fue producido y/o receptado?

Si partimos del hecho de que esta *nouvelle* fue escrita durante el período dictatorial pero recién logró ser publicada en el año 1987 y obtuvo un premio municipal cuando la democracia retornó al país, podemos comenzar a deslizar la siguiente interpretación: como fue una obra premiada, presuntamente hay en ella axiologías que en el entramado social eran leídas como aceptadas, consensuadas, o al menos legitimadas por un sector social jerarquizado, aquel capaz de otorgar un premio. Esto implica que la visión dada sobre la dictadura en el texto, es aquella expandida entre los intelectuales de la época: una visión que habla de explotación, censura, opresión (a Johnny Sosa y a otros personajes les prohíben expresarse con libertad, los persiguen e incluso a algunos los secuestran: analogía cercana a la realidad vivida por muchos intelectuales uruguayos, entre ellos, Delgado Aparáin); pero que al mismo tiempo abre grietas por donde puedan filtrarse rebeldías o pequeñas revoluciones (Johnny devuelve la dentadura postiza recibida en calidad de pacto y vuelve al *cabaret* con su boca desdentada a cantar *blues* en inglés, y no boleros en castellano; asimismo Delgado Aparáin retorna a su país natal donde publica esta obra que no pudo sacar a la luz en tiempos dictatoriales). Se ficcionaliza un sentimiento social compartido, o como conceptualiza Raymond Williams (1980), una “estructura del sentimiento”⁹ que en el momento de producción de la *nouvelle* se hallaba en estado de latencia, embrionaria, y que pudo confirmarse luego, cuarenta años después, en las

⁹Williams (1980) plantea a la estructura del sentimiento o del sentir como una “experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrática e incluso aislante, pero que en el análisis...tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas...La idea de una estructura del sentimiento puede relacionarse específicamente con la evidencia de que las formas y las convenciones –figuras semánticas- que en el arte y la literatura, se hallan a menudo entre las primeras indicaciones de que se está formando una nueva estructura de este tipo...como experiencias sociales en solución...” (156).

declaraciones del autor a *lared21* en ocasión de una nueva conmemoración del Golpe en Uruguay:

Es pues, esa rebelión, esa lealtad consigo mismo la esencia de la revolución interior. Yo siempre pensaba que la suma de las revoluciones interiores puede hacer la gran revolución. Esos eran mecanismos de defensa en la búsqueda febril de la libertad. En eso estábamos. Aquello era una metáfora de lo que le pasaba a muchos uruguayos...fue conmovedor ver la forma en que la gente resistía en silencio, esa forma de resistencia que es tan difícil en los pequeños pueblos del interior donde la gente que se opone, se rebela, corría serios riesgos de ser estigmatizada para siempre (Delgado Aparain 2013 01).

Si bien el propio Delgado Aparain reconoce en la entrevista haber construido una metáfora de su sociedad en dictadura, esta afirmación podría perder representatividad y quedar aislada como una vivencia de índole personal; sin embargo, el hecho de que la obra haya sido seleccionada por un jurado y haya obtenido un primer premio, es un signo de mayor fidelidad para leerse como valor encarnado en la cultura. Haber sido un exiliado en dictadura y un premiado en posdictadura, nos planta sobre una tensión entre el grado de autonomía y control que el escritor tuvo de su obra en relación con el poder. Cabe destacar que Delgado Aparain fue Director del Departamento de Cultura de la Intendencia capitalina durante los primeros cinco años de la década de 1990, hecho notable para comprender su posicionamiento dentro de la estructura social ya en democracia. Resulta imperativo ubicar la producción literaria en su contexto histórico-político, porque confirma un diálogo profundo entre ambos.

Todo análisis del proceso narrativo uruguayo de los últimos años debe pasar inicialmente por una referencia a los macroesquemas que han condicionado su discurso cultural, sobre todo durante el período de facto que va del 27 de junio de 1973 al 1º de marzo de 1985. En esos doce años de dictadura, fenómenos como la censura, la represión, el exilio y las diferentes formas de resistencia interna, marcaron de tal modo la vida creativa que buena parte de su producción se vio obligada a “situarse” coyunturalmente en relación a “esa” historia. Ello se tradujo en la primacía de una temática inevitablemente contextualizada y en una valoración crítica que no ha podido prescindir de las categorías extraliterarias que marcaron la propia producción ficcional... (Aínsa 7)

Recordemos que a fines de 1986, se votó en Uruguay la Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado, que pretendió institucionalizar un silencio oficial sobre los violentos procedimientos de la represión militar. Fue un intento por suprimir la memoria colectiva e instaurar el silencio como presupuesto social, a través de la sanción de un

referéndum en el que este mecanismo de negación histórica se impuso a nivel popular por un 54%, y dio pie a una perversión democrática que habla de las consecuencias posdictatoriales. Esta legislación pretendió anular el período de duelo, fundamental para la superación de un trauma, al igual que en Argentina se buscó hacer con las Leyes de punto final y Obediencia debida, decretadas por el presidente Raúl Alfonsín en el año 1987, con la intención de eximir de responsabilidad al personal militar involucrado en crímenes durante el gobierno de facto, y así contrarrestar la ofensiva de los “carapintadas” que se levantaron en sedición durante la Semana Santa de ese mismo año; o con los indultos que el presidente Carlos Menem decretó en 1989 y 1990. Estos antecedentes nos ayudan a comprender el complejo panorama en contexto de posgolpe, en el que el sistema democrático buscó abrirse camino aún en medio de medidas que conservaban el resabio de la censura y el silenciamiento como instrumentos activos. A fines de los ´80, tanto en Uruguay como en Argentina, se inició un período democrático en el que se prolongaron mecanismos coercitivos, en paradójico correlato al sistema dictatorial que se pretendía dejar atrás. El parentesco, lexemático y coyuntural, entre las palabras “amnesia” y “amnistía”, teje una red de significaciones en torno a un olvido impuesto que no hace otra cosa más que convalidar la impunidad. Se dictó una convivencia perversa entre víctimas y victimarios, desmembrando la identidad nacional de un pueblo al mutilar su memoria y escindir la oficialmente del debate de sus traumas (Mabel Moraña 36).

La literatura, como espacio estilizado y apto para la recreación de hechos vividos, ha sido ese lugar donde poder ponerle palabras a la violencia, la tiranía, la masacre. En sociedades donde las leyes estipulan la impunidad y el silencio como continuidad del terror, la ficción ha sido una salida asequible para la representación de la historia. Y más precisamente en Uruguay, el retorno de escritores del exilio ha significado una recuperación de los valores nacionales en sus obras, superando los binarismos entre urbano/rural, local/extranjero y proponiendo una renovación certera:

Mario Delgado Aparáin se inscribe en este esfuerzo de alcanzar un mundo nuevo reconstruido sobre la palabra antigua. Nada mejor que el estereotipado mundo rural para empezar esta impostergable “reconquista” de la más auténtica realidad nacional. El esfuerzo es notorio a partir de 1985, cuando vuelven al país muchos de los escritores viviendo en el exterior. Como el Cándido de Voltaire, tras las aventuras del exilio, voluntario o forzoso, se dedican a “cultivar su jardín”... todos han reencontrado las condiciones de un nuevo diálogo cultural más distendido y menos polarizado, en todos los casos, en una libertad de expresión que nadie discute. (Aínsa 37)

Los escritores recogen la demanda social de compromiso con la historia política del país, y trasladan a sus ficciones una representación más ideologizada que lo convencional en otras épocas. Así lo explica también Ángel Rama (1978) en las producciones latinoamericanas, caracterizadas por ser el resultado de un “pueblo de la diáspora”¹⁰, que habrán de traducirse en “una intensificación de la ideologización que es propia de los mensajes literarios. Más que simples creaciones artísticas, el escritor y ese medio afín sintieron la necesidad de una producción que, al tiempo de restaurar los valores creativos de la cultura originaria, destacara sus problemas urgentes, sus reclamaciones, sus protestas, sus venganzas...Es ese el momento en que irrumpe la literatura a modo de descarga y de intento de reflexión”(Rama 1978 106).

Nuestra mirada entonces considera oportuno leer en esta *nouvelle* ciertos valores sobre la dictadura encarnados en la sociedad uruguaya de posgolpe: no toda la sociedad, por cierto; el recorte, en principio, puede hacerse delimitando aquella clase de artistas o sector intelectual al que Delgado Aparain pertenece y en el cual su posición se halla legitimada por sus pares, cuenta de ello lo da el premio obtenido con esta *nouvelle* y su cargo en la intendencia de Montevideo años después. Tales valores, finalmente, son: la idea de que el arte -literatura, música- puede ser instrumento viable de expresión aun en contextos opresivos y vedados, la reivindicación de sectores socioeconómicos desvalidos -“negros sin dientes”, marginales- como sujetos de decir y hacer, y en conclusión, la gesta de pequeñas revoluciones en actos cotidianos y en individuos subordinados quienes, eventualmente, se in-subordinan. Todas estas posibilidades de lectura en el texto nos habilitan a considerar la *nouvelle* como un indicador importante de las valoraciones circulantes sobre la dictadura uruguaya en el posgolpe, sin descuidar que sus consecuencias continuaron aun en democracia, porque “...la dictadura fue apenas una instancia, un instrumento en un proceso más amplio de reconversión del país a las nuevas coordenadas del capitalismo multinacional.” (Trigo 1991 87)

¹⁰ Rama conceptualiza así a los sujetos exiliados, “ellos no son individualidades aisladas...sino integrantes de un estrato social y educativo que se mueve junto con enteras poblaciones. Existe en América Latina, más en algunas zonas que en otras, un verdadero pueblo de la diáspora, compuesto de los más diversos elementos, desde una mayoría de obreros, campesinos y trabajadores manuales hasta equipos profesionales, que se desplazan preferentemente hacia países y ciudades donde un mayor grado relativo de libertades públicas...acompaña posibilidades de trabajo, de educación y de ascenso social” (96).

La transgresión del héroe, un relato mítico

En la LBJS, se observan una serie de tensiones que anudan el hilo argumental y que concurren en el exilio como única salida del conflicto. Johnny Sosa es pobre, negro, artista, rebelde; y en esta sucesión de rasgos se asienta la persecución de la que será objeto por parte de los líderes de la dictadura militar. Casi como una ironía tragicómica, su modelo a seguir es Lou Brakley –personaje de ficción que tiene puntos de contacto con el mítico Elvis Presley– quien solo forma parte de una visión utópica del protagonista, en sus ensoñaciones nocturnas y sus ambiciones truncas. En este marco, Johnny es construido como un personaje marginal desde su constitución socioeconómica, étnica, lingüística, profesional. Como bien resume Washington Benavides en el Prólogo de LBJS:

Johnny canta en un quilombo... Y canta en una jergonza de inglés (que desconoce) con la terrible seriedad de un cantor al que le falta la materia prima de la sonrisa: la dentadura. A través de los pasos de este cantor negro y su compañera rubia, siguiendo su pobre vida de marginal, Delgado Aparain nos dibuja una admirable parábola de la opresión y la libertad; de los sórdidos engranajes de una dictadura y de aquellos hombres, humildes, enteros, que se resisten a ser una polea de los mismos. (7)

Por otra parte, el propio autor ha reconocido la asociación de Johnny, personaje protagónico de su *nouvelle*, con la figura real del cantante, percusionista y actor uruguayo, el “negro” Rubén Rada. Esta identificación entre ambos perfiles puede leerse como un signo de jerarquización y reivindicación de sendos rasgos característicos: cantantes doblemente marginales, por ser negros y pobres, que no se resignan a las limitaciones impuestas y buscan una salida diferente a través de la música y el canto popular. Cabe seguir planteándonos en qué medida puede leerse esta reivindicación de valores que hace Delgado Aparain como una demanda extendida en la sociedad uruguaya de posgolpe, o pensar si es legítimo considerar que, después de la dictadura, los intelectuales y/o artistas hasta ese momento acallados pudieran alzarse en sus obras con una visión contestataria ampliada hacia otros sectores sociales, producto de su opresión en tiempos de censura. Es válido afirmar que en la obra se concretan ciertos discursos sociales que justifican el exilio y postulan la acción revolucionaria desde otro lugar, no comprometido con la militancia pero sí con la libertad.

Sobre el protagonista se precipitan restricciones que van limitando su vocación, su trabajo, su lengua, y será el exilio una solución viable para el desenlace de la historia. La determinación del protagonista es huir, como producto de las presiones y censuras sobre

su profesión poco prestigiosa, sobre su canto híbrido en cuanto a lo idiomático y lo cultural, y sobre su elección genérica del *blues*. Si bien son complejas las relaciones de poder que se tensionan para provocar este desenlace –relaciones que entretejen intereses, prohibiciones, roles y demás componentes de un juego múltiple de fuerzas que iremos desovillando a lo largo de este trabajo- la resolución de este enredo pareciera ser, a modo de transgresión, el exilio. Podemos leer entonces en el texto una representación positiva del exilio, ya que la huida final del protagonista resulta una salida airosa, que actúa como arma de su resistencia frente al poder hegemónico¹¹. Puede interpretarse así esta representación del exilio como una marca mítica, heroica, contrahegemónica, dentro del relato de posgolpe, que no se restringe a reproducir el tono de lamentación y queja por lo perdido, como en otros autores y obras, sino que regenera una visión más constructiva del destierro:

Una tendencia interesante –y sugerente en la apertura de posibilidades narrativas que implica- es la de quienes asumen la historia reciente, para tratar de extraer una lección que pueda ser positiva, dejando de lado el quejoso coro de lamentaciones en que se han profesionalizado algunos autores en el exilio. Porque resulta ahora evidente que la experiencia de quienes han vivido en el exterior no ha sido siempre triste y dramática, y que muchos la han considerado como parte de un verdadero enriquecimiento personal. También el exilio, más allá de la legítima nostalgia, ha sido generador de vocaciones y ha ayudado a descubrir mundos, tan válidos como el propio... Este es el desafío que se produce en lo inmediato, integrar positivamente estas experiencias individuales en una sociedad que se había visto obligada a replegarse y cerrarse sobre sí misma. (Aínsa 37)

En respaldo a esta interpretación positiva del exilio, hallamos también el canto como arma de resistencia y transgresión. A partir de los interesantes cruces a los que nos habilita la literatura comparada, rastreamos la presencia, más implícita que expuesta, del mito de Orfeo, con el propósito de reconocer una vinculación intertextual que pondera el arquetipo de cantante rebelde. Siguiendo las categorías de la recepción de Hannelore Link¹², podemos considerar a la *nouvelle* de nuestro *corpus* como producto de una “recepción productiva” del mito llevada a cabo por el escritor latinoamericano, en tanto

¹¹ Se tomará en función del concepto de Raymond Williams (1980): “Una hegemonía es siempre un proceso. Y excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es un complejo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes...Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones...debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa” (134).

¹²Hannelore Link (1976) *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, Kohlhammer (ctd. en Moog-Grünwald 81).

creación de una obra de arte con influencias de otra. Desde una perspectiva comparatista¹³, entonces, es pertinente explorar los textos y estimar el alcance de sus relaciones recíprocas, las que pueden establecerse para iluminar zonas de sentidos velados a una interpretación sin este fundamental diálogo entre obras, autores, públicos y contextos. A fin de encaminar nuestro trabajo en relación con una relectura mítica de Johnny y su transgresión, nos formularemos cómo y para qué se despliegan los elementos órficos en la *nouvelle*, cuál es su finalidad y qué le aporta el mito clásico a la historia contemporánea.

Vladimir Toporov (2002) describe cómo las narraciones históricas de hoy tienen su antecedente en los relatos míticos antiguos, y cómo estas fuentes mitológicas completan las tareas de la Historia. Habría una correlación de esta, como ciencia sobre los actos humanos del pasado, con el mito, sobre todo en relación a la construcción del texto como respuesta a una pregunta. Es así como podemos reconocer “vínculos genéticos profundos” (148) entre Historia y Mito que dan pie hoy a relecturas míticas en textos que tal vez no hayan dispuesto de estas presencias en forma deliberada, pero que en cierto punto clarifican y aportan lucidez a la materia narrada. Si bien no estamos analizando un texto histórico sino literario, es oportuno recordar que nos permitimos entablar esta relación porque consideramos, siguiendo a Hayden White (1988) que hay un “grado en que el discurso del historiador y el del escritor se superponen, se asemejan o corresponden el uno con el otro...observadas solamente como un artefacto verbal, las historias y las novelas son indistinguibles...desean proveer una imagen verbal de la realidad”(1).

Ya desde el título elegido por Delgado Aparain, *La balada*...observamos la importancia que adquiere el lenguaje musical en el texto, primera presencia que nos dirige hacia lo órfico. La balada es un tipo de pieza musical creada para ser cantada por una voz solista, a fines del Renacimiento; el hecho de estar presente este término en el título postula una línea de lectura que puede estar deslizándose la idea de que lo contado forma parte de un “cuento cantado”, a partir de una nueva versión. En el Prólogo escrito por Washington Benavides, ya se postula la sentencia a nivel de subtítulo que anticiparía la presencia de

¹³ Nuestro abordaje se hará desde el marco teórico establecido por Tania Franco Carvalhal (1996) para la literatura comparada, quien sostiene que “el comparatista no se ocuparía de constatar que un texto rescata a otro texto anterior, apropiándose de él de alguna forma (pasiva o corrosivamente, prolongándolo o destruyéndolo) sino que examinaría esas formas, caracterizando los procedimientos efectuados. Va incluso más allá, al preguntar por qué determinado texto (o varios) son rescatados en determinado momento por otra obra. ¿Cuáles son las razones que llevaron al autor del texto más reciente a releer textos anteriores? Si el autor decidió reescribirlos, copiarlos, en fin, relanzarlos en su tiempo, ¿qué nuevo sentido les atribuye con ese desplazamiento?” (69).

una narración antigua que será tratada con un nuevo modo; dice así: “*Sobre un cuento antiguo y un relato nuevo*” (5). De alguna forma, el qué del texto es aquello que se retoma y formará parte de la historia (el mito), aunque reorganizado a nivel de relato en un cómo novedoso y sugerente (la *nouvelle*). De todos modos, aunque esta lectura es válida para interpretar la presencia mítica en el texto, no podemos negar que posiblemente Washington Benavides se esté refiriendo con esto a la recuperación, no del mito, sino del propio espacio “Mosquitos” y sus personajes, que ya habían sido material literario de Delgado Aparain en un cuento, y que, de hecho, lo seguirán siendo en sucesivas obras.

El canto será un eje de sentido a lo largo de toda la *nouvelle*, que rastreamos con más detalle, en el nivel del discurso y de la historia. Si bien la palabra Orfeo no está explícitamente presente en el texto, nuestro trabajo busca confirmar las presencias órficas en un nivel más sugerido, quizás porque su disposición allí no busque “narrar” el mito clásico, sino recurrir a este trasfondo mítico en tanto arquetipo de la transgresión como rasgo heroico, para significar que la historia -un argumento de lucha, de pérdidas, de conocimientos ignorados que luego se revelan al “héroe” recién al ingresar al Inframundo- es la historia de hoy y de siempre, fue mito griego antes y ahora es relato uruguayo.¹⁴ Mediante un proceso de transculturación¹⁵, se toma el mito clásico, se lo rearma en un relato latinoamericano, y el resultado no es una síntesis perfecta, sino un tercer producto nuevo, heterogéneo: “...heterogeneidad...es una categoría que, lógicamente, precede a transculturación y mestizaje: en efecto, una transculturación comienza a ocurrir cuando se da una situación heterogénea de al menos dos elementos. Pero es también la categoría que les sigue cuando la transculturación no se resuelve en mestizaje, sino en una heterogeneidad reafirmada y más acentuada, o cuando el mestizaje comienza a cuajar como cultura alternativa, añadiendo un elemento tercero a la heterogeneidad inicial (Bueno Chávez 19) De esta manera, en la *nouvelle* se retoman elementos míticos clásicos, reconfigurados y adaptados a una nueva visión latinoamericana, que trazan un relato heterogéneo, y son los siguientes:

¹⁴No es nuestra intención caer en reduccionismos; adherimos a la visión de W.K.C. Guthrie (2003), crítico especializado en el orfismo, quien sostiene que al abordar la historia de Orfeo no puede hacerse una simplificación debido a “la diversidad de gente que la ha relatado, la variedad de los motivos que la impulsaban, lo remoto de los tiempos a los cuales creían referirse sus relatos...” (77).

¹⁵“...transculturación es el proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra, es decir, a través de ciertos fenómenos de “deculturación” y otros de “neoculturación”...permite integrar las tradiciones y las novedades: incorporar los nuevos elementos de procedencia externa a partir de la rearticulación total de la estructura cultural propia.” (Sobrevilla 21).

a. Paralelismo entre las figuras de Orfeo y de Johnny Sosa

La profesión del protagonista de la *nouvelle* es la de cantante de mala reputación, en estrecho paralelismo con la figura poco favorecida del Orfeo platónico, “pusilánime y citaredo”¹⁶. El vate tracio está munido de una cítara, lira o arpa, en tanto que Johnny tiene por instrumentos una “guitarra y un bongocito verde” (Delgado Aparain 21). El personaje mítico tiene como compañera a Eurídice, a quien sigue hasta el Inframundo; Johnny forma pareja con Dina, quien también lo conduce a un descenso, esta vez por interés: resignar sus convicciones de cantar *blues* por obtener un rédito material, aunque simbólico: los dientes. Aquí hay un distanciamiento del mito, en relación con el objetivo del héroe. Orfeo desciende al Hades en busca de su amada; en cambio el anhelo de Johnny y por el cual se arriesga a lo “infernol”, son los dientes, no su mujer Dina; aunque sí es evidente la influencia que ella ejerce sobre esta decisión:

Quando Johnny la vio llorar como no había llorado nunca, le removi6 el alma su empeño por darle la vuelta la pisada al destino de ambos y pens6 que dos mujeres como la rubia Dina no iba a encontrar aunque naciese de nuevo, de modo que, de allí en adelante, si se preciaba de buen sujeto, debía tener en cuenta la opinión de alguien que se había jugado a vivir con un perdedor. (Delgado Aparain 33)

No es casual que los dientes sean el objeto de deseo del “héroe”¹⁷, su utilidad es multifacética: sirven para la DIGESTIÓN (función alimenticia, primaria, básica, de supervivencia), para la COMUNICACIÓN (función expresiva, de relación con los demás, de competencia lingüística) y para la SONRISA (función social y estética, de apariencia y conformidad, de prestigio, de expresión de alegría)¹⁸. Resulta interesante comparar los

¹⁶En el texto clásico de Platón (2000) se precisa esta descripción disfórica del artista: “...lo consideraban un pusilánime, como citaredo que era” (199).

¹⁷Asumiremos aquí la concepción de héroe que realiza Joseph Campbell (1959), “porque el héroe mitológico es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer; el dragón que debe ser muerto por él, es precisamente el monstruo del *status quo*... Desde la oscuridad el héroe emerge, pero el enemigo es grande y destaca en el trono del poder; es el enemigo, el dragón, el tirano, porque convierte en ventaja propia la autoridad de su posición. El tirano es orgulloso y eso es su perdición... El héroe mitológico que reaparece desde la oscuridad...trae un conocimiento del secreto de la condena del tirano. La acción del héroe es un continuo quebrar las cristalizaciones del momento” (187). Hay así una configuración heroica de Johnny, quien emergerá de la oscuridad (su no-saber; la dictadura misma como zona oscura) y quebrará lo estatuido con su canto marginal.

¹⁸ Para el análisis de los dientes como figura simbólica, hemos recurrido a Eduardo Cirlo, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.

objetos de deseo diferentes en las épocas de producción del mito y la *nouvelle*: en la Antigüedad, la amada; en la época contemporánea, los dientes. Sería oportuno preguntarse si, en la cultura del *zapping* y el hedonismo, tener buena apariencia y estar comunicado, facultades que los dientes posibilitan, es más valorado que otro tipo de posesiones y/o relaciones sentimentales (salvar a Eurídice=Dina); o acaso el apego por bienes materiales sea otra forma igualmente válida de amor.

La meta de Johnny cuando aspira a poseer nuevos dientes, nos habla de objetivos primordiales que finalmente no se realizan, aun cuando ya tiene en su poder la nueva dentadura:

De modo que abrió desmesuradamente la boca, tal como si se resignara a que en ella alguien fuera a jugar al tejo con sus sueños de futuro y dejó entrar aquel molde inmaculadamente liso, rosado y perfecto, que le pobló de pronto la caverna con unos dientes blanquísimos...Sin decir nada, Johnny comprobó allí nomás que eran realmente hermosos. Pero tan crueles e indomables, que al llegar el momento de despedirse de la guardia, debió estrenar una boca que amenazaba con congelar para el resto de sus días una expresión de asombro tan involuntario y desencajado, como el bostezo de un caballo. (Delgado Aparain 45)

Como se observa en la cita, los nuevos dientes no cubren las expectativas del personaje, ya que son descriptos mediante una personificación como crueles e indomables, y paradójicamente, su boca o caverna (es casi imposible evitar la relación intertextual con el mito platónico) permanece en sombras, una oscuridad que puede asociarse con su no-saber en el inicio de la historia, más allá de ser blanquísima, inmaculada, perfecta. Resulta interesante asociar esta cavidad, este vacío, con aquellos otros hiatos o ausencias que la historia oficial de la dictadura en Uruguay ha dejado, esos espacios en blanco que los individuos han debido ir completando para configurar la memoria. La boca despoblada es metáfora de ese ahuecamiento social durante un período oscuro de la vida del país. Esta oscuridad, asociada a lo turbio del contexto dictatorial y a la ignorancia inicial de Johnny acerca de esta situación, se traslada simbólicamente al texto desde la primera escena, donde el protagonista espía lo que sucede en el exterior por el agujero en la pared de adobe, y apenas vislumbra sombras:

En ocasiones la oscuridad era tan densa que, por más que se esforzara, por el agujero no veía más que ladridos dibujando perras conocidas y eso, para él, era más que bueno...se

pasaba el rato cerrando un ojo, apenas dejándose ir y tratando con el otro los misterios del hueco, aquello de si las sombras eran casas o camiones...(Delgado Aparain 09)

Pero no serán los dientes postizos los portadores de una nueva realidad esperada; de hecho “la luz” del conocimiento que vendrá a despejar las sombras de una realidad velada, se concretará recién a la salida de este Inframundo -en analogía con el mito de Orfeo- cuando tener dientes o no tenerlos no será la respuesta, sino más bien, qué hacer con este saber misterioso revelado: qué hacer a sabiendas de una situación sociopolítica de corrupción, violencia y dictadura hasta el momento ignorada o desatendida. Destaquemos que en el desenlace de la historia, cuando Johnny decide volver a cantar *blues* en el Chantecler y por ello se “condena” a transgredir una prohibición y a ser signado como traidor por los dictadores, termina escapando de sus enemigos con un gesto determinante: entrega su guitarra y se quita los dientes.

...sacó el pañuelo, se cubrió con él la boca durante un instante y luego hizo un húmedo montón que puso entre las manos...

“Perdiste hermano”, dijo el tipo de cabeza esquilada. “El coronel quiere la guitarra y los dientes”...A sus espaldas, las conversaciones volvían a tomar la consistencia gris y neblinosa de los sitios condenados, de modo que decidió impulsivamente y le extendió la guitarra. Pero el cabeza esquilada no esperaba que el negro intentase retenerla un segundo en el cambio de manos, una resignada advertencia de lo inapreciable de aquella entrega, ni menos aún se iba a imaginar que un acorralado le dedicaría, precisamente en ese instante, una sonrisa...

“¿Y los dientes?”, dijo incrédulo...

Johnny encogió los hombros...(Delgado Aparain 70)

La entrega que realiza Johnny al final es doblemente significativa: por una parte abandona el pacto al despreciar los objetos de deseo obtenidos, rescinde su “contrato” y deserta de las filas del Mal al desechar sus pertenencias. Pero por otra parte es una entrega más profunda que involucra sus instrumentos de cantor, los símbolos de su poder taumático (que analizaremos a continuación): la guitarra y los dientes.

b. El poder taumático del canto

El canto del negro Johnny tiene un poder taumático, como Orfeo, en tanto apasiona a su público y actúa como consuelo de una realidad desfavorable; asimismo, es la seducción de su voz la que posibilita su ingreso al cuartel (Submundo), *topos* de donde

saldrá con un saber nuevo. Cuando Johnny canta, las mujeres del Chantecler que lo ovacionan parecen emular a las Ménades de Julio Cortázar¹⁹, esos personajes dionisiacos, desbordados, con una exacerbación de su fanatismo por el artista: “Las mujeres que aún permanecían entre las mesas se pusieron de pie y comenzaron a aplaudir rabiosamente, gritaban “¡bien, cosita, bien!”, mientras a espaldas de ellas se llevaban al locutor de la emisora de Mosquitos” (Delgado Aparain 28). El público llega casi al extremo de la enajenación, con un gesto apático frente a situaciones dramáticas del entorno (el secuestro de un ciudadano), como espejando la descripción cortazariana de una desidia generalizada de la concurrencia ante el personaje que padece convulsiones a su lado.

Además de provocar esta reacción desmesurada, el canto de Johnny también es taumático como el de Orfeo por ser instrumento de consuelo y nostalgia²⁰, esto es visible en la *nouvelle* “cuando terminaba por convertir a las mujeres en vírgenes entristecidas, hasta que por fin, las hacía llorar” (Delgado Aparain 21). Es reconocido el poder del canto de Johnny en parlamentos de otros personajes no femeninos, que también lo confirman:

“Todo el mundo asegura que Johnny tiene una voz formidable”, dijo el cura. (Delgado Aparain 34)

“Tiene genio, el negro, la linda desfachatez de los caraduras”, dijo filosóficamente el hombre que pasaba las cartas, comenzando como todos a disfrutar de aquel zamarreo de rodillas que lograba que las estrofas saliesen de la boca de Johnny, tal como si un ángel interior se las separase en sílabas antes de soltarlas a la noche... (Delgado Aparain 69)

Es observable la presencia órfica de un poder vinculado a lo divino mediante el campo semántico elegido en las citas precedentes para calificar al canto de Johnny: “ángel” (69), “genio” (69), “vírgenes” (21). Y cabe destacar por último el poder taumático de su canto cuando con este accede a ingresar en el cuartel (Inframundo) solo por ser “el cantante del coronel” (Delgado Aparain 43). De hecho, este privilegio de ingresar a un lugar restringido, es exclusivo de Johnny debido a la capacidad de persuasión de su voz; es

¹⁹ Cortázar, Julio. “Las Ménades”. *Final del juego* (1956), Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

²⁰ En la versión de Virgilio (1963) se advierte el poder del canto órfico de ser vehículo movilizador de emociones, consuelo de penas, en estos versos: “Él mismo, aliviando su triste amor con la cítara cóncava, a ti, dulce esposa; a ti, a solas consigo en la orilla; a ti al venir el día, a ti al partir el día, te cantaba.” (88, v 463-465). Además se nota la acción de conmover, sobre terceros: “Mas conmovidas por el canto, en la honda mansión del Erebo iban tenues sombras y fantasmas de carente vida [...]” (89, v 470-471).

el propio coronel Valerio quien reconoce hacer esta excepción con Johnny, frente a los reclamos de un guardia celoso de los privilegios del negro:

“Pienso que hay que ser más agradecido con los que hacen algo por uno, porque si un suponer a mí me hubieran regalado los dientes como a ese negro traidor, que buena falta me hacen, sobre todo los de atrás, yo no tendría vergüenza de andar diciendo donde cuadre que gracias a usted yo puedo mascar galletas y hasta baldosas con esos dientes. Pero usted ya sabe, mi coronel, cómo son estos negros, porque ya lo digo: si hubiera sido yo...”
“La macana es que usted no sabe cantar”, cortó el coronel. (Delgado Aparain 62)

Johnny es desprestigiado porque carece de técnica²¹ para su canto (por ello se lo envía a estudiar con un profesor doctorado) sin embargo, esta ausencia de instrucción en su voz acentúa aún más el poder taumatúrgico desplegado entonces casi como un don divino.

Así, Johnny puede asociarse con Orfeo mediante el poder distintivo que adquiere su canto, el cual conmueve, consuela, enloquece, persuade y habilita. Pero no alcanza con hallar en el personaje el trazo de lo órfico para establecer una correspondencia entre el mito y la *nouvelle*, por eso es necesario un espacio a la medida del asunto mítico para que el héroe despliegue su poder. Esto analizaremos a continuación.

c. La mítica ciudad de Mosquitos

La construcción de Mosquitos²² se sostiene como un territorio paradigmático donde se entrelaza la lucha entre el Bien y el Mal, con personajes arquetípicos de ambos bandos: el Bien está representado por Johnny, entre otros; en contraposición a un Mal personificado en el coronel Valerio y sus subordinados. La presencia de Dina, compañera de Johnny, oscila entre ambos mundos, actuando como una especie de “entregadora” que negocia con sendos grupos.

El cuartel es el centro de este Inframundo, custodiado por un “Caronte” moderno (el soldado Gutiérrez) quien permite la entrada del negro solo porque es el cantor elegido:

²¹ La visión platónica hace hincapié en la virtud, y no en la técnica, del poeta para expresarse: “...es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia...Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas...sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello sobre lo que la Musa le dirige...” (Platón *Diálogos* 125, v 534 b).

²² Ya mencionamos que Mosquitos puede asociarse con otras ciudades míticas de la literatura latinoamericana, espacios que adquieren vida y protagonismo propios: la *Santa María* de Onetti o el *Macondo* de García Márquez. Además este nombre elegido por Delgado Aparain se vincula con el insecto transmisor de la malaria (mala-aria, mal aire); lo que puede acercarnos, ya desde su etimología, a una visión de este espacio como irrespirable para los habitantes insignificantes, mosquitos.

Visiblemente irritado, el soldado lo vio venir...qué diablos le hacía suponer a un negro que podía entrar como Perico por su casa a un cuartel militar en tiempos de estado de sitio...Johnny no pudo reprimir la tentación de usar un poco de esa efímera jerarquía que suelen otorgar algunas palabras de presentación. “No te entusiasmes, Gutiérrez”, dijo en voz baja pero firme, “el dentista me está esperando, andá y decile que está el cantante del coronel”. (Delgado Aparain 43)

La firmeza y efectividad de las palabras de Johnny para neutralizar al oponente no se condicen con su perfil bajo, cauteloso, y parecieran consecuencia más de un acto extraordinario, de una favorecedora acción de las Musas²³ sobre el vate o cantor, en quien ellas depositan su poder taumatúrgico. Una vez más, lo órfico estaría presente a través de esta influencia divina, sobrenatural.

El coronel Valerio se erige a su vez como la autoridad del Inframundo, cuyos “soldados, alcahuetes y oficiales” (Delgado Aparain 60) responden a sus órdenes; en analogía con Hades. Y así como el cuartel es el eje del Mal, el Chantecler²⁴ convoca a los seguidores del Bien, se transforma en el contra-espacio desde donde Johnny dirigirá su transgresión, otro elemento mítico presente que analizaremos en el próximo apartado.

No podemos dejar de destacar una significación del cronotopo “Mosquitos en dictadura”, en tanto construcción compleja que recoge elementos míticos pero recontextualizados en un pueblo intrascendente cuyas vidas transcurren un proceso totalmente ajeno a la cultura europea y característico de Latinoamérica. Este rasgo puede leerse como hibridación²⁵, por constituir un producto a partir del amalgamiento de dos o más culturas, aunque no es el único. El nombre propio del protagonista (“Johnny”, diminutivo en inglés del más común de los nombres; y “Sosa”, apellido criollo, mestizo, muy frecuente y popular en

²³ Hesíodo (1978) expresa así este poder divino de apaciguar las reyertas, inspirado por las Musas y actuando a través del vate que a ellas les canta: “...a éste, sobre la lengua le vierten un dulce rocío y de su boca las palabras fluyen de miel; y los hombres, todos, miran hacia él mientras hace justicia con rectas sentencias; y él, hablando de modo certero, pronto, incluso un gran pleito, con pericia termina” (3, v 83-87).

²⁴El nombre Chantecler reconoce un referente histórico en Montevideo de 1910, cuando este cabaret trascendió barreras epocales y geográficas para convertirse en un hito de la vida nocturna del Uruguay: una presencia mítica más, con la oralidad puesta de relieve en todas las versiones que circulan a su alrededor.

²⁵ Nos referimos a esta categoría desde la perspectiva de Eduardo Coutinho (2003), en tanto “proceso complejo en que las aportaciones de la literatura europea se mezclan con las formas o tendencias existentes en Latinoamérica, y dan origen a manifestaciones nuevas, que contienen elementos tanto de la forma apropiada cuanto de la que ya existía en el continente [...] y el resultado porta un rasgo de singularidad –su carácter amalgamado o híbrido– en estrecha homología con el mestizaje cultural del continente”(21).

Latinoamérica) implica una síntesis cultural que ya postula desde su propia designación la confluencia de dos lenguas, de dos culturas. Esto mismo se trasladará de manera especular a los géneros musicales del cantante, los *blues* y los boleros como presencias opuestas y, a la vez, complementarias, de una música extranjera y marginal, en tensión con otra de carácter nacional y oficializado: ambas, provocando el choque cultural que puede leerse como signo de una América atravesada por la convivencia del desarrollo y subdesarrollo en el norte y sur de su geografía, pero que encuentra puntos de contacto en la paradójica convergencia de sus sujetos y sus prácticas, entreverados, asimilados, ensamblados. Hibridación que desde lo lingüístico, lo racial, lo artístico, Johnny Sosa encarnará con la construcción de su perfil hecho de entrecruzamientos, préstamos, mestizajes, en una urdimbre no azarosa de expresiones culturales.

d. Se transgrede una prohibición

Cuando Johnny accede a no cantar *blues* en el *cabaret* y cantar boleros para el coronel, con el fin de recibir a cambio su pago en forma de una nueva dentadura, se establece una ley a cumplir. Este mandato nos llama una vez más a la reflexión sobre una lectura mítica del relato. En el mito clásico de Orfeo, la proscripción impuesta por los dioses para recuperar a su amada es taxativa: "...escucha la prohibición de volver atrás la vista mientras no haya salido de los valles del Averno, de lo contrario, el favor quedará sin cumplirse" (Ovidio 627). Como en el mito, el cantor infringe la restricción y así vulnera las reglas sometiéndose a una "condena" segura:

...de modo que rogaba que nadie lo hubiese visto todavía, que el muy imbécil reflexionara, diera media vuelta y se perdiera en la noche sin violentar la prohibición que le fue impuesta por los días en que le pusieron los dientes...a sabiendas de que el Chantecler estaba condenado si entraba... (Delgado Aparain 63)

Al volver a cantar en el Chantecler, Johnny asume una desobediencia que lo condena a él y al *cabaret*; sin embargo, esgrime una valentía heroica que se transparenta en un simbólico gesto de quien asume su destino: "...con una sonrisa impecable, la constelación de Orión²⁶ aparecida fugazmente entre dos nubes, levantó los párpados y clavó sus ojos en

¹⁵ Aquí hay un símil (figura recurrente en los poetas clásicos, a propósito) que estaría actuando con otro intertexto mítico: la figura de Orión, guerrero que en algunas versiones muere por la flecha que equívocamente le lanza su enamorada Artemisa, y en consecuencia, esta lo coloca en el cielo para consuelo

el hombre de bigotillos erizados para seguir cantando...” (Delgado Aparain 69) Es este desenlace, entre triunfante y patético, donde hallamos al exilio representado como una compleja arma de resistencia. Johnny transgrede una prohibición; vuelve al Chantecler y, sin dentadura postiza, canta *blues*. Hay una acción directa que es análoga a claros simbolismos: la elección del personaje por una existencia sin dientes postizos, que obligan al sujeto a mostrar versiones artificiales de su propia personalidad y a cantar (“cantar” *blues*, “cantar” la verdad, “cantar las cuarenta”) desde la carencia de autenticidad. Frente a este acto de rebeldía, la reacción del castigo es esperable y por ello la única salida posible es huir.

Si bien podemos notar que el exilio se construye como única solución fáctica frente a la posibilidad insoslayable del castigo, aun así se mantiene en esta estilización un aura exitista sobre el personaje, quien aparece ensalzado en dicho acto como un héroe. El exilio es así representado en su lado prometedor, como una alternativa de vida, incierta, pero como única opción frente a la muerte. En el párrafo final de la *nouvelle* la sonrisa de Johnny aparece, por fin, mostrando su aspecto genuino, cuando la concreción del escape abre nuevas posibilidades de un destino mejor:

Y por más que se alejaba de Mosquitos a campo traviesa sin haber tomado la precaución de averiguar dónde diablos quedaba la frontera que había cruzado el Nacho Silvera, igual, en medio del resuello y los escozores viscosos de la disparada, se dio el placer de dibujar una sonrisa más bien oscura pensando que por primera vez en su vida, por más que no hubiera esperanza de festejarlo, y por una noche al menos, el ternero de dos cabezas los había jodido, bien, pero bien jodido. (Delgado Aparain 71)

Esta representación del exilio como alternativa de vida, y del exiliado como héroe, cierra el texto dejándole al lector, a través de esta transgresión del oprimido, un sabor dulce. Sin embargo, no hay que olvidar un fragmento intermedio de la *nouvelle*, casi como un dato ocasional brindado por una prolepsis²⁷ del relato, que deja entrever un destino no tan feliz para el negro:

de su eterna tristeza. Nuevamente aparece una presencia mítica relacionada con un pesar que necesita de consuelo -esta vez Orión- en concurrencia con la visión órfica de calmar las penas a través del canto.

²⁷En la narratología, la prolepsis es una anacronía que produce un salto hacia el futuro en el tiempo de la historia que se viene desarrollando, a modo de anticipación, de “maniobra narrativa consistente en contar o evocar de antemano un suceso ulterior” (Gérard Genette 09).

“Todos juntos de catorce a diecinueve en quien sabe cuántos años de matiné en ese maldito cine”, le diría a un compañero de prisión años más tarde, en un mal recuerdo extraído de la eternidad de la celda. (Delgado Aparain 22)

Esta escena, que se cuenta casi como al descuido en el medio de la historia, anticiparía el encierro carcelario del personaje como destino final. No habría entonces esperanza de una nueva vida libre, emancipada del poder de turno, esperando al fin de su camino. Sin embargo, el hecho de que este dato se localice en un párrafo aislado del relato, y que en cambio el párrafo final exalte “la disparada” (Delgado Aparain 71) como promesa, reafirma nuestra orientación de leer en la *nouvelle* una construcción del exilio más próxima a la victoria que al fracaso, más cercana a un recorrido mítico, heroico, y centrada en postular una axiología que, retomando de la tradición clásica los arquetipos, se asienta en la valentía, la dignidad, la libertad, el honor.

Esta visión ficcionalizada en la *nouvelle* se corresponde con la observación de su autor, quien en una entrevista realizada por Verónica Abdala para el diario *Página 12*, declaró su opinión sobre el tipo de “revolución” que los sujetos oprimidos enarbolan:

...las dictaduras provocan una sensación muy singular en la gente que las padece. Es una especie de noción de eternidad. Parece que no van a terminar nunca, y que no hay espacio para la esperanza. Los individuos se van mimetizando con el gris imperante. Los dictadores se aprovechan y se amparan en su impunidad. Eso se termina cuando se agota el miedo, cuando el pueblo deja de temer, recupera su autoestima y se resiste, o se rebela, en una revolución interior. Los primeros que se sorprenden, entonces, son los dictadores. (Delgado Aparain 30)

Esta visión de autor se corresponde con la ficcionalización que realiza en su obra, donde se hacen presentes ciertos componentes culturales que atraviesan a Delgado Aparain en tanto integrante de una sociedad, y que en alguna forma se visualizan también en su texto: la idea, entre otras, de que las dictaduras militares en América Latina provocan un “agrisamiento” en las conductas de los ciudadanos, quienes se ven paralizados durante un tiempo indeterminado hasta que el miedo cesa y a partir de allí se gestan pequeñas o grandes revoluciones.

A su vez, en otra declaración a *lared21* en ocasión de los cuarenta años del Golpe en Uruguay, Delgado Aparain completó esta misma idea diciendo:

Así se me apareció esa figura que me encantó durante mucho tiempo y que fue Johnny Sosa, un moreno que cantaba en inglés sin saber el idioma y sus escenarios eran los

prostíbulos, y que en su lenguaje pretendía imitar al Elvis Presley. Si bien su canto era ininteligible, fascinaba a las mujeres de la vida, como las llamaban... Vi en esa historia a los militares en su afán de moralizar, cerraron los prostíbulos y a Johnny Sosa le cerraron el mundo de su espectáculo. Como él era un hombre que no sonreía, era melancólico, pero no porque fuese psicológicamente así, sino porque no tenía dientes, los militares le ofrecen un pacto, le piden que cante boleros en español y, a cambio, le dicen que va a representar al pueblo en los festivales de costa a costa por lo cual le van a poner los dientes. Él, al principio, acepta pero en forma progresiva comienza a sentir una rebelión interior a partir del momento en que no se siente él mismo. Es pues, esa rebelión, esa la lealtad consigo mismo la esencia de la revolución interior. Yo siempre pensaba que la suma de las revoluciones interiores pueden hacer la gran revolución. Esos eran mecanismos de defensa en la búsqueda febril de la libertad. En eso estábamos. Aquello era una metáfora de lo que le pasaba a muchos uruguayos...fue conmovedor ver la forma en que la gente resistía en silencio, esa forma de resistencia que es tan difícil en los pequeños pueblos del interior donde la gente que se opone, se rebela, corría serios riesgos de ser estigmatizada para siempre. (Delgado Aparain 2013 01)

Podemos inferir que, particularmente en esta producción literaria de posgolpe, circula una noción de dictadura en la que aparecen no solo los infaltables componentes de opresión y silenciamiento, sino que a su vez se presentan en las víctimas actitudes latentes que irán gestando pequeñas acciones contraofensivas para salir de esta condición. Como el propio Delgado Aparain reconoce en la cita anterior, la obra puede leerse como una metáfora de la sociedad uruguaya durante la dictadura, en clave de censura y exilio; aunque al mismo tiempo representa el estado embrionario de una revolución que subyace en los sujetos oprimidos y que podrá salir a la luz en sus gestos cotidianos “micro-rebeldes”. La lectura mítica que se puede hacer de la *nouvelle*, fortalece la construcción del heroísmo de Johnny, su actitud de rebeldía y su exilio final; como estrategias de resistencia de los sujetos más débiles que ponen en tensión la hegemonía, y dejan abierta la posibilidad de una revancha y un porvenir diferente.

La última vez que maté a mi madre: De exilios, insilios, desexilios

Una mujer camina por la calle y se dirige a visitar a su madre internada en una clínica; en su cartera lleva los dientes postizos que la mujer le dio en custodia y se debate entre guardarlos o arrojarlos. Así inicia *La última vez que maté a mi madre*²⁸, primera novela de Inés Fernández Moreno. La joven protagonista, Lina, reconstruirá con su relato fragmentado, un pasado signado por una infancia infeliz junto a su madre –desapegada de los afectos por sus hijas- y su hermana Valeria. En el hilo de recuerdos que se van tejiendo,

²⁸ Se mencionará esta obra, en adelante, con la abreviatura LUVMM.

se entrelazan las amistades con Graciela, desaparecida en dictadura; y Adriana, viajera incansable. En la historia está Tomás, co-protagonista, un argentino exiliado que es profesor universitario y vive en *Linnville*, quien ha regresado transitoriamente a Buenos Aires para recuperar el pasado de su padre alemán, exiliado también de la Segunda Guerra mundial, quien cambió su identidad para esconder su religión judía. A Lina y a Tomás los vincula -en una unión que no se concreta en la novela sino que solamente se sugiere en el cierre- una caja llena de fotos y cartas que él debe entregarle a ella. Y entre ambos irán desplegando a lo largo del relato que la memoria vaya reconstruyendo, fragmentos de recuerdos, sueños postergados, ideologías, amores, desencuentros, resistencias, soledades.

Es propicio trazar un puente entre las obras de la argentina Fernández Moreno y el uruguayo Delgado Aparain, sendas historias de censuras, exilios, frustraciones, cuerpos silenciados; y entre ambas el mismo elemento metonímico que sintetiza las relaciones de poder actuantes: los dientes.

Inés Fernández Moreno heredó una formación literaria familiar: hija de César y nieta de Baldomero Fernández Moreno, ha demostrado aun así su peso propio en la literatura, y se ha alejado de sus antecesores escribiendo narrativa, no poesía, aunque muchos de sus relatos cargan con una dosis de fino lirismo. Egresada de la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, entre 1976 y 1977 vivió en París donde realizó estudios de semiología en la *Sorbonne*. También residió en España entre 2002 y 2005, en una época de “exilio económico” forzado por la situación del país, de donde reconoce haber extraído experiencias que luego volcó en sus narraciones:

-Yo sabía que quería escribir acerca de lo que me había pasado durante un año de trabajo en una agencia de publicidad infame, donde no me pagaban, en una época difícil del país y de mi propia historia. Tenía el colesterol a niveles inusitados, iba de acá para allá llevando un *tupper* con comida que no atentara contra el colesterol, agotada, y pensé que me gustaría contar eso...Combiné entonces la situación autobiográfica de la enfermedad de mi madre con el caso de una amiga desaparecida, a partir de la cual pensé uno de los personajes femeninos de mi novela, y eso me permitió abordar el destino de una generación que fue devastada por sus ideales políticos. Luego incorporé también un poco de trabajo en la agencia y de situación actual...Creo que toda vivencia de un escritor se convierte finalmente en material literario. (Inés Fernández Moreno, entrevista de Sonya Cristoff 1999 01)

Actualmente reside en Buenos Aires donde dirige talleres literarios. Colaboró en *Revista Ñ* y diario *La Nación*, entre otros medios periodísticos. Sus cuentos han sido publicados en

antologías y traducidos a varios idiomas, además de recibir primeros premios de prestigio como La Felguera, el Premio Max Aub, el Hucha de Oro de la Fundación de Cajas de Ahorro de España, y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz de Méjico. En Argentina, ha sido distinguida en tres ocasiones con el Primer Premio Municipal de Literatura, y recibió el Premio Letras de Oro 2000 de Honorarte. Esta trayectoria nos permite leer su obra en relación con su biografía –insistiendo en que no forzaremos la díada Historia/Literatura como productora de relaciones causales y excluyentes- a fin de comprender cómo la concepción del exilio en la ficción está representada a partir de ciertos parámetros y experiencias vivenciales.

En la novela que nos ocupa, la protagonista hará un trazado de su historia familiar dentro de un marco mayor; lo privado y lo público serán materia narrativa que actuarán de detonador de otras expresiones culturales, sociales y políticas posibles de ser leídas. Y los dientes serán el objeto simbólico encargado de movilizar desde el inicio ese proceso de reelaboración histórica y rememoración. Elizabeth Jelin (2002) destaca que la experiencia pasada se activa en el presente, y que “no se trata necesariamente de acontecimientos importantes en sí mismos, sino que cobran una carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar o rememorar” (27). Por ello la dentadura –objeto aparentemente accesorio, menor, contingente- provocará ese proceso de recordación que apuntalará el relato.

Para el desarrollo del trabajo sobre la representación del exilio presente en LUVMM, comenzaremos por recoger algunas conceptualizaciones que nos permitan activar esta categoría de análisis. Juan Gelman (1988) concibe al exilio a partir de la lucha entre “la necesidad de autodestruirse y la necesidad de sobrevivir” (I), desde la “ajenidad de la belleza” (XVII) y la “derrota” (XXVI); asimismo, describe al exiliado como un “inquilino de la sociedad” (XXVI) o como un “clavel del aire” (XVI) que tiene raíces a miles de kilómetros, evidenciando así la falta de identidad y de identificaciones que lo caracterizan. Este rasgo toma cuerpo en la novela de Fernández Moreno en el discurso extrañado de Tomás, pero en su contracara, el desexilio. Así como el exilio implica la nostalgia y la pérdida a causa de una emigración obligada por circunstancias ajenas a la voluntad del individuo, el desexilio, esa vuelta agridulce, también tensiona otros componentes inseparables de la diáspora, o al decir de Mario Benedetti (1986), “un tira y afloja entre lo que se añora y lo que se obtiene” (41).

En su regreso a fines del siglo XX, el personaje reencuentra a una ciudad que ya no reconoce, que ha perdido a toda una generación y sus ideales políticos y sociales con marcada tendencia de izquierda. Con el neoliberalismo como apuesta económico-política, la Argentina posdictatorial, en la década de 1990 representada en la novela, se muestra distante de aquella dejada atrás por el personaje en 1970. Las utopías revolucionarias de un país más equitativo, devastadas por la dictadura, han dejado un gran vacío que se traduce en desempleo, privatizaciones de empresas estatales, precarización laboral, altos niveles de indigencia creciente: “Lina baja en la estación 9 de julio. Cruza el pasaje Obelisco, cuenta trece personas, entre hombres y chicos, que duermen tirados en el piso. El año anterior veía solo tres o cuatro”(Fernández Moreno 215). Las peores consecuencias de la política neoliberal²⁹, en su costado económico-social de exclusión y marginalidad, se representan con crudeza en la novela a través de la mirada de los protagonistas: Tomás, quien no reconoce ese lugar al que retorna, y Lina, quien deambula en forma sonambulesca por una ciudad hostil.

La vuelta de Tomás, en su desexilio, inscribe una mirada sobre la Buenos Aires de los '90, modernizada, donde “ahora ya no existe el almacén del barrio, existe el maxiquiosco” (75); y en el contraste evoca la pérdida de la utopía, la lucha por los valores sociales de la década del '70, el fracaso de una revolución política e ideológica que soñó con mejores oportunidades y condiciones de igualdad. Este entorno y el extrañamiento que despierta sobre el sujeto delinea la personalidad de un exiliado que regresa, un desexiliado, que ahora tiene 48 años y no 20, quien asume en su visión el distanciamiento y la no-pertenencia a ese lugar al que se retorna:

Entrar a Corrientes también lo inquieta y decide seguir unas cuadras más por Sarmiento. Dejar que las luces, los olores y los recuerdos de la avenida –esa corriente que alguna vez fue irresistible- le lleguen amortiguadamente. Tal vez esa sea la mejor manera de acercarse a Buenos Aires, conservando cierta distancia. (También su militancia política ha tenido una secreta reserva. Aunque no puede asegurar que eso le haya salvado la vida, Tomás piensa que él ha estado signado por la periferia, que siempre se ha mantenido un poco fuera de lugar, ligeramente desplazado, bordeando las cosas y no en su puro centro). (Fernández Moreno 40)

²⁹ Josefina Ludmer (2010) expresa, a propósito de la Argentina neoliberal en decadencia, del año 2000: “El país se hunde. Reducción brutal de gastos en el estado: quita de jubilaciones, sucesivos recortes salariales, impuestos... Voy entrando en el tiempo de la recesión, del ajuste, del desempleo, la miseria, la corrupción y la represión. En este tiempo apocalíptico puedo ver los primeros estallidos del estado latinoamericano” (32).

La representación de una Buenos Aires moderna que produce extrañamiento, nos hace pensar en un “salto” dado desde una época anterior a la dictadura hasta un período posterior en el que resaltan abruptos cambios. ¿Qué se produjo en el medio? ¿Qué registro ha quedado de ese intersticio en la memoria, y qué impresión no ha logrado ser asimilada por quienes debieron irse del país? Los golpes cívico-militares provocaron una ruptura, un hiato en el *continuum* de sucesos cronológicos que conforman la Historia. Y ese “salto”, por cierto, provoca sorpresa y sospecha en los individuos que, como el Tomás ficcional, buscan en un rincón de la memoria un recuerdo que les brinde la seguridad y confianza que este presente-otro ya no garantiza, precisamente como resultado de una política neoliberal que, paradójicamente en democracia, prolonga y cumple lo proyectado en tiempos del Proceso³⁰ de Reorganización Nacional.

Hallarse fuera de tiempo, estar al borde, ser periférico, no hallar el centro; estas son las características del exilio y desexilio que están representadas en Tomás como resultado de su exclusión del tejido social, pero que se proyectan de modo especular en una Lina que se ha quedado en el país, insiliada, y que tampoco halla su lugar en la clase media, cruzada por el desempleo, la falta de proyectos de futuro, la convivencia con las cucarachas y el olor a pis de gato en un departamento con las expensas impagas, renovando todos los días una nueva “batalla por el mendrugo”(Fernández Moreno 129) como lo hiciera desde niña.

Es oportuno para el análisis que estamos desarrollando en este apartado, ahondar en los conceptos de ostracismo, emigración y exilio. El primero de estos términos, según Ángel Rama (1978), define el comportamiento político de la Antigüedad y de la Edad Media, en el que la migración implicaba también el castigo de la incomunicación, dentro de una época carente de otros medios de relación, en la que dicho retiro conminaba al aislamiento. Esto

³⁰Con este nombre, se autodesignó el gobierno militar que dio el golpe de estado en Argentina y se extendió desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983 en cuatro Juntas consecutivas: Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti y Emilio Eduardo Massera (1976-1981); Roberto Eduardo Viola, Omar Domingo Graffigna y Armando Lambruschini (1981); Leopoldo Fortunato Galtieri, Basilio Arturo Dozo y Jorge Isaac Anaya (1981-1982); Cristino Nicolaidis, Augusto Jorge Hughes y Rubén Oscar Franco (1982). Con mayor precisión, hay que hablar de golpe cívico-militar, en función de los sectores de la sociedad – empresas, medios de comunicación, mercado- que apoyaron al gobierno promoviendo “la desarticulación y liquidación de la pequeña y mediana industria en favor de los sectores exportadores agropecuarios e industriales nucleados en torno a los grandes grupos económicos y, especialmente, a los sectores financiero-especulativos. El país pasó de un esquema centrado en la industrialización destinada, principalmente, al mercado interno hacia otro que, en un contexto de creciente endeudamiento, privilegió la valorización financiera del capital y la transferencia de recursos al exterior” (“La última dictadura”, Ministerio de Educación de la Nación 15).

dista mucho de los exilios de siglo XX, en el que la movilidad de información y comunicación mantiene vivo el vínculo con el lugar abandonado. El segundo término, emigración, es asociado por Rama a “una resolución definitiva de alejamiento e integración a otra cultura” (101); en este sentido, el emigrado deja atrás un lugar de origen para abrazar un nuevo destino, y en este acto hay una cuota de decisión personal, de determinación psicológica para el cambio, en aras del progreso. En cambio, el tercer término, exilio, se traduce en una vivencia pasajera, porque “tiene un matiz precario y temporero: parece aludir a una situación anormal, transitoria, algo así como un paréntesis que habrá de cerrarse con el puntual retorno a los orígenes” (101). Esa transitoriedad no resulta homogénea en todos los exiliados, ya que cada uno ha de vivirla en una gradación diferente, sintiéndose más o menos insertado en la nueva tierra, con sentimientos de permanencia o de tránsito, con voluntad de asentarse o de volver, de construir patria o de retornar al suelo de origen, según cada caso. Los límites son difusos, ya que no puede establecerse estricta y contundentemente si la experiencia del destierro será pasajera o eterna:

...algo de esa riqueza latinoamericana, piensa Tomás, todavía pervive, basta con sentir la tibieza del dulce de leche que chorrea entre sus dedos...algo le está sucediendo, un cierto desorden. Algo así como un desplazamiento de sus meridianos, o de sus paralelos. Una perturbación geográfica. Tal vez se trate apenas de un desvío. Porque él podría, debería, regresar a *Linnville* en menos de veinticuatro horas...sin embargo, reforéstame el amor. (Fernández Moreno 186)

Tomás, Lina y también Graciela, desaparecida en dictadura, componen los lados de una generación y su revolución trunca: el que se fue, la que se quedó, la que ya no está. Experiencias dispares en su relación con el lugar de origen: irse, quedarse sin estar, “desaparecer”. Visiones que tejen una urdimbre de tránsitos por la vida igualmente sesgados por el desencuentro, lo inconcluso, lo diaspórico, el desaliento: “Ya sabe ella, y más de una vez lo ha pagado con lágrimas, que es peligroso hacer planes, es necesario plegarse a lo que ofrece la realidad.” (Fernández Moreno 208)

El exilio no es aquí representación optimista o posible vía de solución, como lo analizáramos en *LBSJ*, sino el desamparo de la extranjería, la inacabada asimilación de una cultura-otra que busca asirse con la desesperación del que se ha ido, del que está fuera, del que no forma parte. Y el desexilio aparece como herida abierta, un retorno a paraísos perdidos, un volver tan enajenante como lo fue la partida. Hay entonces un mosaico de

destinos provocados por la huida que pujan por alcanzar una posición importante en el recuento final. Esta falta de raíces, como el clavel del aire, esta multifacética manera de componer la identidad se plasma en la novela como un laberinto, y como una deuda:

Serás lo que debas ser. ¿Entonces había una deuda? ¿La vieja máxima sanmartiniana no era pura retórica? “Mano, tú tendrías que quedarte en México para ser de verdad latinoamericano. Sabrías lo que es el orgullo de la raza”, le había dicho su amiga Pura. Pero Tomás no llegó a conocer aquel orgullo...(Fernández Moreno 118)

Por su parte, Mabel Moraña (1997) esgrime un concepto del exiliado en estrecha relación con el tema de la identidad para entender que esta no es el producto impermeable que se traza en un sujeto, sino que “es un proceso formativo que se disuelve o desnaturaliza justamente a causa de las fracturas y traumas sociales o políticos que no han sido resueltos por la comunidad” (32). El protagonista intentará reconciliarse con una identidad que no termina de configurar, es un Tomás/Thomas (ambivalencia que entrecruza su ser argentino y su repatriación norteamericana) y a la vez es Albrecht/Heifetz (dualidad que lo emparenta con su genealogía judía). Él necesita recopilar los episodios de un pasado que se remonta a la Alemania nazi donde vivió su padre Karl. Desde allí busca recomponer las grietas que se han abierto en su trayectoria de vida provocando una crisis identitaria. Así es como Tomás viaja a Berlín, impulsado por su mujer Lilian, para rastrear los restos de su historia familiar; y en un filosófico pasaje de la novela, se fusiona este destino geográfico con la meta de un juego infantil, desdibujando los límites entre lo expiatorio y lo lúdico, la condena o la prenda:

En la Argentina –le contó Tomás a Lilian en el avión- a la tercera prenda te ibas a Berlín. Lilian lo miró sin entender. Prenda era un castigo, o aviso de castigo, en algunos juegos. Después de dos errores, al tercero, te ibas a Berlín. Lejos, apartado del grupo. Para que los chicos del otro bando decidieran entre risas y susurros qué prenda debía cumplir el condenado. Algo disparatado o vergonzoso. Como bajarse los pantalones delante de una vecina. O ir de rodillas hasta el inodoro, meter la cabeza y tirar la cadena. Berlín era la espera angustiada de la condena. Berlín era el exilio. En Estados Unidos no hay ningún juego parecido, le dijo Lilian. (Fernández Moreno 119)

En este lúcido fragmento del texto, Berlín es punto cardinal del destino del exiliado pero también es lugar de tránsito hacia la prenda del que pierde en el juego. La condena, en ambos casos, es el disparate o la vergüenza. Como en el juego infantil, el exiliado es

apartado de su grupo, excluido, para que el otro “bando” disponga de su suerte mediante escarnios. Berlín es, según la cita anterior, “espera angustiada de la condena...exilio”. (Fernández Moreno 119) Y paradójicamente, esta experiencia punitiva, aleccionadora, en los juegos o en la vida, no es conocida en el país del norte. Como deslizada en una inocente anécdota, hay una sentencia geopolítica que resume prácticas culturales y contornea el mapa latinoamericano de las dictaduras. El exilio es, en cualquiera de estas facetas, castigo. No hay visión aurática, mítica o heroica, no hay sensación de revancha como en el caso de Johnny Sosa. El exilio de Tomás es alteridad, vaciamiento, desencuentro. Y también ¿escape como cobardía?:

Tomás sueña con aquellas reuniones interminables. El humo y el sudor. La angustia de no tener retorno, de no poder poner ya ningún límite. Porque otros dan la vida. Si otros dan la vida, cómo se podía estar midiendo, calculando mezquinamente, folletos sí, armas no, heridos sí, muertos no, si otros dan la vida, cómo podía él graduar su entrega, decir hasta aquí llego, aquí me quedo. Era necesario, en cambio, recibir y empujar a los nuevos, repudiar el miedo, alimentar el sueño de heroísmo, del compromiso a ultranza. Tomás se había desgarrado en sus contradicciones hasta que la misma violencia de los acontecimientos lo había despedido hacia fuera, tan arbitrariamente como podría haberlo destruido en su interior. (Fernández Moreno 154)

En la cita observamos, a través del recurso narrativo de monólogo interior del narrador asociado al pensamiento de Tomás, que el personaje argumenta a favor de su participación y su activismo en la lucha setentista contra la dictadura militar y luego, como consecuencia ineludible, su exilio. En este fragmento, exterioriza el debate interno sobre cómo graduar su entrega en relación con los demás, cómo definir el límite hasta dónde combatir o ceder; en definitiva, cómo no salir del país si “arbitrariamente” la violencia lo “despidió” (hacia afuera) y “destruyó” (hacia adentro). Si bien no hay, como en la *nouvelle* uruguaya, una visión exitista de la huida; tampoco hay -al menos desde la óptica de Tomás, tal vez sí de Lina- una perspectiva del exilio que lo rotule como cobardía. Porque aun desmembrando la identidad del exiliado, escapar es la representación del impulso por sobrevivir.

Es interesante observar, en otro fragmento de la novela, cómo el personaje de Tomás reconoce los binarismos inherentes a la idiosincrasia argentina y, sin embargo, no comulga con ellos: “...suelo argentino que lo había apremiado toda la vida con sus definiciones categóricas. Laico o libre. Peronista o gorila. Canchero o mersa. Católico o judío. Revolucionario o traidor.” (Fernández Moreno 244) En esta última oposición, queda expuesta la mirada nacional sobre las participaciones de los ciudadanos, más activas o

pasivas, durante la dictadura: hacer la revolución o traicionar a la patria. Y es esa antítesis instalada en el imaginario social de la Argentina, la que se deconstruye en la novela, intentando desarticular la dicotomía para dar paso a análisis más complejos que incluyan posiciones divergentes, “tráns-fugas”. Esto se llevará a cabo a través de la representación de las vivencias de Tomás y Lina, quienes encarnarán y permitirán así problematizar la concepción del exilio, insilio y desexilio.

Resulta inseparable del análisis del exilio plantear la problemática de la identidad: “...el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de pertenencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad”³¹. Precisamente, esta falta de persistencia de rasgos y anclajes posibles en un contexto específico es lo que acelera en el sujeto -exiliado, insiliado, desexiliado- la sensación de vaciamiento. No hay estado de permanencia, ni referentes conocidos, ni zona de *confort* que se sustente en la confianza que genera el poder manejarse en marcos preestablecidos.

En la lengua se asientan no solamente principios básicos del tipo más complejo y evolucionado de comunicación, la humana, sino que también se articulan allí otros parámetros de identidad que configuran al sujeto desde su cosmovisión, su cultura, su manera de pensar el mundo. Es pertinente aquí citar a Ludmer, quien plantea esta relación del exiliado con la lengua: “Los relatos de migración sudamericanos al primer mundo cuentan una travesía radical: el pasaje de la nación a la lengua. Y por eso dejan ver las relaciones entre territorio y lengua, nación y lengua, exilio y lengua, patria y lengua, imperio y lengua, mercado y lengua” (179).

Para los exiliados, la lengua se instituye en un lugar de encuentro con lo propio, o con lo perdido y dejado atrás. Es un *locus* de identidad, porque lleva impregnada la carga cultural de la sociedad que la habla, su historia, sus puntos coincidentes y neurálgicos:

...el territorio de la lengua, un espacio de palabras donde el emigrado encuentra patria y salvación. Porque en los relatos latinoamericanos de migración se ve que la lengua sin suelo toma tierra (literalmente *aterriza*) y encuentra comunidad o comunicatividad en objetos y acciones específicas, en cosas hechas de lengua...La patria de la lengua también está en la comida y sus olores...y en la literatura...En estos *locus* de lengua propia sin los cuales no puede

³¹Gillis John R. “Memory and identity: the history of a relationship”. *Commemorations. The politics of national identity*. Princeton: Princeton University Press. (1994;5), ctd por Elizabeth Jelin, “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?”. *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002, 24.

haber relato de migración se puede constituir el territorio de la lengua como patria subjetiva y como uno de los territorios latinoamericanos del presente. (Ludmer 187)

En el personaje de Tomás, conviven tres lenguas que se condicen con sus tres procedencias culturales en pugna por una definición identitaria: el español nativo –“aquí todas las palabras son tuyas” (Fernández Moreno 118), el alemán paterno de su infancia - “palabras en alemán que le llegan sin esfuerzo ni tropiezos, ligeras y libres como pensamientos” (Fernández Moreno 201)- y el inglés acogido en el exilio –“...silencios y sonidos armónicamente distribuidos, sonidos del *confort*, de proyectos desplegándose tal como estaba previsto...sus *papers*. Una vida consistente, satisfactoria, podría decirse” (Fernández Moreno 52). Por un momento, Tomás vacila entre su español natal y su inglés adoptado, pero luego deja manifiesta la identificación de su esencia con una lengua que lo conforma, lo repatria, lo impulsa a volver a sentirse local y no extranjero, lo hace dueño y no huésped de un suelo recobrado:

Le gusta escuchar su idioma en la calle, palabras que tenía perdidas reaparecen lustrosas, nuevas...No es que él no hable un perfecto inglés. Él ama incluso aquella otra lengua, sobria y concisa, sin comas, pero hay sin embargo una reserva, una distancia entre el rumor discreto del inglés y su verdadero ser, como si algo permaneciera siempre de superchería en un Tomás hablando o hasta soñado en inglés. En cambio aquí todas las palabras son tuyas, todas parecen formar parte de su cuerpo, sin distancias ni fisuras. (Fernández Moreno 118)

Es pertinente acudir al análisis crítico realizado por Mirian Pino (1999) quien plantea, aunque en el contexto de la narrativa chilena del '70 y el '80, que “el exilio no es solo salir fuera, sino también ser arrojados de la vida social, del suelo histórico, existencial y político. Transterrados, sujetos de diáspora, desterritorializados, expulsados...”(07) Resulta válido citar esta perspectiva del exilio, o del insilio, para comprender que el personaje de la novela encarna un descentramiento, una de-subjetivación y una angustia del desarraigo que lo prefiguran, y lo constituyen un ser que a veces, aun dentro de su espacio natural, es un foráneo, un fuera-de-lugar, un no-concernido. Esto se observa en la novela en secuencias donde se presentan otras opciones del destierro, todas igualmente enajenantes. Tomás busca a Lina en medio de la incertidumbre de no conocer el destino de quienes “se quedaron”:

En un principio imaginó que no encontraría a las amigas de Graciela, que sería como buscar una aguja en un pajar, después de tanto tiempo se habrían ido del país, tendrían una

hostería en Córdoba, habrían cambiado de apellido, simplemente no figurarían en guía. (Fernández Moreno 15)

Ser extraído del contexto social conocido admite variantes como irse a vivir al exterior o al interior, cambiar de nombre, no “figurar”. La pérdida de identidad se traduce en una pérdida de referencias, una ausencia aun en cuerpo presente, porque se deja de hacer y ser lo que era habitual para desplegar un nuevo perfil. En esta metamorfosis no hay plan de superación, no es un cambio hacia el progreso o el crecimiento personal; es la más primitiva de las fuerzas empujando por hallar su lugar, por no “desaparecer”: la supervivencia. También los que se quedan, insiliados, sobreviven y desarrollan un estado de inercia, un deambular por la vida ausentes, una latencia que se prolonga indefinidamente, con la mácula de la cobardía sobre sus decisiones no tomadas y sus inacciones:

¿Qué era lo que ella había hecho con personalidad por aquellos años? Absolutamente nada. Mejor dicho, una sola cosa: le había mostrado el culo al vecinito de enfrente. Este había sido, indudablemente, un acto de arrojo. Tal vez uno de los mayores actos de arrojo de su vida...se ha limitado a deslizarse dócilmente y llena de miedos por las experiencias que el simple transcurso del tiempo ha ido depositando a sus pies. Ha sufrido una mengua de la pasión, no ha sido osada Lina...sobrevivió en los resquicios a fuerza de vacilaciones y de renunciaciones. (Eso es, al menos, lo que cree). (Fernández Moreno 62)

El hecho de haberse quedado cuando otros debieron irse, escinde al insiliado en la irresoluble dicotomía de no saber si la decisión, tomada conscientemente u obligada por las circunstancias, fue óptima. Pero no corre mejor suerte la perspectiva sobre el exiliado que puede leerse en forma más velada, casi anecdótica, en la comparación con un asustadizo insecto: “-Ya no hay ni cucarachas aquí- dice Laura. -Por eso sobreviven -dice Lina. Saben rajar a tiempo” (137). La asociación implícita de las “cucarachas que rajan a tiempo” con el exiliado, puede leerse como una falta de osadía y coincide, en algún punto, con una mirada desesperanzadora que podría asociarse a la de la Generación Dionisíaca. Con este nombre, o el de Generación-Rock, o Generación Ausente y Solitaria, analiza Abril Trigo (1997) en Uruguay a los “jóvenes socializados bajo la panóptica del insilio...mediante la introyección de una mística del miedo que cumplió así una doble y perversa función: constituyó el principal dispositivo de control merced a la complicidad de la propia víctima, mientras servía a esta de coartada para deslindar toda responsabilidad de su propia victimación” (306). No sería desacertado pensar que la obra de Inés Fernández

Moreno, publicada en el año 1999, reproduzca esta visión que Trigo analiza en las producciones de rockeros y grafiteros, quienes ya no miran en primer plano la dictadura, sino que narran los hechos desde cierto distanciamiento producido lógicamente por la brecha generacional. Si bien LUVMM es una obra literaria argentina, y no uruguaya, no es inexacto hacer esta asociación en tanto ambas naciones a los márgenes del Río de la Plata han compartido procesos histórico-sociales similares en relación con los golpes de estado de 1973 y 1976, respectivamente. Se reproduce entonces en la novela una tríada que constituye los lados de un mismo fenómeno: exilio, desexilio, insilio. En los tres, el mismo carácter enajenante, provocando la disociación del sujeto, desterrado en suelo ajeno o propio, ausente en todos los casos más allá de su corporeidad.

Estas representaciones se distancian de aquella en *LBJS* en la que el exilio, en tanto escape, muestra su lado amable, permite a Johnny desatar los nudos de su encadenamiento, faculta al negro con la posibilidad de una revancha aunque solo sea el permanecer vivo lo más parecido a un desquite. La lengua cantada de Johnny será un arma de resistencia aun desde el insilio –como analizaremos en el II capítulo de este trabajo. En LUVMM, por el contrario, la concreción de un escape, incluso en el caso del exilio de Karl desde la Alemania nazi, solo viene a confirmar el vacío de una derrota: “Todo el dinero ahorrado por la familia se usó para que él escapara. Fue el elegido. Si él se salvaba, tal vez pudiera salvar a otros. Pero no pudo. Eso es lo que estaba encerrado en sus silencios” (Fernández Moreno 196).

La sordidez de la diáspora se impone en diferentes versiones: no estar como Graciela, su ausencia o “desaparición” fisuran la lógica causal de la existencia en la que morir deja paso al duelo y a la sepultura de un cuerpo; no estar como Tomás, su exilio y desexilio desarticulan la identidad y exigen una recomposición a modo de rompecabezas; no estar como Lina, en un insilio que la transforma en un ente sonámbulo, deshabitado de referencias e inscripto en una transitoriedad permanente.

Inés Fernández Moreno, en entrevista realizada por Sonya Cristoff en diciembre de 1999 para el diario *La Nación*, reconoce que “quería recuperar recuerdos de infancia relacionados con lo familiar y tenía, por otra parte, la vieja fantasía de escribir algo que tuviera que ver con mi generación, para cuyos integrantes el destino se abrió claramente en tres: los que se quedaron, los que se fueron y los que se murieron” (Fernández Moreno *La Nación* 02). Todas estas líneas de interpretación, entrecruzadas con el propósito autoral de

querer asentar una perspectiva generacional, se ordenan bajo el discurso anárquico y pendular de la memoria, que va uniendo los retazos en un ir y venir ondulante entre lo perdido, lo recobrado, lo deshecho, lo venidero.

Memorias del vaciamiento

En el análisis de LUVMM, es imperativo detenernos y profundizar en la construcción y deconstrucción del exilio que se lleva a cabo mediante una estrategia discursiva que potencia la fragmentación, el escamoteo de datos informativos, la irresolución de los conflictos. Es la memorización el proceso narrativo que permite a los personajes remendar el tejido identitario que la dictadura ha rasgado, y esta reconstrucción se elabora artesanalmente en un vaivén entre el pasado y el presente, polos oscilantes que a veces hallan puntos de contacto. La estructura textual no se divide en capítulos, sino que los apartados de extensión variable (59 en total) se suceden de manera tal que conforman un mosaico de episodios que el lector precisa ensamblar. La voz narradora en tercera persona cuenta la historia ubicada en un presente que no se especifica con fecha exacta, pero que remite a un pasado inminente a la dictadura localizado “unos treinta años atrás” (Fernández Moreno 14). Otros pasados son evocados también para reconstruir la historia personal de los personajes, como la infancia y juventud de Lina, el exilio de Tomás en destinos como Estados Unidos y Méjico, su viaje a Alemania, y una infancia evocada con su padre y marcada por otro pasado anterior, el exilio de Karl al huir del nazismo. Nuevamente observamos cómo se construye un cronotopo signado por la violencia, los destierros, la ausencia, el terror, y el desmembramiento de identidades que exigen una reconstrucción.

Lina es una empleada mal paga de una agencia de publicidad, es la hermana de una Valeria muerta en soledad e indigencia, es la hija de una madre internada una vez más que detesta perder su belleza y juventud, es la que ocasionalmente tendrá un encuentro sexual con Rocky tras el humo de un cigarrillo de marihuana en un depósito de ropa en desuso de la calle Esmeralda. Al mismo tiempo, y gracias al entrelazamiento de épocas y datos, Lina es una niña que canjea los libros de la biblioteca hogareña por revistas de historietas, es la amiga de Adriana y Graciela con quienes se reúne después del colegio y comparte la merienda, es la que espera en Mar del Plata vestida con la malla de globitos, a una madre que nunca llegará a buscarla para ir a la playa porque se jugó todo en el casino, también es la joven idealista que va a las marchas de protesta con “zuecos de altísimas plataformas de

corcho” (Fernández Moreno 155). Y todo esto la compone, cada imagen va armando un *collage* de experiencias, sinsabores, deseos. La memoria articula los jirones de vida que el personaje pretende comprender, tal vez como mecanismo de defensa ante tanto desamor:

Así está inmovilizada su vida, entre un pasado y un futuro igualmente oscuros. En aquel mínimo espacio, puertas por delante y puertas por detrás, está su presente. Y es ilusorio que allí se mantenga a salvo. Tiene que salir de allí, dejar que el futuro, inhóspito y mezquino, se desencadene de todas maneras. Tal vez sea esa convicción, y no solo la operación de su madre, la que está activando anárquicamente su memoria. Replegarse parece ser la orden de defensa. Aunque sea hacia un pasado doloroso, donde se ha tramado este presente. Salir de la jaula. ¿Habrá en el pasado algún remanso? Si el pasado es tan arbitrario como los recuerdos, ¿se podrá modificar de alguna manera? ¿Reconstruir así el presente? ¿Construir el presente desde el futuro? (Fernández Moreno 42)

Los recuerdos se intercalan de forma azarosa, no siguen una línea de tiempo estable, porque su propósito es precisamente quebrar con la idea de causalidad y sugerir también cierta excepcionalidad a través del caos. Hoy aparece Lina caminando hacia su trabajo, allí se interpola el recuerdo de infancia cuando Valeria le ayudaba a dibujar las letras, enseguida “una sucesión de escenas se barajan como postales, se reordenan en un álbum de hojas finísimas y cantos dorados” (Fernández Moreno 36), luego “su madre emergiendo de su operación número 1, número 2, número 5, número 10” (Fernández Moreno 36).

El proceso recordatorio es tan enmarañado que exige una lectura atenta, despierta, por parte de un lector que debe, cual investigador tras las pistas, hacer un seguimiento de los indicios textuales así dispuestos. El propio personaje se hace eco de la incertidumbre que le provoca esta precaria red de datos cruzados, de relaciones inciertas, de recuerdos aleatorios:

...sus tías se desvanecen. (Cada vez que se las reencuentra, Lina casi se sorprende de que existan.) Se pierden en una bruma lejana donde también flotan, como islas, algunas secuencias de su vida, recuerdos de infancia, amores, viajes, amigos, una red que debería sostenerla, unirla más estrechamente a la vida y que sin embargo se le deshilacha sin cesar, como si estuviera tejida de hebras podridas. (Fernández Moreno 35)

Cabe recordar que toda memoria requiere de un marco que le aporte significatividad; se activa en la contextualización de hechos aislados y estos, a su vez, están mediatizados por el lenguaje y el marco cultural interpretativo (Jelin 2002). La singularidad de los recuerdos de cada individuo se ve resignificada por el contexto espacio-temporal donde esos recuerdos se insertan, se resemantizan, se superan o no. Según Jelin, “Lo que el pasado

deja son *huellas*, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas 'mnésicas' del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas, en sí mismas, no constituyen 'memoria' a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido" (30). Los personajes buscan incesantemente reconfigurar ese marco de referencia a fin de explicar-se los fragmentos de vida que han sido desmembrados. Tanto Lina como Tomás se sumergen en el desconcierto de sus pasados revueltos para lograr otorgarles una cuota de coherencia, a través del descubrimiento de esas piezas difíciles de ensamblar.

Convocados por este primer recuerdo, Tomás puede sentir cómo otros retazos de recuerdos –percepciones, imágenes, palabras- reaparecen y se reorganizan velozmente: como en un juego, cada fragmento busca su semejante, ocupa los espacios vacíos, arma la trama, completa el sentido. (Fernández Moreno 200)

Recomponer el pasado se erige como la misión primordial para el protagonista, en tanto de ello depende la reconstrucción de su identidad. Desarraigo e identidad son dos variables que se tensionan con frecuencia en las obras del Cono Sur, "...el río de la Plata ha recogido un aluvión inmigratorio que proviene de múltiples orígenes y mantiene, a través de la esperanza de un retorno, los necesarios vínculos y puentes entre culturas diversas...La constante temática del desarraigo es el mejor reflejo de una identidad constituida con los fragmentos de identidades estalladas entre los diversos centros culturales de los orígenes" (Aínsa 93). En la novela, a esta ardua tarea de búsqueda y ensamblaje se suma, como una paradoja no fortuita, el hecho de que el anciano padre de Tomás padece una patología que le afecta la memoria, y que obliga al hijo a un rastreo minucioso de huellas que le permitan decodificar su pasado borroso, nunca del todo narrado, puesto en palabras, reglado:

Como en la memoria de su padre, la ciudad les muestra sus agujeros...Pero también, como en la memoria de su padre, cuando nada se espera ya, súbitamente, emerge una ruina magnífica. (Fernández Moreno 122)

La carencia de marcos de referencia potencian el vaciamiento que produce el exilio, insilio y desexilio, ya que las memorias individuales no logran encuadrarse en una representación general de la sociedad; resulta difícil, o casi imposible, recrear el pasado con la ausencia de estos contextos. La memoria sociocultural deriva de un proceso de reconstrucción de los hechos acaecidos mediante la inserción de estos en un contexto

macro, aunque nunca homogéneo, que les dé interpretación. Estos marcos son necesarios como matriz grupal para el proceso de recordación. Jelin sentencia:

En verdad, la propia noción de “memoria colectiva” tiene serios problemas, en la medida en que se la entienda como algo con entidad propia, como entidad reificada que existe por encima y separada de los individuos...se la puede interpretar también en el sentido de memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder. Lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante...Esta perspectiva permite tomar las memorias colectivas no solo como datos “dados”, sino también centrar la atención sobre los procesos de su construcción. Esto implica dar lugar a distintos actores sociales (inclusive a los marginados y excluidos) y a las disputas y negociaciones de sentidos del pasado... (22)

Etimológicamente, recordar significa: *re-* (volver a) *-cordar* (*cordis*, corazón), volver a pasar por el corazón. Recordar implica entonces revivir algún sentimiento, y esto puede ser provocado por un hecho puntual, algún objeto, persona o lugar que precipiten esa afectación. Luego deviene la nostalgia, palabra que, siguiendo este análisis etimológico³², significa: *nostos* (retorno, vuelta) *algia* (dolor); hay entonces un padecimiento frente a ese retorno, un dolor en/por la vuelta. La memoria se activa y revive los sentires con cada recuerdo (*re-cordis*, que vuelve a pasar por el corazón); y con este proceso se sucede la nostalgia (*nostos-algia*, dolor por la vuelta) como resultado de este mecanismo de memorización.

Suelen ser los períodos de crisis los que agilizan la memoria y exigen reinterpretar los hechos pasados (Jelin 26). No todos los sucesos se jerarquizan en igual grado para convertirse en un recuerdo y formar parte del pasado evocado. Se produce una selectividad en función de urgencias más o menos explícitas de reordenar los acontecimientos e instituirlos en recuerdos, casi catalogados de manera taxonómica: felices, desdichados, catastróficos, inolvidables. En la historia novelada, no hay hecho puntual que pueda interpretarse como crisis, como hito, un antes y un después de ese evento trascendente. La inercia en la vida de Lina que la arrastra por la mediocridad de su clase media no pareciera ser un punto decisivo o crítico para provocar la reevaluación de su pasado; sin embargo, es ese mismo aletargamiento extendido en el tiempo, y abarcativo de una generación de insiliados que transitan la voraz década de 1990, el que termina por imponer un

³² En el análisis etimológico, agradecemos la excelencia del Dr. Ramón Cornavaca para instruirnos en este aspecto.

revisiónismo histórico, a fin de deconstruir las marcas heredadas de la dictadura y aún latentes en el neoliberalismo arrasador durante la fecha de publicación de la novela. Consideramos que el público que la recibió en ese momento, sin el distanciamiento necesario con el que hoy contamos para poder evaluar los hechos, tal vez no supo darle a esta obra el merecido lugar dentro de la literatura argentina como un texto representativo, cuestionador y axial para la interpretación de los acontecimientos en función de las herencias que la dictadura ha dejado. Y es este trabajo de tesis de posgrado el desafío y la propuesta por ahondar en una obra que consideramos fundamental para la deconstrucción de un período sociohistórico crucial en nuestro país.

En paralelo al insilio errante de Lina, Tomás ha transcurrido una vida de búsquedas identitarias por destinos geográficos dispares (Alemania, Méjico, Estados Unidos), y el “período de crisis” se desata en este retorno a Argentina en el que ha venido a restaurar su historia y restaurar-se: “Porque le produce una alegría infantil reconocer el colectivo sesenta, el olor de la línea A de subterráneos, los canillitas asegurando la pila de diarios con una piedra, los almacenes de barrio. Le gusta escuchar su idioma en la calle, palabras que tenía perdidas reaparecen lustrosas, nuevas...como un Funes memorioso, no puede dejar de escuchar, de sentirse interpelado a cada momento...” (Fernández Moreno 117).

El reconocimiento del pasado, y su actualización en el presente mediante este recorrido por la memorización, se alimenta de emociones, cuestionamientos, evaluaciones, nuevos juicios. Es la dentadura postiza de la madre que Lina lleva en su cartera, en este sentido, el disparador del proceso de recordación. Los dientes adquieren en el texto el poder simbólico de catapultar la “masticación” de los hechos pasados, para poder comenzar a “digerirlos”. Actúan como pretexto para ahondar en reflexiones de mayor seriedad y envergadura, tales como la propia oposición vida/muerte:

Los vivos hacen lo que pueden con sus muertos, había dictaminado Norma. Hay que resistir el chantaje de la última voluntad. Pese a los argumentos acertados de su amiga, Lina sabe que no podrá vivir tranquila el resto de sus días si deja a su madre sin dientes, expuesta a las miradas de los otros. Esta convicción es la que le permitirá acometer la tarea... podrá considerar que coloca su madre a la dentadura, y no la dentadura a ella. Idea que, pensándolo bien, no es tan absurda. Si cuando llega al hospital su madre está muerta, es decir, si es ya un objeto tan frío y distante como la dentadura, podrá pasar sin inconvenientes a ser el cuerpo postizo de la dentadura y, por lo tanto, serle colocada, encastrando debidamente el juego de las encías” (Fernández Moreno 12).

Con los dientes se inicia el proceso digestivo, la masticación resulta indispensable para la degradación y posterior asimilación de los alimentos/sucesos/recuerdos. La relación entre madre e hija es reelaborada por Lina durante la historia, que inicia con el dilema, no causal, de conservar o desprenderse de la dentadura postiza. Pero a esto se le superponen otras relaciones pendientes de solución: la relación fraterna con Valeria, la amistad con Graciela y Adriana, su papel frente al activismo político de su generación, la decisión/circunstancia de irse o quedarse en el país, la relación amorosa con Tomás que se debate entre el encuentro y el desencuentro. Hay cuentas pendientes que necesitan ser saldadas, eventos pasados que aún están siendo masticados, procesados, digeridos.

Las memorias individuales que se ponen en tensión en la historia (Lina, que recuerda su infancia conflictiva y su juventud militante; Tomás, que recuerda el exilio de su padre judío, rememora su propio exilio en los años `70 y se reencuentra con su tierra natal), desembocan en el trazado de una memoria sociocultural. Las memorias de cada uno se disponen a crear la memoria de todos, y en esta mirada global, general pero no uniforme, se rearmen conceptos sobre el exilio, la vida y la muerte, la misma noción de patria, que se ve cuestionada en sus estereotipos y sus contradicciones:

...la tradición nacional se revela intacta, congelada en la gauchesca, en las casas que venden *souvenirs* para el turista. Tomás entra a una de ellas. Se para frente al mostrador junto a un americano de piel rosada y cejas casi blancas de tan rubias. La vendedora le está mostrando un mate de plata labrada, le explica cómo se toma el mate, en rueda, una costumbre amigable, *friendly*, le dice... Y ahora, él, el ex gaucho Tomás, está por elegir un poncho para su gringa. ¿Por qué le tiene que llevar un poncho a Lilian? Siente una oleada de rebeldía. Pero ya la vendedora le está extendiendo un *very typical* poncho salteño y él, como un autómatas, como el gordo yanqui que acaba de llevarse el mate labrado, una tabacenicero y un gaucho de jade verde, como él, sonrío estúpidamente y saca de la billetera su tarjeta American Express. (Fernández Moreno 77)

Se representa en este párrafo una urdimbre perfecta de culturas y sus *clichés*, en torno a los cuales se dejan entrever cuestionamientos más profundos en relación con “lo nacional” de la década de los ´90, cuando el proyecto de país desde el neoliberalismo sofocó la industria nacional y dio paso indiscriminadamente a las importaciones. Desde la perspectiva del protagonista exiliado, habilitado por su hibridación y su doble residencia para mostrar los puntos de contacto y de distancia entre ambas “patrias” donde ha vivido, el personaje manifiesta cómo se contradicen los símbolos que se han asentado en el discurso fundante de los rasgos de argentinidad. Ludmer plantea que “la emigración y el

exilio político serían entonces posiciones fundamentales desde las que se constituye o destituye la nación. O para decirlo de otro modo: la posición afuera-adentro es necesaria para la articulación de los discursos constituyentes de la nación y también para sus reformulaciones, y en los años 1990 se reformula la nación latinoamericana” (174). Ciertos elementos autóctonos, elevados a la categoría de símbolos nacionales, son presentados dentro del texto en un escenario extraño a su idiosincrasia, extranjerizado y devenido en un lugar-otro. El montaje de estos símbolos en un espacio que les es ajeno, intensifica la transculturación que atraviesa toda la novela, en su costado más hostil. La convivencia del mate, el poncho y el gaucho junto a las cejas rubias del gordo yanqui y la “American Express”, no hace sino acentuar la superposición de códigos culturales que, en un período neoliberal con el acento puesto en políticas exteriores y en la depreciación de la producción local, desestima el valor de lo nacional, relativiza la competencia de la industria argentina para la productividad y menoscaba el mercado interno.

Desde otro enfoque, también la idea del suelo argentino como una extensa pampa, acuñada desde la tradición literaria, es cuestionada en este cronotopo de la modernidad y sus efectos más voraces, en esta ciudad de fin de siglo que se ve invadida por cartelería, productos y ofertas extranjeras:

Qué es lo que está sucediendo. “Uñas esculpidas”...¿Argentina no es ya la espaciosa pampa?...En la calle Florida las grandes tiendas ya no existen. Existen los *shoppings*. Y también pasillos mezquinos donde se venden videos y revistas porno. Locales repletos de baratijas taiwanesas, todo a un peso con noventa y nueve. Carteles que anuncian peleterías, bajo los que aparecen sorpresivamente casas de electrónica, de fotocopias o de comidas para llevar. A la distorsión de los tamaños se agrega esta anarquía, el cambio acelerado de rubros y los carteles que parecen no haber reaccionado con la suficiente rapidez. (Fernández Moreno 76)

Esta superposición que aquí se representa en una escena turística dentro de una Buenos Aires modernizada, apunta también a esa otra experiencia que el exilio impone a los sujetos desterrados que se llevan consigo los símbolos vivos de su cultura para ser montados, imbricados y travestidos en nuevos contextos. Forman parte, como ya citamos en este trabajo, de un “pueblo de la diáspora” sometido a “vertiginosos procesos de transculturación, a experiencias sociales violentas y a rudas mutaciones” (Rama 1978 97).

Cabe detenernos en la categoría de transculturación, porque esta nos permite pensar en los complejos contactos entre culturas que han devenido en nuevas formas de aceptación, asimilación, modificación y renovación de los componentes materiales o simbólicos de las

sociedades, en su patrimonio tangible o intangible. Fernando Ortiz (1940)³³ fue el primero en proponer este término, más transparente de una perspectiva latinoamericana, en lugar del de “aculturación”, en base al siguiente razonamiento:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste (sic) no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación (86).

En este sentido, la transculturación implica una resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, la que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como “una entidad meramente pasiva o incluso inferior, sin ninguna clase de respuesta creadora” (Rama 2008 40). Se produce algo nuevo en el contacto de culturas, aportaciones externas que impulsan a recrear la herencia particular y reelaborar con originalidad esas experiencias, normas, creencias y objetos. Se da una metabolización de las influencias extranjeras hacia el interior de lo nacional, en un contrapunto en el cual ambas partes resultan modificadas, al mismo tiempo que siguen guardando sus diferencias: “Tomás se ha detenido frente a lo que allá podría ser un *drugstore* y acá toma el nombre de maxiquiosco...Tomás también ha visto aparecer, en el menú de un restaurante, otra categoría de bife: el mini-bife de chorizo” (Fernández Moreno 75). La experiencia del protagonista frente a este fenómeno transcultural, se articula con su perspectiva de exiliado que retorna y se siente ajeno, desexiliado, en un extrañamiento producido por el hecho de reencontrarse con una ciudad que se ha transfigurado no solo por el natural paso del tiempo, sino también por las políticas económicas que han diseñado un nuevo mapa de lo nacional, han abierto las fronteras a una desmedida incorporación del mercado extranjero y hacen convivir los bienes y servicios de lujo con otras condiciones precarias de transacción, en una síntesis para el asombro.

El protagonista –como tantos otros exiliados de la historia sudamericana- escindido entre el suelo patrio abandonado y los destinos que lo recibieron, es ese producto mixto en el que conviven lenguas, culturas, costumbres, ideologías. Al desterrado le resulta difícil la adaptación total a la nueva tierra, no logra echar raíces definitivas y esta identidad fragmentada lo interpela, lo desestabiliza. En la novela, a esto se le adiciona la

³³Ortiz ctd. por Ángel Rama (2008; 39)

incertidumbre acerca de su origen familiar, que provoca en Tomás una constante fluctuación identitaria:

Con una voz tersa, en la que el alemán le suena por primera vez sin dureza, el hombre le pregunta a quién busca, quién es él. Tomás se queda mudo, abismado por la dimensión que le revela la pregunta. (Fernández Moreno 124)

En el protagonista se yuxtaponen las cargas de dos exilios y de una identidad doblemente desdibujada: el primer exilio es el que sobrelleva Karl y le deja a su hijo la difusa herencia de un apellido apócrifo y un idioma alemán que emerge ocasionalmente en algunas canciones escuchadas en la infancia; el segundo exilio es el que protagoniza Tomás en carne propia, destierro político que los dictadores imponen, a través de la persecución y la violencia, sobre el destino de este militante peronista.

Lejos de ser un “recomenzar de la vida en otro suelo”, como tal vez pudiera leerse en la propuesta que hace la *nouvelle* de Delgado Aparain al movilizar a Johnny Sosa en el desenlace hacia un cruce de la frontera, el exilio aquí atraviesa al personaje, lo descompone para exigirle un reordenamiento de esos recortes, saldos de evocaciones, olores y texturas que se conjugan en forma de sinestesia. Y es la memoria la encargada de darle a cada recuerdo su entidad, para saber si algún grado de veracidad o de fidelidad a los hechos pasados es aún reconocible.

Tomás pasa la mano por el mantel almidonado, palpa con la yema de los dedos un zurcido prolijo. El orgullo de la pobreza, piensa. Pobres, pero limpios y zurcidos. Viviendo afuera uno se olvida de algunas cosas. Simplemente deja de verlas. Como un zurcido. La pobreza misma, en su mundo universitario, es solo un número, un dato de la economía o la sociología. (Fernández Moreno 115)

En la cita anterior, observamos la analogía entre el zurcido del mantel y el zurcido de los propios acontecimientos pasados, cristalizados en recuerdos, esos retazos de experiencias vividas que han sido remendados para seguir adelante; pero, aunque no están a la vista, permanecen. Y además puede notarse ese corrimiento desde un aquí/allá, traslado que no es solo corporal sino que involucra una cosmovisión diferente: un país de llegada, desarrollado, donde la pobreza es solo un dato estadístico; y un país de partida/retorno, subdesarrollado, donde los pobres son “limpios” (115) y resguardan su dignidad mediante el “zurcido” (115) de sus carencias. También podemos ver, en esa

misma cita, cómo “la pobreza” (115), desde la perspectiva del país del Norte, aparece en sentido abstracto, inmaterial, generalizable; en cambio “los pobres” (115), singularizados, cuantificables, son designados en un país del Cono Sur con el sustantivo común, porque resultan tan palpables como el mismo mantel sobre el que sirven la mesa.

La transculturación atraviesa el relato en su costado menos hospitalario y más conflictivo, poniendo en evidencia no solo los contactos y préstamos culturales, sino también las desigualdades y los desencuentros, las debilidades manifiestas en condiciones de vida inequitativas que desbordan la mirada utópica de un fenómeno de convivencia fraternal y dejan al descubierto el desmantelamiento de un entramado social expuesto a las urgencias y a la pobreza, al decaimiento de la economía y a la vorágine que acecha sus costumbres más elementales. En un contexto posdictatorial de neoliberalismo salvaje, el choque cultural se produce no solo en los exiliados que abandonan el suelo extranjero que los acogió y ahora retornan a un país transformado, casi desconocido, sino también en los sujetos que, habiéndose quedado y padecido la degradación de los lazos sociales en tierra natal, afrontan las desavenencias y el agotamiento de un proyecto político que desatendió las condiciones mínimas de los ciudadanos y profundizó la brecha entre los sectores más desvalidos y los acomodados. Pero esto no fue exclusivo de Argentina, también en Uruguay y en Latinoamérica en general, la literatura saca a la luz las contradicciones del período, para desbancar las utopías del progreso y propiciar la reflexión sobre sus discapacidades:

...no perdamos de vista que se trata de una escritura cuyas pautas centrales se nutren de y revierten sobre nuestra modernidad y su crisis, de la cual es expresión la atolondrada implementación del modelo neoliberal, que confirma que “la utopía del progreso” y el curso inexorablemente emancipador de la historia sigue anidando...los uruguayos –y los latinoamericanos- seguimos obsesionados por la historia: porque nunca tuvimos una propia, porque siempre hemos sido objeto en una historia ajena, confinados a los lindes de la modernidad, porque siempre hemos sido periferia, ex-céntricos, un *otro* desgarrado por múltiples, internas *otredades*. (Trigo 1991 90)

Esta representación que se lleva a cabo, lejos de simplificar la compleja realidad del período posdictatorial, se adentra en la manifestación de los signos autóctonos conocidos, traducibles, verificables, para deconstruirlos y provocar una crítica del contexto en todas sus aristas: sociales, políticas, económicas, culturales, psicológicas, emocionales.

Reflexiones parciales: confluencias y contrastes

No sería acertado hacer una correspondencia directa entre literatura y sociedad; ficción y realidad; Johnny Sosa y Delgado Aparain, Lina e Inés Fernández Moreno. Lejos de forzar este tipo de paralelismos, hemos buscado en nuestro recorrido dejar planteada una serie de interacciones más complejas y profundas que darían cuenta de una cultura, sus sujetos, sus producciones y sus prácticas, sin reduccionismos.

La dictadura cívico-militar uruguaya condicionó una época y una forma de escribir y de vivir; Delgado Aparain debió exiliarse en este tiempo y postergar su producción artística para retomarla en una vuelta a su país cuando las condiciones sociales cambiaron. La *nouvelle* elegida en esta investigación es producto de ese retorno, y en ella se manifiestan – en el argumento, en el discurso, en la elección estilística- los conflictos de poder que conforman ese espesor cultural. El texto artístico está regado de huellas psicológicas, sociales, estéticas; y en ellas pueden leerse los valores circulantes en la sociedad uruguaya de posgolpe. En este sentido hemos analizado la representación del exilio que allí se construye, y podríamos arribar a la reflexión de que el desenlace narrado, con el escape de Johnny, puede interpretarse como una visión optimista, vengativa, disidente, contra-hegemónica.

Asimismo, se analizó esta obra literaria latinoamericana, desde una metodología comparatista, en relación con el mito clásico. Si bien en LBJS no se nombra a Orfeo, hemos observado la presencia mítica de lo órfico en un nivel más profundo y sugerido, a través de una relectura del mito realizada en la *nouvelle*. Desde la configuración del personaje y la construcción del cronotopo, y en correspondencias con la trama mítica -a veces solapadas y otras, explícitas-lo órfico encuentra cabida en el texto contemporáneo para plantear, una vez más a lo largo de la historia de la literatura, luchas y transgresiones, el poder taumáturgico del canto, la revelación de un saber misterioso, la proscripción de una ley que luego se transgrede y la influencia divina sobre la virtud del artista. Todos estos elementos aquí presentes configuran, como ya lo anticipa el subtítulo en el Prólogo, “un cuento antiguo y un relato nuevo”, postulando la vigencia del mito en la *nouvelle*. Esta incorporación permite aseverar que el mito es y siempre será, con su trascendencia de geografías y contextos históricos dispares, fuente de temas, paradigmas y problemáticas comunes para el género humano. Además, resulta inevitable construir un personaje cantor, rebelde, sin la recurrencia a la figura mítica de Orfeo, rectora de un arquetipo de vate

inspirado y transgresor. Se crea así una obra híbrida, polisémica, dialógica, inteligente, destinada a un lector competente y atento. El producto nos deja un sabor a creación artística “inspirada”, casi como confirmando que el dios ha suspirado una vez más en el oído de otro vate; esta vez, un latinoamericano del siglo XX: Mario Delgado Aparáin.

Por su parte, la novela argentina plasma una representación diferente del exilio. En ella se articulan ópticas dispares que nos han permitido analizar las características, comunes o divergentes, de las categorías de exilio, insilio y desexilio. Los personajes de la historia juegan roles disímiles y activan focalizaciones heterogéneas, y allí es donde hemos podido explorar la riqueza de rasgos contrastivos. Para el sujeto que debió abandonar el país, el destierro implica un vaciamiento de referencias e identificaciones que exige una reconstrucción de sus recuerdos, sus vivencias, su identidad. Para quien se quedó en el mismo lugar, igualmente desprovisto de sus puntos de referencia como consecuencia de la devastación social, económica y política provocada por la dictadura y su continuación en planes de gobierno neoliberales, el insilio impone una visión desencantada, hipnótica, descomprometida, enajenada. Y para el que retorna a su país de origen, el desexilio acentúa la ajenidad, el distanciamiento de lo que otrora fuera propio, la nostalgia por lo perdido. En todos los casos, el elemento común es la sensación de fracaso, de ausencias, de alteridad, y queda al descubierto el lado menos hospitalario de los fenómenos de transculturación.

Hemos también indagado en el proceso de memorización que se lleva a cabo en LUVMM, como recurso narrativo que propicia la reelaboración del pasado mediante el hallazgo, quizás más aleatorio que ordenado, de huellas significativas. En esta sucesión de recuerdos que se va dando, los personajes alternan cosmovisiones, datos de época, estereotipos arraigados, y van configurando el necesario despliegue de las memorias individuales para dar lugar a una memoria sociocultural. La identidad ha sido el rasgo determinante de los conflictos, porque la fragmentación producida por el exilio exige el trabajo artesanal de recomponer el yo escindido, al mismo tiempo que remendar el tejido social rasgado.

Podemos acotar, en este cierre de capítulo, y respondiendo a los interrogantes planteados en nuestro problema inicial de investigación, que la representación que se lleva a cabo del exilio en ambas obras difiere considerablemente. En la obra uruguaya, se construye este fenómeno con un signo eufórico. Si bien Johnny Sosa deberá dejar atrás su mundo

conocido y lanzarse a un destino incierto, el desenlace realza este escape con tono victorioso, de revancha. La cercanía cronológica entre la fecha de publicación del texto (1987) y la del fin de la dictadura militar (1985) ha sido un condicionante de este enfoque con afán de reivindicación, de reapropiación del derecho de decir que había sido avasallado en época de censura. Hay un signo positivo en la construcción discursiva que se realiza del exilio, al postularlo como alternativa de supervivencia, como oportunidad de futuro, como reposicionamiento del marginal, como grito de libertad del subyugado. Y en este mismo sentido es que se recurre al trasfondo mítico, al arquetipo de cantor rebelde de Orfeo, para deslizar la contravención a leyes establecidas como una opción válida-y casi universal, suprahistórica- de contrapoder.

En la novela argentina, la representación del exilio, y sus versiones del insilio y el desexilio, es disfórica. En todos los casos se destaca la derrota, la carencia, la soledad. Si bien hay párrafos del texto en los que esta visión negativa no es tan evidente (como analizáramos en algunos fragmentos que justifican y reposicionan la conducta de los exiliados debido a su exposición directa a la violencia) aun así, no hay composición positiva sobre este aspecto. Prevalece la pérdida de identidad, el desapego, la falta de referencias en relación con un pasado borroso que extiende su incertidumbre sobre el presente y el futuro. Y el proceso de memorización, entonces, se vuelve tan necesario como complejo. Rememorar se erige en la acción minuciosa de recoger los fragmentos de un pasado incierto, con la vacilación y el caos apuntalando el trayecto. Las memorias individuales -incompletas, disociadas, parciales- van trazando el recorrido para contornear, o al menos intentarlo, el completamiento de una memoria más general, aunque nunca homogénea.

En ambas obras, el mismo elemento es el que activa las tensiones: los dientes, actuantes como instrumentos de “masticación” de los hechos, como objetos de deseo y de rebeldía, como articuladores de relaciones de poder y contrapoder. Dientes que son, también, metonimia del cuerpo oprimido, símbolos de la decadencia fisiológica y cultural, de la pobreza y la marginalidad, de la impostación de versiones apócrifas para rellenar los huecos que deja la historia oficial de la dictadura. Partes de un todo corrompido/corruptible, los dientes son el aspecto visible del cuerpo, individual y social, que es violentado y censurado, como analizaremos en el siguiente capítulo.

Capítulo II

Cuerpos



Autora: Virginia Saint Bonnet- Técnica mixta 30 x 40

La balada de Johnny Sosa: Poner el cuerpo y la voz

El uso de la palabra no es inocente, implica apropiarse de un lenguaje, una cosmovisión, una territorialidad, una ideología. Y esto acarrea a veces, consecuencias que impactan en otros órdenes de las relaciones humanas, por constituirse un acto de empoderamiento para el cual no siempre hay cabida. Sirva como ejemplo el hecho de que el acto de decir ha sido considerado muchas veces en la historia un acto de rebeldía, de contravención a pautas establecidas (el relato mítico-cristiano sobre Babel postula ya un castigo al hombre por la posesión de la palabra); e incluso ha habido individuos perseguidos en diferentes épocas debido a encarar tareas con la palabra como la de traductor (recordemos como ejemplo a Fray Luis de León, encarcelado por reivindicar la lengua española en su traducción del Cantar de los cantares, episodio amoroso del Antiguo Testamento).

Esto nos hace pensar en que nada hay de ingenuo en el uso de una lengua, o en el traspaso de una a otra, o en la elección de una lengua en vez de otra para comunicarse, para decir, para cantar. Tal es el centro del argumento de *LBJS* donde abordaremos, para este capítulo, los siguientes interrogantes: ¿en qué medida el autoritarismo impone su fuerza mediante el control de la voz y el cuerpo?, ¿cómo se despliegan poderes y resistencias a través del uso de una lengua?, ¿cómo actúa lo racial en tanto herramienta de subyugación, cuando el colonialismo parece haber caído pero no la colonialidad? Aníbal Quijano (2005) es quien la plantea como una prolongación de los mecanismos desintegradores de la colonización que aún hoy operan una “continuada represión material y subjetiva de los sobrevivientes, durante las siguientes centurias, hasta someterlos a la condición de campesinos iletrados, explotados y culturalmente colonizados y dependientes...hasta la **desaparición** de todo patrón libre y autónomo de objetivación de ideas, de imágenes, de símbolos” (6- el remarcado en negrita es nuestro).

Indagaremos es estos interrogantes con el propósito de analizar en la *nouvelle* la representación del cuerpo -en sus diferentes aspectos constitutivos: la boca, los dientes, la voz- y el impacto de la violencia sobre ese cuerpo. Así, abordaremos también la lengua como un territorio donde se asientan los conflictos de encuentros y desencuentros; las condiciones étnicas como factor discriminatorio donde subyacen autoritarismos y sometimientos políticos; y la tensión entre poderes y contrapoderes.

Las dictaduras: un cronotopo latinoamericano de la violencia

No es lícito comenzar a trazar un recorrido por la obra de Delgado Aparain sin ubicar las coordenadas que delinean un mapa espacio-temporal conflictivo y conocido en América Latina: las dictaduras cívico-militares. LBSJ sitúa su historia o diégesis en un pueblo latinoamericano oprimido por la pobreza y la censura en tiempo dictatorial. Será Mosquitos este lugar ficcional creado por el autor uruguayo para desplegar las acciones y reflexiones; claro que la ficcionalidad de este espacio es largamente comparable con referentes concretos a lo largo y a lo ancho de una América Latina doblegada por el autoritarismo y la violencia. Mosquitos es el *topos* donde la ficción da vida a Johnny Sosa, pero también es ese pueblo latinoamericano donde un negro es maltratado y usufructuado por quienes detentan el poder, en correlato a la historia del Uruguay.

Hay un tiempo histórico latinoamericano representado en la *nouvelle* que se condice, al decir de Ludmer, con ese “salto de tiempo y rupturas políticas y económicas” que “penetran la vida de las personas, entran en sus casas, deciden sus destinos” (29). Johnny vive en dictadura, en esa “laguna temporal”³⁴ propia de un *chronos* marcado por forzosas interrupciones de la experiencia íntima y colectiva de los sujetos, quienes ven sus vidas alteradas por procesos militares que rompen con la continuidad y hacen así visibles los atropellos que se suceden no solo sobre los cuerpos sino también sobre las temporalidades y espacialidades de esos cuerpos:

“¿Por qué todo eso no lo dijo por la radio?”, preguntó Johnny con cierto ardor...

...“No lo dije porque dieron el golpe de estado”.

“¿En Mosquitos?”, se sorprendió Johnny.

“En todo el mundo”, respondió el locutor. Y sin abandonar el volumen mustio de la voz, en una quejumbre que lo impulsaba a empujar la mesa con el pecho, le preguntó a ver dónde diablos había estado todo ese tiempo. Si acaso no se le había ocurrido averiguar por qué, de la noche a la mañana, los árboles de la avenida Fabini habían amanecido con sus troncos pintados de blanco, por qué muchos habitantes se iban con sus valijas en la madrugada o por qué las puertas de la emisora permanecían tapiadas con tablonés. (Delgado Aparain 26)

Así, la dictadura atraviesa el relato y conforma un cronotopo en el cual el autoritarismo se instala, modelando la realidad de los personajes y su entorno. Es notable, en el

³⁴ Josefina Ludmer (2010) es quien se refiere a las dictaduras militares en Latinoamérica conceptualizándolas como una laguna temporal donde “de golpe se nos corta algo que podría seguir siendo y un salto de transformación radical y forzosa (modernización o represión: dos modos diferentes de cortar el tiempo) por decreto, los latinoamericanos quedamos instalados en otra situación y en otra historia. El corte de tiempo como régimen histórico hace que América latina nunca esté completa...” (26)

fragmento citado, cómo los absolutismos políticos pueden apoderarse de la propia concepción espacio-temporal: el locutor de la radio censurada percibe que la dictadura está “en todo el mundo” (Delgado Aparain 26), habiéndose expandido más allá de límites geográficos a ámbitos privados y públicos, y a órdenes que atañen lo laboral (no poder ejercer la profesión de locutor radial), lo sociocultural (habitantes que sufren el exilio) y también lo natural (los árboles pintados de blanco son metáfora de este poder hegemónico que se alza sobre el dominio y la homogeneización del medio ambiente, anulando sus diferencias constitutivas tal como busca hacerlo con los ciudadanos).

Además, la temporalidad de la dictadura influye en las subjetividades, interfiriendo en las percepciones de los sujetos y sus visiones del mundo. El locutor espeta a Johnny por haber permanecido en la ignorancia “todo ese tiempo” (Delgado Aparain 26) – aparentemente un largo período padecido en forma extendida que, a la vez, provoca una transformación radical casi por instantaneidad, “de la noche a la mañana” (26). Procesual y/o puntual, etapa y/o instante, la dictadura configura un *cronotopo* latinoamericano de la opresión, de la violencia.

Es importante profundizar en la categoría de violencia³⁵. En las relaciones de poder hay asimetrías, disensos, tensiones, para los cuales se despliegan estrategias de lucha más o menos disímiles entre los actores. Sin embargo, al hablar de violencia, la tensión entre fuerzas parece desaparecer, se impone unilateralmente, no hay contienda, se reduce a la neutralización del otro, a su imposibilidad de resistencia o de inversión de dicha dominación. Hay un sujeto oprimido, pasivo, víctima, inferior o inferiorizado, sometido al poder unívoco de otro u otros que ejercen sobre él todo el peso de su fuerza superior.

Las relaciones de poder pueden ser definidas como juegos estratégicos entre libertades, juegos que hacen que unos intenten determinar, a su vez, la conducta de los otros, a lo que los otros pueden responder tratando de no dejar que su conducta se vea determinada por ellos, o tratando de determinar, a su vez, la conducta de los primeros... pueden ser el efecto de un consentimiento

³⁵ Cristina Donda (2003) sostiene que el término “violencia” es polisémico: “Suele ser común definir “violencia” en términos de “desenfreno”, “convulsión”, “conmoción”, “caos”; todas nociones tan confusas como la que se quiere definir. Esta confusión sugiere, precisamente, la idea de un desorden, en definitiva, inconceptualizable donde el pensamiento bordearía su límite” (136). Hay una relación de lo violento con lo inclasificable, lo que no pertenece a ningún orden, lo que a veces ni siquiera cabe en el lenguaje, resulta intraducible, innombrable, “es el pensamiento de lo inconceptualizable, de lo no social presente en el interior mismo de lo social” (138). Los actos violentos vienen a quebrar la lógica causal de los acontecimientos y de las propias prácticas humanas, irrumpen con su presencia creando una nueva lógica: la del desorden. Resulta, aun así, muy difícil de establecer cuándo es el orden, o el desorden, el que vertebraba el comportamiento humano, el que prevalece. Atravesados por ambas lógicas, los individuos nos desarrollamos como sociedad, crecemos, declinamos y nos renovamos, en constante oscilación entre ambas.

permanente o anterior, pero no son por naturaleza la manifestación de un consenso...En las relaciones de violencia hay algún dominado, reducido a la inmovilidad en cualquier sentido que la entendamos. (Donda 138)

Cuando una fuerza coercitiva despliega su poder, la violencia se erige en el dispositivo principal de la dominación. El ser humano es un ser racional, social, comunicativo, que contiene sus instintos y pulsiones; si estos rasgos constitutivos se anulan en sistemas dictatoriales que hacen prevalecer el despotismo, el terror en lugar del diálogo, y las tiranías avasallantes de toda posibilidad democrática de convivencia en sociedad, entonces la propia concepción de humanidad³⁶ llega a ser punto de inflexión para el cuestionamiento.

La violencia activa el paradigma víctima/victimario. A lo largo de la Historia universal –guerras, conquistas, terrorismos- vemos ejemplos de cómo las sociedades, grupos de personas con un mismo fin, han transitado períodos violentos, ora como víctimas, ora como victimarios. Son los dos polos de un imán que se rechazan y se atraen, se oponen pero se complementan: no habría víctimas sin victimarios, ni viceversa. En esta relación especular, hay siempre un aspecto del yo que se traduce en el otro, la violencia solo reproduce la incapacidad de cohabitar esa otredad, la imposibilidad de convivir con la diferencia. Como afirma Fernando Reati (1992): “Cada acto violento está seguido por ese asombro, como si en realidad la violencia no fuera sino una excusa para poner a prueba la capacidad humana de alteridad” (84).

Johnny Sosa es ese otro que acecha, que desentona por su diferencia, que implica un peligro para la mismidad. Su color, su canto y su lengua son presencias discordantes que ponen en riesgo la mirada uniforme que la dictadura instala, constituyen un elemento de choque para la homogeneización y el acatamiento. Su cuerpo es objeto de manipulación para lograr la anulación de esa diferencia, “Sé lo que estás pensando, muchacho, dijo el maestro. Tendrás que ponerte los dientes que te faltan y luego venir a mi casa a recibir clases de canto. Vas a empezar de cero...” (Delgado Aparain 40). En esta cita, observamos cómo “empezar de cero” implica un borramiento de su identidad cultural, desaprender lo que el sujeto trae consigo, reiniciarlo como si se tratara de una máquina. El cuerpo es cultural, en él se imprime, como en su lenguaje, la evaluación social, y todo intento de borrar esos signos es una forma de violentar al cuerpo y la cultura. Se busca amoldar su

³⁶ “Si bien no podríamos reducir el concepto de violencia a una identificación con el estado salvaje, con él compartiría, sin embargo, el mismo núcleo conceptual en cuanto a la eventualidad de lo imprevisible de la conducta humana” (Donda 138).

boca como representación de un molde mayor que se aplica verticalmente para anular lo distinto, lo que resulta distante y ajeno, lo que no se asimila. “Quitarle el ánimo de ser lo que quería ser, fue una cuestión improvisada durante los ratos de ocio, por el grupo de notables que emprendió la empresa de transformarlo” (Delgado Aparain 37). Así, su cuerpo es campo de batalla, se convierte en un topónimo donde se desplegará una lucha de poderes: los dictadores apelarán a la instalación “postiza” de una dentadura que le invalide su natural sonrisa sin dientes, su canto desprolijo, su palabra disidente; y con esta misma boca, Johnny hará su pequeña revolución, su resistencia. “...sacó el pañuelo, se cubrió con él la boca durante un instante y luego hizo un húmedo montón que puso entre las manos de ella. “Cuidame esta sonrisa hasta que vuelva” (Delgado Aparain 70). La falta de dentición abre, en el texto, un agujero negro en el proceso de significación; la representación de una caverna oscura en la boca de Johnny implica lo inenarrable, aquello a lo cual no se puede acceder en su totalidad para ser representado.

En este sentido, otros cuerpos en la historia novelada también son objeto de la arbitrariedad y la violencia dictatorial, del silenciamiento, destinatarios de políticas autoritarias que se aplican sobre el cuerpo material y social, sistemáticamente.

...no era difícil que sentaran a los infelices en una silla mirando hacia la pared y les hicieran escuchar la música atronadora de “La arañita de Martita”, una cumbia colombiana que, por orden de un alférez de veinte años, debía durar seis horas ininterrumpidas sobre la oreja, antes de comenzar a dialogar con el sospechoso. A otros los colgaban del techo mientras les formulaban tantas preguntas repetidas que, invariablemente, terminaban por condenarlos por falsos testimonios, en razón de la facilidad con que tergiversaban las respuestas.” (Delgado Aparain 30)

La presencia de géneros populares como la cumbia forma parte del festín represor, convierte el arte popular en estrategia de ocultamiento de la tortura, que es el mecanismo de represión que anula la palabra en tanto vehículo expresivo, se impone sobre los cuerpos y trabaja mediante la negación de todo acto comunicativo, dialógico, recíproco. Como explica Marcelo Viñar (1991): “La experiencia de la tortura se inscribe como punto de horror y resto inarticulable a nivel de la palabra, donde un tercero monstruoso produce una *confiscación de la lengua*” (59). El sujeto, reducido a una masa densa sobre la que se infligen padecimientos aberrantes, es escindido de su condición humana y su capacidad comunicativa. La lengua confiscada podrá, tal vez, hallar otros modos de representación, quizás menos figurativos y reelaborados en códigos novedosos, así dejará paso a la huella

en la memoria, donde se asentarán los recuerdos, transpersonales, que algún autor como Delgado Aparain recogerá como materia prima de sus ficciones: "...el dato histórico siempre deja una impronta en el hecho artístico, y toda expresión del período, aún la más alejada del referente histórico, será una manera de hablar sobre la presencia de lo innombrable" (Reati 20).

En LBJS, la boca, parte de un todo que se rebela, metonimia de un cuerpo –material y social- que se resiste, es centro de la tensión entre fuerzas, es objeto de deseo en disputa, es símbolo de relaciones de poder en puja, de asimetrías y contrastes, de censuras y represiones, de la tensión entre orden/desorden³⁷. El poder se abalanza sobre esa boca negra y sin dientes para controlarla, porque poner límites a lo que de ella sale es amordazar libertades de expresión que pudieran desestabilizar a quienes detentan ese poder. Analizaremos en el siguiente apartado cómo es posible, con el discurso y con el silencio, contrarrestar esa fuerza desigual que se impone desde el centro hacia lo periférico, haciendo lugar para un contrapoder en la marginalidad y la carencia.

Poderes y resistencias en el uso de la lengua

El protagonista es cantante de profesión, y su preferencia por el inglés y los *blues* son el contrapunto con los dictadores. Elegir cantar en inglés, y no en español; optar por un género musical urbano-marginal como los *blues*, en vez de un tradicional bolero; son los disparadores de la tensión entre un poder hegemónico asentado sobre lo estatuido, el centro, la tradición, lo convencional y un contrapoder que propone la novedad, la ruptura, los márgenes, la otredad, constituyéndose en un contradiscurso³⁸. La lengua española es representada como la lengua oficial, su uso connota los rasgos nacionalistas y reaccionarios de los dictadores; en contraposición a un inglés que, si bien es la lengua fuerte, imperial, dominante, en Johnny aparece travestida, alterna, emergente. Hay una lógica carnavalesca que se instala en la lengua del protagonista, y siguiendo a Julia

³⁷Según Georges Balandier (1988): "El orden y el desorden son como el anverso y el reverso de una moneda: inseparables...el desorden llega a ser una dinámica negativa que engendra un mundo al revés. No se ignora, sin embargo, que la inversión del orden no es su derrumbe; puede servirle de refuerzo o ser constitutivo de él bajo una figura nueva. Esta hace entonces orden a partir del desorden" (121).

³⁸ Nos referimos a un "contradiscurso" como esa práctica de un sujeto o conjunto de sujetos que se comportan como operadores dialógicos, en respuesta a la evaluación social transmitida por el discurso "oficialista" y monológico de ciertos enunciadores. En tal sentido, para advertir la presencia de contradiscursos, será necesario pautar primeramente cómo se ha construido el armado de una hegemonía discursiva (Angenot 1998).

Kristeva (1981) “rompe las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y con ese mismo movimiento es una impugnación social y política” (189). Aunque la carnavalización del inglés que hace Johnny produzca un efecto humorístico –hacia el interior de la diégesis, en el público del Chantecler; y hacia fuera del texto, en los lectores de la *nouvelle*- es imperativo destacar que “la risa del carnaval no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica; es ambas cosas al tiempo, es, si se quiere, seria...” (Kristeva 211). Y será precisamente esa conjunción de producto grotesco y punzante, burlesco y severo, la que gestionará el impulso de leer en lo anecdótico de la carencia dental, una evaluación social mayor. La ausencia de dientes que provoca una deformación fonética, sumada a la mínima o nula escolarización del negro, provoca una de/formación tragicómica de la lengua que va dejando en su discurso vacíos o huecos, que también pueden leerse como hiatos en la historia oficial que vienen a ser completados y rellenados por la voz marginal del negro.

La dentadura, como ya dijimos anteriormente, provoca la masticación –de los sucesos, de la realidad- y su carencia simboliza la falta de ese capital necesario para la interpretación de lo real: Johnny, en el inicio de la historia, desconoce los efectos de la tiranía circundante, y será luego de realizar la transacción con los dictadores, recién cuando posea dientes y deba seguidamente abandonarlos, este será el detonante de una nueva competencia y sabiduría, un poder-saber que le posibilitará reposicionarse en el inclemente contexto sociopolítico. Se produce una gradación en su toma de conciencia, una evolución desde aquella oscuridad inicial en su pieza de adobe, hacia un nuevo saber que, por su severidad, lo movilizará al exilio. Este paulatino “darse cuenta” de la realidad opresiva se traduce también en el tono del texto, puesto en los ritmos del lenguaje musical que habitan Mosquitos, pasando del estrépito de la “spika” roja y su transmisión radial, “...la música abrió fuego sobre el silencio de la cocina” (Delgado Aparain 12), luego hallando momentos “sobresaltados por el clarín de la madrugada” (15), oyéndose también los tangos que salían del “descomunal aparato japonés del Nacho Silvera” (32) y su posterior secuestro por receptor emisoras de onda corta prohibidas, hasta alcanzar un silencio que, lejos de implicar el fin de la expresión, amplifica la posibilidad de una revolución, “Johnny pensó que la última palabra no había sido dicha y la esperanza le llegó de su misma imaginación desaforada...” (57)

Cabe también pensar en la función de la música que postula el relato, como vínculo entre mundos aparentemente disociados. Consideramos que puede hacerse una analogía entre la presencia musical en el texto y lo que plantea Jesús Martín Barbero (2011) -aunque él lo proyecta en el contexto de una sociedad hipertecnologizada que interpela a la juventud:

...el rasgo más sintomático de los jóvenes es el estratégico lugar que entre ellos ocupa la música en cuanto organizador social del tiempo y conector generacional o intergeneracional... ¿No será la música la interfaz que les permite a los jóvenes conectarse a, y conectarse entre sí, referentes culturales y dominios de prácticas y saberes que para los adultos son heterogéneos e imposibles de juntar? (120)

Si bien estamos trabajando una historia contextualizada en un *tempo* diferente al que analiza Martín Barbero; es igualmente significativa y coincidente –y por ello la traemos a colación- la figura de la música como un organizador social del tiempo y el nexo para vincular prácticas heterogéneas. Tampoco es casual que el encuadre del repertorio musical de Johnny pueda hacerse dentro de la cultura popular, no entendida en forma maniquea como lo opuesto a una cultura culta, sino pensada como esa reorganización descentrada de elementos sociales, artísticos, políticos que se ve atravesada por procesos interactivos y difusos de la producción y reproducción del conocimiento y los bienes culturales. Aun en contexto dictatorial, esa cultura popular puede leerse más allá de interpretaciones verticales y dicotómicas del poder, para ser comprendida como zona de cruces y de poderes oblicuos³⁹. Johnny se rebela al poder gubernamental, pero previamente ha accedido a un pacto con él. Se resiste a ser amoldado en su boca y su conducta, pero su acto revolucionario se limita a la huida, no cambia ni invierte las estructuras autoritarias contra las que lucha. Al analizar estos movimientos dentro de la cultura popular, podemos acordar, como sostiene García Canclini (1989), que la presencia de poderes no se da en forma polarizada, ya que las áreas del tejido social y sus incidencias son dinámicas y se retroalimentan: “Hegemónico, subalterno: palabras pesadas, que nos ayudaron a nombrar las divisiones entre los hombres, pero no para incluir los movimientos del afecto, la

³⁹ “El incremento de procesos de hibridación vuelve evidente que captamos muy poco del poder si solo registramos los enfrentamientos y las acciones verticales. El poder no funcionaría si se ejerciera únicamente de burgueses a proletarios, de blancos a indígenas, de padres a hijos, de los medios a los receptores. Porque todas estas relaciones se entretajan unas con otras, cada una logra una eficacia que sola nunca alcanzaría. Pero no se trata simplemente de que al superponerse unas formas de dominación a otras se potencien. Lo que les da su eficacia es la oblicuidad que se establece en el tejido” (García Canclini 324).

participación en actividades solidarias o cómplices, en que hegemónicos y subalternos se necesitan...los sectores populares más rebeldes, los líderes más combativos, satisfacen sus necesidades básicas participando de un sistema de consumo que ellos no eligen..."(324).

Este análisis de la producción artística de Johnny bajo la mirada de la categoría que lo incluye dentro de una cultura popular, lo hermana con lo híbrido, diseminado, abarcativo, pero también con prácticas culturales que "más que acciones, son actuaciones" (García Canclini 327). Es decir, no puede negarse en la historia novelada la influencia del poder político hegemónico sobre la cultura y sus prácticas, quienes se ven condicionadas por acciones más o menos coercitivas, o en ocasiones acordadas. Pero esto no excluye pensar que la respuesta a esas presiones dada por el artista, y su real capacidad de generar con su trabajo modificaciones inmediatas y verificables, sea tal vez una "simulación"⁴⁰, una representación, un ritual que se asemeja más a aspectos teatrales⁴¹ del accionar que a conquistas sociales, por el alto grado de simbolismo que poseen. Se trataría más de una *performance*, entendiendo, como plantea Richard Schechner (2000) que "todo se construye, todo es juego de superficies y efectos, lo que quiere decir que todo es *performance*: del género, al planeamiento urbano, a las presentaciones del yo en la vida cotidiana" (11)

Sin embargo, aunque el producto artístico de Johnny, su canto, y sus acciones contraventoras puedan ser leídas más como una representación, una puesta en escena o una pseudo-revolución, que como un acto de transformación en sí, es importante destacar que no por ello su fuerza simbólica disminuya; por el contrario, se recarga en ese nivel de abstracción que catapulta al cantante a un podio de vencedor, aunque en esencia no sea más que otro negro vencido de la historia. Y en esto se resume su auténtico valor performativo, porque "la *performance* no es un espejo pasivo de los cambios sociales sino una parte del complicado proceso de regeneración que produce el cambio" (Schechner 38).

⁴⁰ "Las prácticas culturales son, más que acciones, actuaciones. Representan, simulan las acciones sociales, pero solo a veces operan como una acción. Esto ocurre no solo en las actividades culturales expresamente organizadas y reconocidas como tales; también los comportamientos ordinarios, se agrupan o no en instituciones, emplean la acción simulada, la actuación simbólica" (García Canclini 327).

⁴¹Inclusive el propio rol político del dictador puede leerse en correspondencia a un actor que despliega su histrionismo sobre un escenario, o al decir de Walter Benjamin (1989), "...en lo que respecta al actor de cine y al gobernante. Aspira, bajo determinadas condiciones sociales, exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine" (39).

El canto de Johnny/ la *nouvelle* de Delgado Aparain, son estos fenómenos de transformación social a partir de un hecho artístico relativamente menor, pero que engendran al mismo tiempo un efecto estético y uno sociopolítico, son productos contingentes plausibles de ser trascendentes: “La performance se origina en el impulso de hacer que pasen cosas y de entretener; obtener resultados y jugar, detectar significados y pasar el tiempo, ser transformado en otro y celebrar ser uno mismo, desaparecer y exhibirse...enfocarse en un grupo selecto que comparte un lenguaje secreto y hablar a los cuatro vientos...” (Schechner 59).

Así, en la lógica del relato y su argumento, y sin tener tal vez más repercusión o impacto que dentro de un ámbito reducido y marginal, Johnny romperá con un tiempo dictatorial instalado como eje nodal de la vida del pueblo mediante su música transgresora, marginal, descentrada. Y asimismo, será su canto habitado por la mala pronunciación en un ininteligible inglés, el que constituirá un refugio para hacer la revolución⁴²; una revolución desordenada, espontánea, fragmentada y negra; tal como él es. Será esta definición identitaria desde lo cultural –porque Johnny es negro, pobre y canta para los marginales del pueblo- la que ocasione la tensión con los militares. El uso de una lengua extranjera travestida, junto a la elección de un género no canónico, y en un espacio vedado a la moral conservadora, acechará a los poderosos por ser antítesis de su política ideológica reaccionaria. Johnny se dedica a cantar, en opuesta relación a la carrera militar, “A Johnny le pareció increíble que un hombre de la guerra le preguntara cosas de la música” (Delgado Aparain 40), su profesión se constituye el mismo acto de decir-con-música, y esto implica una herramienta riesgosa para quienes operan sistemática y monóticamente una política del silenciamiento -que se ve ilustrada en la *nouvelle* en numerosos ejemplos, como el cierre de la radio, el adiestramiento de la voz de Johnny a cargo de un maestro tenor, el secuestro del grabador japonés del vendedor de chorizos, “...aquel hermoso artefacto no era...más que un delincuente de seis pilas...”(Delgado Aparain 55). Se da así una oposición interesante entre la palabra y el silencio, aunque utópica -según plantea Ortega y Gasset (1947)- porque ambos son constitutivos del lenguaje humano, se alimentan en su reciprocidad y se complementan: “...el habla se compone sobre todo de silencios. Un ser

⁴²“La conciencia de estar haciendo saltar el *continuum* de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el momento de su acción” (Benjamin 188) y esto no es ajeno al protagonista de la *nouvelle* -o tal vez a su autor- en quienes la acción de decir, a través del canto o de la literatura, se instituye en un acto de sedición, en un acto micro-rebelde- como declara Delgado Aparain- en una posibilidad de contrapoder.

que no fuera capaz de renunciar a decir muchas cosas, sería incapaz de hablar. Y cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios. Cada pueblo calla unas cosas *para* poder decir otras. Porque *todo* sería indecible” (301).

La dictadura tiene su propia voz en el pueblo y no acepta otras voces, porque la polifonía es democrática, y los gobiernos militares son monológicos (monótonos en el sentido más literal, mono-tonos, de pretender la uniformidad de un solo tono, una única voz oficial proclamada y ungida con el poder de decir). Y así es como se concretiza sobre las otras voces un avasallamiento, una domesticación: “Johnny...no tuvo muy en claro si aquellos que intentaban conducirlo de la mano hacia el triunfo, lo estaban queriendo como a un hijo menor o como a un caballo de carrera” (Delgado Aparain 48). En tanto las palabras de Johnny son ideologemas⁴³, actúan como portadoras de una evaluación social que resulta peligrosa para el poder, ya que podrían reclamar la interrupción de una única música autorizada para el pueblo: “la marcha militar amenazaba convertirse en una cortina de nunca acabar” (Delgado Aparain 13). Y el canto de Johnny es la contraversión de la marcha militar, es la inversión –desde el lenguaje musical y desde los efectos políticos- del poder estatuido.

Es interesante observar cómo la música, postulada en el relato como un acto artístico revolucionario en estrecha relación con su pertenencia a la cultura popular, logra trascender los límites del texto novelado para abrirse paso en otros géneros discursivos que prolongan la misma temática argumental. Nos referimos al *blues* creado por Iván Torres, cantante chileno quien recupera la historia de Johnny y cita textualmente algunas líneas de la *nouvelle* en su canción, interpretada y publicada en *Youtube* durante el 4to Festival Al Sur del Blues, Sala SCD, Bellavista, Santiago de Chile, el 11 de abril de 2007. Así, el texto de Delgado Aparain pervive y se renueva en otros géneros discursivos que continúan reelaborándolo, dinamizando los sentidos intertextuales que se van entrelazando y abriendo nuevas posibilidades semánticas⁴⁴.

⁴³Mijail Bajtin (1989) plantea: "El hablante y su palabra son el objeto de la representación verbal y artística, siendo el hablante un hombre social, históricamente concreto y determinado, y su palabra es un lenguaje social (aunque en germen) y no un dialecto individual. El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un ideólogo y sus palabras son ideologemas"(484).

⁴⁴La letra del *blues* de Torres dice: A Johnny Sosa le gustaba el blues/ mientras más azul, mejor/ no lo pongas a cantar boleros/ ni la típica canción de amor./Pero si tan solo fue por unos dientes nuevos/en vez de los suyos que se fueron a sonreír por ahí/y que le quitan a un cantante/esa arma mortal que es sonreír./Pero qué culpa tiene un milico golpista/de no tener cerebro ni para distinguir/la tremenda diferencia/ o los que algunos llaman “*swing*”/ entre una gran banda de guerra/o una mágica banda de *blues*. Y es Matahari de

Si pensamos, junto con Ludmer, que existen “*locus* de lengua” que “se pueden constituir el territorio de la lengua como patria subjetiva y como uno de los territorios latinoamericanos del presente” (187), no es casual pensar también que Johnny Sosa (incluso recordemos el mestizaje que denota su nombre propio) asienta su identidad como negro y como sujeto marginal en su elección por el *blues*, género musical originario de las comunidades afroamericanas de Estados Unidos. La lengua en la cual desembarca al elegir cantar *blues*, sin siquiera dominarla en su fonética o su referencialidad, lo hermana con lo diaspórico, lo negro; y en algún punto, lo contrahegemónico, lo subversivo, lo descentrado -entendiendo no que el inglés deje de ser una lengua central, ni mucho menos; sino pensando que para la política nacionalista de las dictaduras, es el español el “*locus* de lengua” (Ludmer 187) habilitado oficialmente para albergar la identidad de los sujetos aglutinados en esa construcción político-territorial, la patria-. Pero claramente el inglés de Johnny no sigue la normativa, es un producto trans-formado en su pronunciación por el desconocimiento del negro, desfiguración fonológica que encuentra correlato en una no-asimilación de lo extranjero, en la representación de una mínima y parcial adopción de la cultura angloparlante: “dout cruai for a blac jert, beiby, aiseid” (Delgado Aparain 20).

El inglés es la lengua del dominador y más allá de las correspondencias extratextuales con un sinfín de ejemplos sociohistóricos que ratificarían esta sentencia, en el texto esto se construye con una particularidad que resulta interesante: el poder nacionalista de los dictadores está representado en la lengua española, y entonces el inglés des-figurado del negro, ese “lenguaje indescifrable donde apenas los títulos que el negrazo había anunciado desde la tarima, tenían palabras conocidas” (Delgado Aparain 21) se inviste de un rasgo diferencial a partir de su degradación. El uso de un inglés desfigurado en la boca de Johnny instala un nuevo código de representación de lo dominante, que se resemantiza en esta parodia⁴⁵ del inglés tradicional, en tanto es una lengua-otra puesta en la voz de un sujeto

domingo/lo que escucharás tú. Estribillo: Debes darte por vencida/si me querés atrapar/sacarme mi camino/no soy como los demás/ Matahari de domingo/ ¿a dónde crees que vas?/ que para andarte falta estilo/destino donde llegás. Johnny Sosa, tú sí que eres negro/tienes hasta los sueños negros/pero alma de sonrisa blanca/como la rubia de tu cama/tienes una radio roja, un medallón dorado/un tamborcito verde y tu Black Diamond./La noche ennegrece.../Cuidame esta sonrisa hasta que vuelva/dijiste antes de desaparecer/ya no se te ve por Mosquitos/ni se te escucha en el Chantecler/ balada de Johnny Sosa/ basta donde estés tú/que para pasar la noche/ya tengo este *blues*. /No me inquieta conocerte/tú no sabes quién soy/Johnny Sosa yo soy. <https://www.youtube.com/watch?v=GrcYPT9r5h8> (consultado en marzo de 2014)

⁴⁵Propia de una lógica carnavalesca del discurso, la parodia propone un escape a la linealidad, a la ley, instalando en el lenguaje una relativización, una transgresión del código lingüístico (Kristeva 198).

marginal: “Lo tuyo podría ser muy bueno, pero eso no es inglés...” (Delgado Aparain 24). Hay un contrapunto con la clásica perspectiva de la lengua anglosajona como hegemónica, ya que en la boca de Sosa se deconstruye para rearmarse con un nuevo carácter disidente y provocador, al mismo tiempo que simple e ingenuo: “¿Qué tienen esas canciones?” preguntó Johnny. “Nada”, se enfureció Melías Churi. “Eso, no tienen nada. No es inglés eso, no es nada” (Delgado Aparain 22).

No es casual tampoco que, según la visión del personaje de Dina, nadie en ese entorno entienda el inglés, salvo dos individuos: “Sabía que ninguno de los que frecuentaba el Chantecler, y tal vez nadie en todo Mosquitos con excepción del cura Freire, entendía inglés, siempre que fuese ese el idioma en que cantaba Johnny” (Delgado Aparain 33). En paralelo, estos dos personajes tensionan el uso de la lengua dominante. Uno es el representante de Dios en la tierra, su investidura religiosa de la institución católica y su cercanía ideológica a la política de extrema derecha de la dictadura, lo convierten en la personificación de esa voz oficial, de esa lengua del poderoso. El otro es un lumpen que desfigura el inglés, es un negro atrevido que pone en su boca, desdentada, las palabras parodiadas del imperio. En esa boca desprovista, donde la carencia de dientes es, paradójicamente, la única posesión que no logra ser arrebatada, sustituida, implantada, la lengua del amo, la lengua-otra, ingresa pero no se asimila, es buscada y admitida pero, al mismo tiempo, rechazada y transformada. La lengua y el canto son, en Johnny, armas revolucionarias doblemente eficaces: se constituyen el *locus* desde donde decir es posible, donde la censura bordea su poder represor y no logra silenciar completamente la voz del artista, donde la capacidad de expresión encuentra un resquicio casi inocente por donde filtrarse; y al mismo tiempo, la elección del *blues* habilita otra resistencia en el uso alterado, carnavalesco, del inglés imperial, y propone una presencia lúdica, insolente, que juega con la lengua dominante, la desarma y la reutiliza, creando un efecto desfachatado, transgresor y alterno.

Podemos detenernos en este aspecto y trazar una articulación, en virtud de los cruces que nos posibilita el comparatismo, con el personaje shakespeariano de Calibán⁴⁶. Nos interesa sencillamente puntualizar aquí el hecho de que la lengua del poderoso, del

⁴⁶Recordemos que en la obra inglesa *La tempestad*, llevada al teatro en el año 1611, el personaje del duque de Milán, Próspero, es expulsado de su poder por su hermano Antonio y en su exilio naufraga en una isla desierta donde encuentra a Calibán. Este hombre primitivo es esclavizado por Próspero, quien le impone, entre otras cosas, su lengua occidental, con la cual, precisa y paradójicamente, luego el esclavo maldecirá a su amo.

colonizador, es adoptada por el esclavo para ser usada, precisamente, en la inversión de ese poder, en su contrahegemonía. Tanto Calibán como Johnny son personajes subyugados a quienes se les domestica su lenguaje, se les impone un decir a fin de que sea correlato de su pensar y su hacer, al menos en los planes del tirano. El poder actúa sobre sus lenguas para adoctrinar también sus pensamientos y su praxis; sin embargo, en ambos casos literarios, tan dispares en tiempo y geografía, los seres “inferiores” utilizan ese mismo objeto que busca ser usufructuado, como arma de resistencia y de contrapoder. Calibán dirá: “Me enseñaste a hablar, y mi provecho es que sé maldecir. ¡La peste roja te lleve por enseñarme tu lengua!” (Shakespeare 13) y paralelamente, Johnny convertirá ese mismo canto que es codiciado por los dictadores como botín, en herramienta revolucionaria.

El acto de contradecir los dictámenes oficiales, al decidir continuar cantando en inglés y hacerlo en el *cabaret*, será al mismo tiempo, objeto de castigo e instrumento emancipador. El negro sabe que si no domestica su boca, si no acepta cantar boleros en español, si permanece en el local nocturno y no se integra al cuartel como cantante del Coronel, su destino está marcado. Sin embargo, la boca de Sosa se resiste a la mutación, a ser esquematizada dentro de parámetros que no comparte, a estrechar sus canciones, a cambiar de género y adaptarse al molde preestablecido.

“No voy más a lo del viejo Di Giorgio”, fue la frase exacta...

Se le veía a flor de piel la satisfacción de pergeñar, en un momento sin importancia, ese encanto trascendente que solo lucen aquellos que...largan al buen aire la facultad de ir contra toda exigencia. De decidir, si cuadra, que por más nubes de tormenta que cuelguen desde el cielo sobre una mañana, no va a llover” (Delgado Aparain 60).

Esta resistencia a los mandatos es la que refuerza el carácter heroico del protagonista – como analizáramos en correspondencia con la figura mítica de Orfeo- y también la que lo catapulta a la huida. Su boca libre de imposiciones y condicionamientos instituye un contradiscurso que termina siendo objeto de censura y persecución, sin hallar otra solución más que el exilio.

El uso que Johnny hace del inglés, nos permite ahondar en un tema tan complejo como apasionante: el empleo de una lengua extranjera o la “traducción”, no solo entendida como traslación léxica de significados, sino problematizada en su aspecto cultural. Cabe aclarar que no es lícito analizar el uso particular que hace Johnny del inglés como si fuera una traducción habitual, en el sentido primero que se suele tener de este concepto como trasfondo léxico-semántico de un idioma a otro. Solo nos detendremos en su aspecto social

de contacto, de interacción cultural, que nos permite reflexionar sobre la creolización del inglés, ese fenómeno producido por la transculturación. El uso de una lengua u otra para comunicarse no es aleatorio; “En el interior de cada civilización renacen las diferencias...las naciones son prisioneras de las lenguas que hablan” (Ricoeur 12). El empleo de un idioma conlleva una cosmovisión, ya que “el lenguaje vuelve habitable el mundo” (Octavio Paz 18). No se puede pensar si no es mediante la lengua, a través de sus categorías estructurales. “Cada recorte lingüístico impone una visión del mundo” (Ricoeur 37), un paradigma, y modela nuestro sistema de percepción, construye la realidad. Podemos sostener que Johnny encarna con su canto en una lengua extranjera modificada, una “mala” asimilación lingüística y cultural, en doble sentido: en tanto el inglés del negro resulta incomprensible y por cuanto su uso está vedado por ser considerado impropio, ya que el acto de traspasar palabras de otra lengua, para los dictadores, es “malo”. Johnny no conoce el inglés que expresa, y por eso su pronunciación es imperfecta. Pero tampoco elige la versión en castellano de sus *blues*, porque hay una raíz afroamericana que le impide esa deslealtad. ¿Acaso son todos los elementos culturales traducibles? ¿No habría, inherente a la traducción, una imposibilidad de dar cuenta de todo lo que pretende trasladarse de la otra cultura a través de su lengua? Hablamos de “mala” traducción a riesgo de caer en la presunción de que “la traducción, por ser una traducción, sea, de alguna manera, mala por definición” (Ricoeur 21). Al traducir –trasladar significados- siempre se pierden elementos, porque no hay identidad absoluta o tautología, ya que la traducción acontece en la diferencia, en una búsqueda de homologación que nunca es perfecta. Pero en la *nouvelle* esa imperfección está relacionada, no solo intrínsecamente al acto de importar vocablos extranjeros que implica en sí un distanciamiento del referente original, sino al hecho de que este hablante carece de herramientas para tal fin, y a esto se suma, que el uso de esa lengua importada sea “mal” visto por el régimen nacionalista. El *cabaret* es espacio prohibido por albergar una moral no aceptada y adjudicada a las prostitutas extranjeras, y por eso “se trató en la junta de vecinos la posibilidad de cerrar de una vez por todas esos lugares dominados por las mujeres brasileñas” (Delgado Aparain 34). Este rasgo xenófobo se relaciona con un nacionalismo mal proyectado en la idea de que lo foráneo es perjudicial, impuro y destructivo para el país. No se produce, entonces, una dialogicidad u hospitalidad lingüística, “donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero” (Ricoeur 28). Por el

contrario, el uso de una lengua no-nacional, por su otredad, es el punto de conflicto; y esto no se da por azar, se da en contexto dictatorial donde quizás todo lo “otro” sea peligroso, implique un riesgo, sea disfuncional para la hegemonía, y en consecuencia, pretexto para la censura.

Este negro que canta mal en inglés representa la alteridad. Su lengua inglesa de/formada, trans/formada, y su género musical foráneo, es resultante de una traducción cultural, implica una “heterogeneidad primaria”⁴⁷ que trasunta lo idiomático y modifica estamentos más profundos en el espesor cultural. Esta categoría, planteada por Antonio Cornejo Polar y reafirmada por Raúl Bueno Chávez, tiene relación con la de transculturación de Ángel Rama en cuanto a reconocer la pluralidad en América latina como componente central de sus culturas; pero se distancia en el hecho de que se considera lo transcultural como un proceso, en cambio la heterogeneidad primaria es vista como un acto de ese intercambio de signos, un resultado, un producto que denota las diferencias de las culturas en choque. Se aprecia en Johnny esa heterogeneidad primaria que nace en la presencia de una cultura-otra que interpela, dinamiza, hace emerger la diversidad:

...basta la presencia de una segunda cultura en el mismo espacio de realidad para que se genere todo el asunto de la heterogeneidad, y para que entre las dos culturas en juego se establezca luego una gran variedad de dinámicas de contacto, históricamente documentables, tales como la transculturación, el mestizaje, la reciprocidad, la dominación, el colonialismo, la exclusión, el desplazamiento, la opresión, la explotación, la extinción y la resistencia. (Bueno Chávez 32)

En este mismo sentido entendemos que, así como Johnny Sosa es, desde su nombre propio, un producto de heterogeneidad primaria devenido del proceso de transculturación, su lengua manifiesta un intercambio incisivo, no fraterno ni dócil, en el que se expresa una representación grotesca y disidente de la lengua imperial. El personaje no asume cantar en español, en clara rebeldía a las imposiciones del dictador; pero tampoco consiente el uso de un inglés formal con el que no se identifica, por ignorancia de la lengua pero también por distanciamiento ideológico, político, étnico. Esta representación del protagonista da lugar al análisis crítico del fenómeno de transculturación en Latinoamérica, y dado el recorte que

⁴⁷ “La heterogeneidad primaria de que habla Cornejo Polar no es el mero contacto de culturas, ni la pluralidad conflictiva del mundo, o la totalidad contradictoria que él señala en otros lugares; ni el mestizaje cultural (o su isótopo, la hibridación); ni los procesos de transculturación: es el acto semiótico que surge de la heterogeneidad básica o de mundo y que implica la comprensión profunda y honesta de la cultura alternativa. Ciertamente que en ese acto está entrañada la posibilidad de una falsa representación, o de un entendimiento subjetivo y tendencioso” (Bueno Chávez 35).

puede establecerse a partir del conflicto entre lenguas, también nos permite direccionar la mirada hacia la traducción como fenómeno cultural, “Trabajo de traducción, conquistado a partir de las resistencias íntimas motivadas por el miedo, incluso el odio, a lo extranjero, percibido como amenaza contra nuestra propia identidad lingüística” (Ricoeur 49).

Johnny no habla inglés ni lo traduce, lo que hace es jugar, travestir, irrumpir con un vocabulario y una fonética sin códigos, sin normas, sin correspondencias, porque “cuando Johnny cantaba, se entendía él solo” (Delgado Aparain 33). Seguramente esto puede leerse en el hilo argumental como correlato de su marginalidad social que roza el analfabetismo, pero hay una lectura entrelíneas que Delgado Aparain también desliza de la creolización rioplatense del inglés, de la di/versión sugerida en esa lengua del amo que el negro adopta para ser desfigurada, parodiada, y en este punto, convertida en una estrategia de resistencia doblemente traidora.

La lengua, los dientes, la voz, la música, el silencio, se constituyen en signos dentro de la *nouvelle* cargados de axiologías, pero no son los únicos componentes en los que se representa la tensión, el autoritarismo y la violencia, sino que es preciso analizar la presencia de características étnicas que también actúan como articuladoras de relaciones de poder y dominación.

La negritud como condición

Ya hemos visto que la condición del protagonista como cantor de *blues* se constituye un contrapoder para los dictadores; y en consecuencia, silenciar las voces opositoras es el blanco selecto de la hegemonía. Pero no menos significativo es su color, Johnny Sosa es negro. Esta característica racial no aparece como un dato aislado en el texto, puede hacerse un seguimiento de la negritud en todo el relato, que no hace sino subrayar la mirada discriminadora sobre este rasgo étnico:

...rezongaba en la soledad de la cocina, riendo bajito de su propia resignación. Sencillamente porque era negro (Delgado Aparain 11).

Un lento sonido de vida a medias, que tanto apenas se encendía como abrasaba el bajo vientre en una llama fina y punzante, dejando a todos con la duda de que aquello fuese una criatura humana o una sombra azul (Delgado Aparain 20).

Inseguro, sin saber cómo hacer para evitar la apariencia de un infeliz al margen de las cosas, el negrazo se sintió obligado a levantarse... (Delgado Aparain 27)

“Esos negros de mierda no me dejan pensar”, se quejó...(Delgado Aparain 36)

...las blanduras del alcohol lo llevaron a preguntarse si acaso a negros como el que tenía delante, la vida los había golpeado hasta el extremo de poder experimentar solamente emociones débiles (Delgado Aparain 41).

Visiblemente irritado, el soldado lo vio venir...qué diablos le hacía suponer a un negro que podía entrar como Perico por su casa a un cuartel militar en tiempos de estado de sitio... (Delgado Aparain 43)

“Negro maldito”, murmuró ella estremecida, al ver que él movía la cabeza como si tuviera una hermosa duda (Delgado Aparain 46).

Pero usted ya sabe, mi Coronel, cómo son estos negros... (Delgado Aparain 62)

No le gustaba que le dedicaran canciones y menos un negro traidor (Delgado Aparain 69).

También en LUVMM aparece el apodo de Lina como “la negra”, y hay un rechazo profundo de la madre frente a esta nominación, “No le digan negra a la chica” (Fernández Moreno 139), un desprecio racial que ni siquiera se ve suavizado por la relación consanguínea. Inclusive se destaca un pasaje de la novela, a modo de monólogo interior o tal vez una confesión escrita en el diario íntimo, donde la madre cuenta su decepción al ver por primera vez a su niña recién nacida y descubrir que, alejada del estereotipo de “bebé rosada y perfecta...el don de la belleza...serenidad de los rasgos, en la piel blanca, en la pelusa rubia que cubría su cabeza redonda...” (Fernández Moreno 73); frente a esta idealización se desencanta al conocer a su hija morena: “Entonces te trajeron a vos...Tenías pelos hasta en las orejas, la cabeza alargada como una berenjena. Y desde ya, no eras Blancanieves. Lloré todo el día” (Fernández Moreno 73).

Hay también otros pasajes en LUVMM, siempre desde la focalización del personaje disfórico de la madre, donde la discriminación es explícita, desde lo racial y sociocultural:

La sirvienta me atendió por la mirilla...Era una paraguayita primitiva de ojos minúsculos y cara de asustada... ¿Usted es aborígen?, le pregunté. La mujer no me entendió. India, le aclaré. ¿Usted no es una india del Paraguay? Misma cara de azorada. ¿Cómo se llama? ¿Habla español o guaraní? ¿Cursó estudios?... No le sacaba los ojos de encima a mi *foulard* de visones. ¿Se reconocerían, de animal a animal? Porque era evidente que el miserable acababa de traerla de la selva...” (Fernández Moreno 148)

En ambas obras de nuestro *corpus*, lo racial adquiere relevancia en la medida en que problematiza, cuestiona, hace visibles los conflictos de una transculturación que no se

muestra apacible, sino representada en su lado crítico, en el choque y la puja más que en el encuentro y el diálogo. Para abordar este aspecto de la negritud, es pertinente recurrir a la clarificadora explicación que realiza Quijano, quien adjudica a la conquista española la concepción de “raza” como variable estratégicamente útil a los fines de la explotación y como elemento instrumentado para la opresión:

El nuevo sistema de dominación social tuvo como elemento fundacional la idea de *raza*. Esta es la primera categoría social de la modernidad. Puesto que no existía previamente...no tenía entonces como tampoco tiene ahora, nada en común con la materialidad del universo conocido. Fue un producto mental y social específico de aquel proceso de destrucción de un mundo histórico y de establecimiento de un nuevo orden, de un nuevo patrón de poder, y emergió como un modo de naturalización de las nuevas relaciones de poder impuestas...la idea de que los dominados son lo que son, no como víctimas de un conflicto de poder, sino en cuanto inferiores en su naturaleza material (7).

Retomando el análisis de LBJS, no es casual que en el pueblo ficcionalizado por Delgado Aparain, un negro viva “en carne propia”, literalmente y pensando en su boca invadida, la dominación. Históricamente, las personas de color han sido esclavizadas para ser tratadas como objetos y así ser insertadas en una lógica mercantil que, interesada por la obtención del lucro, las deshumanizó. De esta forma, la división social del trabajo tuvo sustento en la clasificación racial de la población, y la producción negra alimentó un mercado mundial avalado por la salarización de la fuerza del trabajo esclavo.

Y en la *nouvelle*, esto no es una excepción. La cultura uruguaya está atravesada por conflictos étnicos y de clases, que configuraron un crisol donde se afirma la compleja identidad nacional. La esclavitud negra fue un componente histórico que, en el texto, se reactiva en una nueva forma de dominación. Es un elemento “residual” que, por definición, “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural...ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente” (Williams 1980 144).

Johnny adquiere interés para los militares porque puede prestar un servicio, su canto; el cual paradójicamente se constituirá en un arma peligrosa. Lo residual “puede presentar una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante” (Williams 144), así es como “ser un negro cantor” se constituirá, paralelamente, en el objeto de dominación y en la estrategia de resistencia. El negro –esclavizado durante la

época colonial y re-esclavizado en el siglo XX a través de nuevas formas dictatoriales- cuyo servicio es objeto de deseo de los poderosos y objeto mercantil, podrá subvertir la relación de poder a través del uso de este mismo objeto⁴⁸. En un comienzo, cuando se le ofrece a Johnny cantar para el Coronel, esta oferta laboral deja de ser una negociación y se convierte en explotación al tener como promesa de pago un objeto tan irrisorio como irónicamente necesario: dientes nuevos. Pretender usufructuar al sujeto necesitado mediante la explotación de su deseo de poseer una dentadura, permite pensar en lo que postula Michel Foucault (1979) acerca de cómo el poder no solo reprime, sino que busca instalarse mediante otras estrategias que articulan el deseo y el saber:

...si el poder no tuviese por función más que reprimir, si no trabajase más que según el modo de la censura, de la exclusión, de los obstáculos, de la represión, a la manera de un gran superego, si no se ejerciese más que de una forma negativa, sería muy frágil. Si es fuerte, es debido a que produce efectos positivos a nivel del deseo –esto comienza a saberse- y también a nivel del saber. El poder, lejos de estorbar al saber, lo produce (107).

Johnny consiente al amoldamiento de su boca y su voz, no solo como consecuencia de una represión, sino como transacción a la que, por su extrema necesidad, resulta imposible renunciar. En él se despierta un deseo de transformar esa “hostilidad socavada, debilitada por el ahuecamiento excesivo de su boca despojada de dientes” (Delgado Aparain 21), y por ese deseo se escurre su subordinación al poder. Pero luego se produce también un acto de empoderamiento a causa de la posesión de un saber, el que Johnny va a adquirir al final de la historia, cuando los excesos cometidos por el gobierno militar salgan a la luz y le permitan al cantante marginal tomar decisiones, decir no, devolver la guitarra y la dentadura, resistir. El poder de los dictadores que se ejerce desde la manipulación del deseo del negro tendrá una inversión en el contrapoder que este desarrollará a partir de su nuevo saber, conocer, ver: “Solo en dos oportunidades sus ojos se abrieron a instancias de lo que ocurría afuera y si la tercera es como dicen la vencida, ocurrió algún tiempo después, casi sin que se diera cuenta...” (Delgado Aparain 49).

La tipificación del protagonista como “negro desdentado” no hace sino acentuar la figurativización de un personaje desvalido, inferiorizado, que pacta con el enemigo por su extrema indigencia. Johnny accede a los requisitos impuestos por la dictadura (no cantar en

⁴⁸ Sirva de cita la sentencia de Aníbal Quijano (2005): “...en el mundo del poder, aquello que se arroja por la puerta ingresa de todos modos por la ventana” (15).

inglés, no cantar *blues* y no cantar en el *cabaret*) para alcanzar un objeto sustancial, una dentadura postiza que le permita alimentarse, comunicarse y sonreír. Pero en el desenlace descubrirá que haber cedido a las peticiones del poder, y haber obtenido a cambio los anhelados dientes, no es una compensación justa en tanto sigue estando en juego su dignidad.

De modo que abrió desmesuradamente la boca, tal como si se resignara a que en ella alguien fuera a jugar al tejo con sus sueños de futuro y dejó entrar aquel molde inmaculadamente liso, rosado y perfecto, que le pobló de pronto la caverna con unos dientes blanquísimos...Sin decir nada, Johnny comprobó allí nomás que eran realmente hermosos. Pero tan cueles e indomables, que al llegar el momento de despedirse de la guardia, debió estrenar una boca que amenazaba con congelar para el resto de sus días una expresión de asombro tan involuntario y desencajado, como el bostezo de un caballo. (Delgado Aparáin 45)

La deshumanización del negro se evidencia también a nivel del discurso con el uso de comparaciones y otras figuras estilísticas que apelan a su caracterización, animalizándolo:

...su presencia toda negra, la cabeza acaballada y enhiesta...(Delgado Aparáin17)

...aullaba de modo decreciente hacia el cielo raso del Chantecler (Delgado Aparáin 21).

Y el negro todo de negro y plata, subía a la tarima y cantaba...se desplazaba como una liebre entre las mesas (Delgado Aparáin 48).

...lo estaban queriendo como a un hijo menor o como a un caballo de carrera (Delgado Aparáin 48).

No voy a ser el ternero de dos cabezas de Mosquitos (Delgado Aparáin 66).

Desprovisto de su humanidad, más apegado a conductas y rutinas bestiales, el negro ha sido un constructo eficaz, como lo fue el aborígen, que sirvió a los conquistadores en un principio, y a todos los que perpetuaron la colonialidad en América Latina, para mantener activo el sojuzgamiento. En este sentido, podría decirse de Johnny que es una imagen especular del “indio”, como lo califica Rodolfo Stavenhagen (2011), en tanto forma parte de un colectivo denigrado de sujetos “agredidos, atacados, catalogados, civilizados, convertidos, demonizados, descritos, deshumanizados, despojados, discriminados, esclavizados, estudiados, evangelizados, excluidos, explotados, extinguidos, imaginados, incomprensidos, marginados, masacrados, nombrados, perseguidos, satanizados, sometidos, subordinados” (227).

Johnny Sosa resume ilustrativa y paródicamente los rasgos útiles para los sistemas de dominación: antes, los conquistadores españoles echaron mano del trabajo del negro para crear un nuevo patrón de poder donde asentar la modernidad⁴⁹; los dictadores militares, ahora (posicionándonos en un reciente siglo XX pasado) perpetuaron ese patrón en relaciones de explotación laboral no salariales, manteniendo viva la imposición violenta de categorías sociales asentadas en la colonialidad. ¿Acaso unos y otros sujetos de poder no son las dos caras de una misma moneda? El sometimiento del negro/mestizo/indio no es entonces un episodio histórico cuyo corte sincrónico pueda hacerse en la línea de tiempo de una América “descubierta” en 1492; la vigente tensión entre dominante/dominado, poder/contrapoder, es una parte constitutiva de la identidad fragmentada de los latinoamericanos. Quizás sea oportuno entonces, como sostiene Giacomo Marramao (2011), “romper el espejo”⁵⁰ y pensarnos como esa “Babel cuyos problemas actuales ya no versan sobre cómo las llamadas “diferencias culturales” se miran entre sí, sino sobre cómo cada una imagina y piensa lo universal” (38).

La última vez que maté a mi madre: Huellas del silencio en la memoria

En la obra que nos ocupa, se desarrolla sobre los cuerpos de los personajes, la representación de operaciones de silenciamiento como consecuencia de períodos autoritarios. Se lleva a cabo la ficcionalización de complejos procesos socioculturales en los que la violencia ha dejado sus huellas, y estas pueden ser recogidas e interpretadas tanto en lo dicho como en lo callado, en lo explícito y en lo tácito, en lo material y en lo simbólico.

Cuando pensamos en la Historia de la humanidad, hallamos numerosos y tristes ejemplos de épocas tiranas en las que los individuos, o las sociedades, subyugados han debido recurrir a la memoria o al olvido como mecanismos de defensa y superación de sus traumas. Esto que pareciera ser contradictorio –memoria y olvido como estrategias para un

⁴⁹ “Entre los escombros de ese prodigioso mundo en destrucción y con sus sobrevivientes, fueron producidos, en el mismo movimiento histórico, un nuevo sistema de dominación social y un nuevo sistema de explotación social. Y, con ellos, un nuevo patrón de conflicto. En fin, un nuevo e históricamente específico patrón de poder. El nuevo sistema de dominación social tuvo como elemento fundacional la idea de raza. Esta es la primera categoría social de la modernidad” (Quijano 7).

⁵⁰Marramao (2011) se refiere a “quebrar las relaciones especulares que solemos instaurar entre “nosotros” y “los otros”: una ruptura que no puede ser mera inversión de perspectiva (saber cómo los otros nos miran en lugar de saber cómo nosotros miramos a los otros puede ser muy instructivo, pero no suficiente para librarnos de nuestros “orientalismos”) sino que debe constar de una capacidad para vislumbrar en los demás una perspectiva de universalización autónoma y original” (38).

mismo fin- se torna coherente cuando profundizamos en el hecho de que la memoria es selectiva, y puede operar en la recordación o la omisión de ciertos sucesos con el mismo propósito, superar lo sufrido. Como explica Tzvetan Todorov (2000): “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...la memoria, como tal, es forzosamente una selección...” (3).

En LUVMM, las historias de los protagonistas se entrecruzan, en un relato con intervalos y recortes que es menester enmendar. El proceso de memorización de los personajes se encarga de reconstruir el pasado, fragmentado, y así delinear en el presente una identidad que se halla igualmente disociada. “Se llama Thomas, allí, donde ha modificado su vida. Aquí volverá a ser, por estos días, Tomás, como era antes. Mucho más atrás todavía fue Tommy, y también Tomasito, confirmando desde la infancia una cierta vacilación de su identidad” (Fernández Moreno 14). Y este proceso de reconfiguración del pasado y de la identidad no es lineal, ni consecutivo, sino que zigzaguea entre aquellos recuerdos que la memoria ha jerarquizado y reconocido, y esos otros que han sido negados o reprimidos. En esta operación selectiva, memoria y olvido se van complementando en un mismo recorrido por el pasado para comprender el presente, y poder pensar en un futuro. “Quizás la antítesis de la palabra olvido –y de la palabra silencio- no sea memoria –ni palabra- sino justicia” (Moraña 36). Mediante el mecanismo de recordar y dar nombre a los vacíos que el silenciamiento ha dejado, se produce un intento certero de restablecer la justicia, y en este sentido la literatura se instituye en reparadora de los hiatos de la historia.

Si bien la memoria es selectiva, no es tan sencillo determinar qué hechos deben pasar al olvido y cuáles deben preservarse indemnes en el recuerdo. Todorov plantea que puede ser difícil distinguir el buen o mal uso del pasado, aplicando criterios de selección adecuados para los recuerdos. A fin de evitar que los usos se conviertan en abusos, propone diferenciar las categorías de memoria “literal” o “ejemplar”:

Por un lado, ese suceso...es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo...O bien, sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas...La memoria literal, sobre todo si es llevada al extremo, es portadora de riesgos, mientras que la memoria ejemplar es potencialmente liberadora...El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento

del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones... (11)

Sin embargo, y desde nuestra perspectiva, la claridad de esta distinción teórica puede desdibujarse en la práctica, muchas veces las taxonomías funcionan en un plano semántico, no pragmático. ¿Cómo lograr, con qué recursos psicológicos, jurídicos, políticos, que un mal recuerdo, sobre todo si es colectivo, se transforme en una lección y no en un suplicio o una revancha? ¿Cómo graduar los recuerdos para saber si son peligrosamente dolorosos y “literales”, o están siendo trascendidos en su pesar y reutilizados como forma de liberación? En todo caso, ¿quién más que el propio sujeto sufriente, víctima de un atropello, quisiera contrarrestar su pena pretérita con un hoy sustentado en el saludable aprendizaje de lo vivido? Pero tales experiencias, según lo que nos ilustra la historia, no son producto de una acción volitiva, sino tal vez, ocasionales consecuencias que encarnan algunos sujetos más o menos predispuestos, o “bendecidos”, a alcanzar una rememoración armoniosa de sus tragedias vividas. Muchas veces ocurre que el más simple de los eventos cotidianos puede precipitar la recordación, apacible y saludable, o por el contrario, intempestivamente tormentosa:

Lina advierte que el barral parece un pasamanos. Peor: advierte que ella misma cree que es un pasamanos, por la forma en que va aferrada a él. Se ríe. Pero le dan inmediatas ganas de llorar otra vez. Qué mirás pelotudo. ¿Nunca viste a una mujer con un barral en el subte? ¿Nunca viste lo desesperadamente que uno debe aferrarse a sus obsesiones? ¿Nunca se te murió un hermano, un amigo, las ilusiones? (Fernández Moreno 136)

Es interesante observar cómo memoria y silencio se van articulando para dar cuerpo al devenir de la historia. La voz narradora que cuenta la historia de Lina y Tomás en tercera persona, hace omisiones en su relato que no son azarosas, sino que se complementan con los silencios en las memorias de los personajes. “...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” (Jelin 28). Estos hiatos en el discurso se mimetizan con los vacíos en la memoria de los personajes, que selectivamente han ido conservando algunos hechos acontecidos en la memoria, y descartando otros. De esta misma forma, el proceso de rememorar se instala en la lógica del discurso y de los sentimientos evocados; el silencio abre fisuras en la continuidad de lo que se comunica y se siente, en un paralelo modo de

dosificar la exacerbación de palabras, personas, lugares y sensaciones que confluyen caóticamente en el personaje que recuerda:

Por eso, así como registra la conmoción que le provoca el encuentro, Tomás también puede comprobar con qué velocidad se enfrían las emociones, cómo se reordenan según aquella otra lógica, la lógica cristalizada de los recuerdos...En pocos momentos más, Juan M. estará tan lejos de él como lo ha estado en los últimos veinticinco años. Y él podrá seguir entregado a los recuerdos inocentes que le despierta la ciudad” (Fernández Moreno 117).

En la cita anterior, notamos cómo la memoria busca aferrarse a algunos hechos inofensivos y apartarse de los lastimosos, en un parejo trabajo que se realiza entre conservación/omisión, recuerdo/olvido, palabra/silencio. La necesidad de sobrevivir a los hechos infaustos del pasado, obliga al sujeto a la selectividad *mnésica*, a la restricción de ciertos recuerdos en rincones olvidados por sobre la exaltación de etapas más felices y recordables. “...la cáscara de la memoria cede y empiezo a acordarme de cosas increíbles, el ruedo del batón floreado de la francesa, la vecina del segundo...el dibujo de una baldosa cachada del patio, el olor de la plancha y el almidón, todo está allí intacto y vivo, esperando, es solo que hay que darse tiempo...” (Fernández Moreno 32).

Silenciar no implica necesariamente replegar y negar la memoria, o la realidad misma. El silencio no es estrictamente ausencia, en todo caso, es una manera diferente de hacer presente lo que la palabra prefiere soslayar. George Steiner (1994) postula el silencio como una manifestación que abarca aún más situaciones de la realidad que el propio lenguaje: “El lenguaje solo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto –y, presumiblemente, la mayor parte- es silencio” (38). Este crítico plantea que con el transcurso de la historia, la literatura ha ido decantando en un “empobrecimiento del lenguaje”, esto es, un proceso mediante el cual el lenguaje se torna cada vez más privado, oscuro, aristocrático, no comunicativo. Esta crisis del lenguaje pudo observarse en importantes movimientos literarios como fueron el Barroco o el Posmodernismo, pero también hoy, en una época tecnológica y virtual, vivimos entre hablantes que “chatean”, apocopan, abrevian, y que están creando así nuevo material de estudio e investigación para el futuro uso de un lenguaje encogido que pareciera dar crédito a la merma vaticinada.

Cada época y cultura están atravesadas por condicionamientos que se traducen en la manera de decir, de contar. Muchas veces en la historia, la fatalidad vivida es difícilmente

representada en palabras. El lenguaje queda incapacitado de nombrar lo monstruoso, y entonces el silencio se erige como la alternativa. “Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria...es la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático” (Jelin 28). Entonces cuando el lenguaje no alcanza para representar lo vivido, emergen otros elementos sgnicos –el silencio, o un objeto cotidiano como puede ser una simple prenda de vestir- que se convierten en anclajes de la realidad pasada y se recargan de significados para traducir la experiencia:

Y justo ahí está el pulver celeste de Graciela...

Me puse lo primero que encontró, eso había dicho Graciela en el bar, la última vez...

A esa altura de las cosas imposible hablar, solo mirarse alternativamente, escenas pasando como flashes de los ojos de una a los ojos de la otra...Después levantar los hombros, decir algunas frases entrecortadas. Y por fin verla irse, desaparecer en una esquina, con el pulver celeste y con todo sin decir. Lista para el sacrificio. “Si digo estar vivos quiero decir casi morirse.” (Fernández Moreno 151)

Los vacíos de lo traumático van llenándose con otras formas de representación no lingüísticas. Lo silencioso puede ser reemplazo de la palabra, o aparecer como una presencia explícitamente disfórica, actuar como solapamiento de conductas y experiencias mediatizadas por el terror a lo dicho, por una especie de logofilia⁵¹. En algunos pasajes de la novela, los personajes también llevan impresa esta marca de un silenciamiento –por herencia, por miedo, por logofilia- que acalla sus pensamientos y actitudes.

Lina abre la puerta de su casa con prudencia. No se oye el menor ruido...En el silencio de la casa, el botón rojo del contestador automático titila...El anuncio de la muerte es instintivamente el primer miedo que la golpea. Ya le han asestado otras veces esa puñalada, tres veces ha levantado ingenuamente el tubo del teléfono y ha recibido la descarga mortal...se murió tu hermana, se murió tu viejo, la agarraron a Graciela. Sin embargo, algún otro hecho mejor puede estar all detenido...Pero es inevitable...No había mensaje capaz de colmar aquella expectativa, aquello era el puro deseo coagulado, el elixir de la ausencia...Pese a todo, al apretar el botón, no puede evitar una oleada de ansiedad y después de desencanto cuando ninguna voz acude (Fernández Moreno 48).

⁵¹“Hay sin duda...una profunda logofilia, una especie de sordo temor contra esos acontecimientos, contra esa masa de cosas dichas, contra la aparición de esos enunciados, contra todo lo que puede haber allá de violento, de discontinuo, de batallador, y también de desorden y de peligroso, contra ese gran murmullo incesante y desordenado de discurso” (Foucault 1992 32)

El silencio no se corresponde directamente con el no-lenguaje, no es negación del discurso sino una manifestación paralela o, al menos, ampliada⁵². Pero es el silenciamiento como fuerza coercitiva el que prima en la novela: "...las palabras son peligrosas, pueden encender la mecha del miedo y la disolución, nunca se sabe, la esperanza más módica puede hacerse cenizas en instantes, peor todavía, puede volverse ella misma el arma que te está destinada" (Fernández Moreno 95). El silenciamiento, como consecuencia prohibitiva de una fuerza superior que se ejerce para provocarlo, tiene implicancias políticas innegables. Como censura o castigo, cabe recordar que hay antiguos mitos en Occidente que hablan de un terror o pena ante la palabra, que se traduce en represalia hacia los hombres porque comienzan a hablar y desestimar que el Verbo solo estaba destinado a los dioses. Con la palabra, el hombre desafía a las divinidades y esto trae consigo un acto condenatorio o de censura. Pero el silencio, más allá de constituir una sanción, puede implicar una forma de comunicación alternativa o nueva, un código no-lingüístico comparable con la música o la imagen, que hace salir al hombre de una era histórica de primacía verbal para introducirlo en una cultura significativa diferente que puede enfrentarse a la violencia y la represión. El silencio, entonces, puede escapar de su condición punitiva y realizar una metamorfosis hacia una nueva función que no tiene que ver con la falta de referencias o el vacío de mensajes, sino que propone ir más allá de las palabras para significar, para decir, postulando un sistema de comunicación abierto, no enfrentado con la censura. Steiner plantea, aunque en el contexto de la Alemania nazi, esta disyuntiva en la que se debate un escritor en época de censura ideológica y asume el silencio como una salida al Holocausto:

Para el escritor que intuye que la condición del lenguaje está en tela de juicio, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo, o elegir la retórica suicida del silencio (72).

⁵²Si pudiera hacerse una rotulación de las presencias del silencio, podríamos distinguirlos así: por un lado está el hecho de hacer silencio por no tener qué decir, como una carencia de referente, un vacío semántico; por otro lado está el silencio como una pauta de respeto frente a la palabra de otro, en tanto presupuesto social que implica callar para dejar hablar, intercalando turnos; además se puede reconocer al silencio como producto de no saber expresarse, como traba o deficiencia discursiva, cual una incompetencia frente al acto de decir; y finalmente puede entenderse el silenciamiento como un proceso mediante el cual se hace silencio por coerción, es decir, como una imposición que pone en juego relaciones de poder, un efecto obligado frente a una fuerza autoritaria, restrictiva, censoradora.

Explayándonos en este aspecto de la censura, no es difícil advertir el porqué de su severa aplicación en tiempos de dictadura. La palabra siempre es presencia, hay algo que se dice y que toma entidad a partir de lo dicho. Nombrar implica darle forma a un acontecimiento que, sin ser codificado en palabras, podría quedar recluido en la indefinición, y por ende, en la no-existencia. La palabra hace realidad, construye mundos posibles, es edificante desde el mismo momento en que ella es pensada o verbalizada. Y todo esto es riesgoso para la hegemonía, porque puede provocar rupturas en lo estatuido, puede abrir canales de comunicación divergentes, postular nuevas estructuras de pensamiento y de cognición, entronizar nuevos modelos sociales de gobierno. Todo lenguaje es subjetivo, ideológico, y también político. Hayden White (1988) en la argumentación sobre este aspecto, redirigido hacia la textualización de los hechos, ya sea en clave de discurso histórico o literario, expresa:

Cada uno de los modos lingüísticos, modos de encadenamiento y modos de explicación, tienen afinidades con una posición ideológica específica: anárquica, radical, liberal y conservadora, respectivamente. El tema de la ideología apunta al hecho de que no existe modo de valor neutral de encadenamiento, de explicación o inclusive de descripción de cualquier campo de hechos, sean estos imaginarios o reales, y sugiere que el verdadero uso del lenguaje mismo implica o comprende una postura específica ante el mundo que es ético e ideológico y aún más generalmente político: no solo toda interpretación sino también todo lenguaje está contaminado políticamente (6).

Si bien esta “contaminación” política del lenguaje que postula White es inevitable—porque no hay lenguaje científico, histórico ni periodístico que se pueda jactar de neutralidad—puede también implicar un rasgo no totalmente nocivo como así fuera sentenciado, ya que lo que resulta “contaminante” para unos, puede significar revelador para otros. El tipo de codificación que se realice al elegir contar una historia, ficcional o no, influirá directamente en las interpretaciones que de ella se hagan. Producir un relato cómico o trágico de los hechos pasados, será configurar un tipo de trama dotado de una herencia cultural particular, y así será leído: “...un conjunto de acontecimientos originalmente codificados de una manera ha sido simplemente decodificado y recodificado de otro modo. Los acontecimientos mismos no cambian sustancialmente de un relato a otro. Es decir, los datos que deben ser analizados no son significativamente diferentes en los diferentes relatos. Lo que es diferente son las modalidades de sus relaciones” (White 135).

Todo esto nos conduce a entender el lenguaje como sistema de signos fundamental para vehicular sentidos, valores, posicionamientos. El “grado 0” de la escritura, sobre el que reflexionara Roland Barthes (1997), es utópico, no existe tal “...lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un nuevo mundo adámico, donde el lenguaje ya no estaría alienado.” (22) En lo dicho y en lo silenciado, en la palabra o en su omisión, el lenguaje encuentra camino para la representación de realidades. El silencio cohabita con la palabra, a veces en la cordialidad de su cadencia, otras veces en un resignado pacto: “Lina se mantiene callada...Ella deja que el silencio se extienda, como una mancha viscosa. Sin pánico...Ha aprendido Lina a no temer al silencio. A dejarlo que se instale, con todo su peso” (Fernández Moreno 216).

En la novela de Fernández Moreno, las huellas que va dejando el silencio, en el discurso del narrador y en los perfiles de los personajes, delinean el solapamiento de una generación, de una época, de las experiencias de exiliados, desexiliados e insiliados arraigadas en la cultura argentina y su memoria. Se abre paso así a la posibilidad de reflexión y análisis sobre la construcción de esas subjetividades, que no solo podrán ser leídas en la codificación de sus enunciados presentes o ausentes, sino también en las cicatrices que la violencia y el autoritarismo han dejado sobre sus cuerpos textualizados, hechos letra y argumento literario. No es casual que esta obra se publique a fines de la década del '90, ya que se ubica en una malla cultural donde se editan numerosas novelas con el tema de las dictaduras del Cono Sur, como respuesta al silenciamiento de la memoria durante el menemismo. Y las bocas acalladas serán, ahora, símbolo expresivo y vehículo axial de interpretación.

Bocas sin dientes

Hemos analizado la violencia –en su aspecto unívoco y vertical de opresión del desvalido- ejercida por regímenes dictatoriales representada en nuestro *corpus*. Pero también hemos visto cómo se producen otras relaciones de poder, que no son unilaterales y que se asientan en la puja de intereses y posiciones, basadas muchas veces en la modelación de un deseo o un saber. En cualquiera de los casos, nos interesa plantear aquí cómo las fuerzas dominantes se apropian de los cuerpos a fin de manifestarse sobre estos hegemónicamente, mediante el control, la represión, la censura o el castigo. Y cómo los dientes se construyen como metonimia de esos cuerpos oprimidos.

En LBJS, el poder tiene su sede en el cuartel de los militares desde donde se dirige y se ejecuta la vigilancia y el control sobre los cuerpos de los ciudadanos, y más ajustadamente según el argumento, sobre la dentadura y la voz de Johnny. Pero en LUVMM, los dientes exponen una nueva forma de poder, el materno, que se articula con los recuerdos de la dictadura militar: hay una doble representación del poder que se detenta desde dos instituciones sociales igualmente sustentadas en mecanismos de control, el cuartel y la familia. “Pienso que desde el siglo XVIII hasta comienzos del XX, se ha creído que la dominación del cuerpo por el poder debía ser pesada, maciza, constante, meticulosa. De ahí esos regímenes disciplinarios formidables que uno encuentra en las escuelas...los cuarteles...las familias...” (Foucault 1980 106). Si bien nuestro *corpus* fue producido por sus autores en la segunda mitad del siglo XX, cuando un corrimiento o al menos una transformación de esta noción foucaultiana de poder ya se ha visibilizado aunque no extendido en forma masiva, igualmente la configuración de esos mundos ficcionales adhiere a estas miradas tradicionales de la familia y el ejército como instituciones donde el control y la vigilancia resguardarían la moral y los valores sociales legitimados en el *status quo*, pero lo hace precisamente para desarticularlos y mostrar su lado no-amable.

La figura materna será en la novela un vector que direccionará la trama y posibilitará un inteligente juego de interpretaciones sobre estos dispositivos de disciplinamiento tan arbitrariamente instituidos durante siglos. Y los dientes volverán a actuar, en esta obra argentina, como objetos simbólicos para abordar temáticas coyunturales de los personajes, pero también de la sociedad y su historia.

Lina se siente tan indefensa como una chica de doce años, envuelta en el sereno horror de saber, todo el tiempo, lo que lleva en la cartera. Aquella bolsita. Una bolsita de tela blanca, ajustada con un cordón de seda, donde la madre ha depositado sus dientes postizos para que ella, su única hija viva, los custodie. De manera que más que preguntarse cómo va a sobrevivir en los próximos años, qué tipo de vida quiere, qué esperanzas y qué rencores va a definir para la última etapa productiva de su vida, la única pregunta que la ocupa enteramente es qué hacer con los dientes...(Fernández Moreno 7).

En el párrafo anterior, ubicado en la primera página de la novela, ya está planteada la relevancia de los dientes como metonimia de ese cuerpo, individual y social, que será tensionado de diferentes formas y por distintos agentes, y cuyo protagonismo se hará patente en numerosas escenas de la obra, cuestionando el uso del poder, materno y político, y abriendo el debate sobre su autenticidad o artificiosidad.

La dentadura de la madre es representada, al igual que la de Johnny, en su lado no-natural, falsificado, postizo, “aquella parte artificial de un cuerpo separada de su conjunto” (Fernández Moreno 8) y esto se opone a la presencia de dientes originales que biológicamente nacen y se desarrollan para digerir, sonreír, comunicar. Frente a la carencia de lo natural, la dentadura es una opción impostada para suplantar dichas funciones, pero es precisamente esa sustitución la que resulta cuestionada. Cuando el cuerpo tiene una deficiencia orgánica en una de sus partes (por uso excesivo, por accidente, falta de recursos o de cuidados, paso del tiempo, etc.), esta busca ser reemplazada por alguna prótesis. El elemento incorporado, que viene a sustituir a la parte defectuosa, nunca alcanza el mismo rendimiento o eficacia que el original. Esto nos habilita a interpretar un cuestionamiento acerca de los gobiernos referidos en la novela –el de facto y el neoliberal– que pretenden legitimarse en el hecho de venir a subsanar condiciones sociopolíticas adversas, pero que no alcanzan nunca el progreso prometido.

Este fenómeno que se produce en la boca, puede interpretarse en relación con lo que de ella sale, o ingresa. Las palabras, y las realidades que estas configuran, pueden entrar y expulsarse libremente por una boca natural, sin obstáculos, ni prótesis, ni artificios. Pero ante la interposición de un elemento extraño, instalado por un tercero, esa misma libertad asociada a lo natural da paso a formas simuladas, apócrifas, modos de decir ajenos “como si” fueran propios. Johnny no pudo cantar con su dentadura postiza los boleros que le fueron asignados, su boca amoldada dejó de ser vehículo de expresión natural, la domesticación de la sonrisa y de la voz fracasaron haciendo sucumbir también la autenticidad de su canto. En ambas obras literarias, se pone en tensión la díada esencia/apariencia, lo verdadero/lo superficial, que propone, desde el elemento puntual de los dientes, un cuestionamiento hacia la condición humana, las falsas apariencias, la caducidad.

Lina mira una chapita de cocacola incrustada en la tierra...Nosotros polvo de polvo y aquel fragmento obstinado recordará todavía la nimiedad de un instante. Guardará incluso algún millonésimo de la energía inmortal de quien haya apoyado su boca contra ese pico. ¿Así de pertinazmente sobrevivirían los dientes de su madre? ¿Tan inferior es el ser humano a un pedazo de poliuretano?

Lina no puede llegar tan lejos. Solo puede pensar en ellos en tanto conserven su forma dental, su apariencia humana. Vuelve a imaginarse la bolsita depositada al pie del árbol. Después del chico curioso, el segundo candidato a llevarse la sorpresa es un perro. Un perro mordiendo los dientes de su madre muerta. Esta imagen debería estremecerla. La buena alumna. Debería. Sin embargo, aquella imagen, un perro desgarrando con sus dientes esos otros dientes, lo produce más bien

cierta curiosidad. El perro ¿sería engañado por el falso hueso? ¿O lo desecharía, sería claro para él que aquello era solo una imitación? (Fernández Moreno 10)

La imagen de ese perro mordiendo con sus dientes los otros dientes nos remite a simbolismos mayores, que permiten relacionar el feroz contexto que Lina transita con esa voracidad animal que ella evoca, imagina, pero que no la estremece. El acostumbramiento y el letargo han ganado espacio en un personaje y una sociedad embotados, cuya capacidad real de asombro y reacción ante el salvajismo de un sistema oprimente se ha debilitado, y solo le resta hacerse preguntas. Como un perro que roe los despojos artificiales, apócrifos, de los argentinos, la realidad de los años '90 se ve representada en la barbarie que se visibiliza en las calles, al pie de los árboles donde la mugre tapa los restos de una humanidad representada metonímicamente en la dentadura postiza abandonada.

La controversia de la relación esencia/apariencia también se destaca en personajes secundarios como Laura, compañera de Lina en la agencia publicitaria, quien desliza una anécdota familiar en la que vuelve a ser eje central de la discusión la presencia de una prótesis dental que disimula el deterioro corporal de la vejez. La dentadura postiza lacera la boca, resulta incómoda y disfuncional para el sujeto; sin embargo, se prioriza lo estético en exaltada preponderancia por sobre otros valores-sociales, humanos- y se exhibe así la decadencia, en paralelo, de la juventud y de la escala axiológica tradicional:

_Yo también tengo una historia de dientes postizos _dice Laura_ de mi padre. Le lastimaban la encía y le habían sacado una llaga verde enorme. Pero tenían una virtud inesperada: parecían verdaderos...Estábamos todos en Italia, de visita en su pueblo...fue imposible convencerlo de que se sacara la dentadura para curar la llaga. Después de treinta años de ausencia, quería mostrarse joven entre los suyos. Era uno de los pocos de su edad que tenía todos los dientes. Al menos eso era lo que parecía (Fernández Moreno 46).

Por su parte, la dentadura de la madre de Lina se recarga simbólicamente de sentidos en la historia como parte de un cuerpo en estado de degradación. Frente al inexorable deterioro corporal, preservar los dientes aparece como una opción para contrarrestar el declive ineludible. La madre anciana, que ya ha perdido su belleza y jovialidad, se aferra a la prótesis como si su dignidad dependiera de ese suplemento. La importancia que tiene la apariencia para este personaje materno hedonista, dedicado a escribir en un diario íntimo su percepción de sí misma, “Me he mirado un rato largo en el espejo. Siempre me producen el mismo efecto mis ojos. Son notables” (Fernández Moreno 63), en la vejez se

concentra en ese implante que atrae toda su preocupación narcisista. A la vista de la madre anciana, los dientes se constituyen en el único elemento que puede preservar algo de la juventud perdida, y refuerzan la caracterización de un personaje femenino desapegado de su rol materno de protección e incluso de alimentación -“Siempre lo mismo en tu casa. Por cada tostada hay que levantar un petitorio al comité central. De Nesquik ni hablar, eso es puro imperialismo yanqui. Lina no hace comentarios. Su casa, con su heladera siberiana, siempre la misma botella de agua y el mismo medio limón reseco...” (Fernández Moreno 19), y ensimismado en sus tareas estéticas:

Allí está su madre...con la boca hundida. Sin pelo y sin boca. Sin boca y sin color. Aquella es una anciana...no aquella mujer seductora y magnífica...dejando saber que por allí había pasado una reina. Una reina que Lina podía rastrear hasta una hora después, haciendo su camino inverso, el camino del abandono... Y es un cadáver, el cadáver de su madre. El cadáver inesperadamente entreabre los ojos y empieza a hacer señas con las manos. Señas que ella, Lina, idiotizada por esta nueva imagen, no acierta a comprender. Pero sí entiende un golpe de irritación que da la madre sobre la cama, chica, qué idiota, le parece escuchar, los dientes chica, los dientes... (Fernández Moreno 28)

La figura materna, antes esplendorosa y ahora decadente, vuelve a interpelarnos sobre la representación misma de la patria, en correlato con ese deterioro. La madre se preocupa no solo por su apariencia personal, sino también por la de sus hijas, como si el poder del matriarcado que pretende extender en su descendencia dependiera de la preservación de una fachada. Pareciera proponer el texto la reflexión sobre una madre/nación venida a menos, degradada, que no le hereda a las generaciones siguientes valores primordiales sino solo la dedicación a frivolidades. El valor de lo estético prima por sobre otra jerarquización axiológica del amor, la amistad, los vínculos solidarios. Inclusive frente a la muerte de Valeria, el personaje materno prioriza el aspecto externo del cadáver y se desespera por corroborar la presencia de los dientes en la boca de ese cuerpo yacente: “A Lina le gustaría en aquel momento estar a solas con su hermana, no tener a la madre al lado. La madre que...descubre ahora la falta de los dientes. La chica está sin los dientes, dice. Hay que ponerle los dientes, gime. Hay que ponérselos, por favor Lina, dónde están los dientes” (Fernández Moreno 230).

La dentadura postiza de la madre no solo es objeto simbólico en el que se deposita la fuerza del inicio del relato y se pone en cuestionamiento una cadena de relaciones actanciales unidas por tensos juegos de poder, sino que el personaje de Lina también es

descripto mediante la asociación a ciertos hábitos en los que los dientes son presencia insistente, y van complementando los rasgos de una personalidad metódica, rutinaria, sin accesibilidad a probables imprevistos:

¿Será capaz, por una vez, de dormirse sin cumplir el rito de los dientes? ¿Sin el cepillado a cuarenta y cinco grados contando hasta nueve?...la tenaz mula que vive en su interior...no hay nadie más chupamedias, ni pusilánime. La mula tiene que cumplir con todos los preceptos, con todos los gestos lógicos. Una adoradora de las rutinas. Con una inexistente capacidad para la aventura, aunque más no sea para la improvisación...(Fernández Moreno 49)

Lina no es la inquieta y viajera Adriana, o la valiente y activista Graciela, tampoco es la transgresora Valeria, ella es quien carece de determinación para los impulsos más básicos, y como en la infancia, sigue los mandatos que le fueron impuestos, casi automáticamente. Esa inercia en su conducta la define, así como su incapacidad de tomar decisiones sobre su trabajo, su futuro, su madre/su patria. Aun en medio del sueño y la vigilia, Lina responde a las usanzas aprendidas, que le resultan imposibles de ser revertidas: “Siente dentro de la boca que se aproxima una catástrofe. Sus dientes tienen la frágil consistencia de las conchillas más desgastadas de la orilla del mar...va hasta el baño, comprueba que tiene todos los dientes, se los cepilla por ambas caras contando hasta nueve...y por fin le parece merecer un descanso sin pesadillas” (Fernández Moreno 50). Lina no es capaz de incumplir los preceptos incorporados de su madre/patria sin perder el sueño, su accionar inerte configura el perfil –como ya hemos analizado- de un sujeto moderno que transita el rudo neoliberalismo de los ‘90 y carga con su visión de insiliado, vaciado de ilusiones y de objetivos, conducido al filo del descompromiso y la indiferencia. Y el ritual de los dientes que no puede siquiera quebrantar, viene a reforzar esta caracterización de una personalidad tibia, presa de un sistema aletargador, sin actos de arrojo ni grandes posibilidades de cambio o transformación, y colmada de interrogantes sin respuesta:

¿Es la deserción de Dios?

¿La muerte de las ideologías que la ha dejado sin rumbo junto a sus compañeros de generación?

¿El hecho de ser una mujer, de no tener aquella herramienta que la haga ir por la vida como portando un estandarte?

¿Es la herida, abierta para siempre, de no haber tenido una madre de Billiken?

¿La consunción de las últimas hilachas de amor del que será su último amor?

¿La grisura de la vida que no da reposo?

¿Su propia falta de ímpetu para la alegría, de grandeza, de generosidad? (Fernández Moreno 193)

El agobio de una vida mediocre, su clase media en decadencia dentro de un departamento alquilado e impago, su inestabilidad laboral, su madre/patria convalesciente, y su necesidad de convalidar los recuerdos de un pasado hostil; todo este descontento es cargado también en su cuerpo. Lina disputa con un presente desalentador, con la derrota de una infancia desamparada -“...con lo desmantelada que solía estar la heladera de la calle Juncal...” (Fernández Moreno 105) -y con una generación de proyectos trancos -“La congoja que convive con ella en los últimos tiempos (¿años, décadas?) se expande dentro de su pecho como una medusa.” (Fernández Moreno 80),y esto la devasta anímica y corporalmente. El cuerpo es la cárcel de los propósitos no concretados, es el envoltorio que ha sido disciplinado para obedecer las reglas y no desacatar ninguna orden materna ni social. Y esta prisión la asfixia, acorralla su voluntad de vivir, invalida su autonomía:

...el mundo se mueve, cosas suceden incesantemente, no hay duda, pero ella está tan lejos...No puede con su alma, y qué justa le parece esa frase por más hecha que esté. El alma cobra una presencia tan evidente que excede el cuerpo, lo desborda, se derrama por los costados. Dónde pone ese desasosiego. Siente claustrofobia Lina, pero de su propio cuerpo, se siente enjaulada dentro suyo” (Fernández Moreno 192).

En otros pasajes de la novela se mencionan los dientes, también, para simbolizar la decadencia económica, social y corporal de Valeria cuando decide irse a vivir al campo con un muchacho humilde, como fiel representación del surgimiento de una nueva clase desplazada por las políticas socioeconómicas de la década menemista que marginan a los pobres y hacen emerger a los indigentes: “La última vez que vino a Buenos Aires no tenía ni un diente. Estaba envejecida, la piel grisácea, el pelo engrasado y tirante...” (Fernández Moreno 157). En este mismo sentido, su muerte se anuncia haciendo explícita esta referencia a la falta de dientes en relación directa con su extrema miseria: “...llega el instante preciso en que algo revienta, la derriba sin los dientes contra las baldosas heladas y Valeria cae entre las gallinas que revolotean...” (Fernández Moreno 158). Es repetida la apelación a los dientes para caracterizar el estado socioeconómico de los personajes, en una exaltación permanente de la díada apariencia/esencia. Tenerlos o no, deja de ser una eventualidad para convertirse en un rasgo determinante de *status*, pero también del poder asociado a esa posesión. “Perder los dientes significa, pues, miedo a la castración o a la derrota en la vida, inhibición.” (Ciriot 174). Son un símbolo de fuerza, de autoridad, de esplendor, y este rastreo hermenéutico de los significados que se han ido sumando y

manteniendo a lo largo de la historia en relación con el mismo referente, no es excluyente pero ayuda a una comprensión más global. Los dientes en tanto símbolo –“realidad dinámica y plurisigno cargado de valores emocionales e ideales” (Cirlot 17)- nos viabilizan el análisis de las relaciones de poder actuantes en el texto, haciéndonos evidente su presencia, a modo de “mojones” o indicadores explícitos de una presión dominante sobre los cuerpos. En la novela se desarrolla una concatenación de poderes –naturaleza, sociedad, familia- que se ponen en tensión mediante la presencia de los dientes. Estos se caen cuando el poder de la naturaleza se despliega a través del paso del tiempo y exige al sujeto recurrir a prótesis que suplan esa carencia, y problematizan la axiología de lo esencial y lo aparente, lo natural y lo artificioso; también los dientes dejan un vacío en bocas que padecen los flagelos de la pobreza donde un poderío socioeconómico se ha perdido –y con él un modo de vida y una cosmovisión- al igual que la dentadura; asimismo, el poder del hábito y los mandatos maternos se ilustra en rituales como el cepillado de dientes, en perfecta contribución al trazado de un perfil mecanicista y autómatas para las acciones del personaje insiliado de Lina. En todos los casos, las bocas sin dientes son un constructo sobre el que se depositan los sentidos que van bosquejando sobre los cuerpos, el poder de la autoridad y sus excesos.

Autoritarismos sobre el cuerpo

En LUVMM, la representación de los cuerpos –en su presencia o ausencia- nos habilita a interpretar desde el texto los códigos socioculturales y políticos de toda una época y sus repercusiones ulteriores. En el abordaje de la dictadura y posdictadura es impensado evadir uno de los temas más dolorosos y traumáticos que la sociedad argentina carga en su historia: la desaparición de personas. Los regímenes autoritarios, en cualesquiera de sus coordenadas geográficas y/o cronológicas, suelen apelar a mecanismos heterogéneos para acallar las voces disidentes, y en el período ficcionalizado en la novela, el gobierno militar que llevó a cabo el “Proceso de reorganización nacional”, no descartó ninguna de ellas: la censura, la tortura y la desaparición. Como sistemático procedimiento dispuesto a anular la oposición al régimen militar, los dictadores activaron funestos dispositivos que tuvieron por objeto y por método, violentar los cuerpos.

En la historia novelada, Graciela es el personaje emblemático de la revolución contra los dictadores; ella arrastra una herencia familiar de padres obreros, emigrados de Rusia, que

se instalaron en Villa del Parque y que durante su infancia se reunían alrededor de una mesa para contarles a sus hijos “grandes acontecimientos mezclados con anécdotas de tíos y primos. Persecuciones sangrientas y resistencias heroicas seguidas de la descripción detallada de algún traje de casamiento...” (Fernández Moreno 19). Este personaje será el arquetipo de militante comprometida, desde su configuración familiar y social, psicológica e ideológica. Su presencia activista y rebelde, en contraste con la tímida y temerosa actitud de Lina, robustecerá en la historia la figurativización de los sujetos que mayoritariamente fueron víctimas del terrorismo de estado. “Graciela siempre iba delante gritando, agitando carteles, siempre entre las primeras. Lina en cambio corría, venciendo a cada paso a la Lina que quería volver a su casa” (Fernández Moreno 114). El ejercicio de su contrahegemonía motivará el hostigamiento y persecución de Graciela por parte de los dictadores, quienes harán que finalmente “desaparezca”.

Durante el gobierno de facto que destituyó a la presidente María Estela Martínez de Perón, en Argentina se orquestó desde el poder una perversa operación de desaparición⁵³ de personas. Esta práctica represiva se encargó de secuestrar a hombres, mujeres y niños, cuyos cuerpos jamás aparecieron. Con este método, los familiares de esas víctimas perdieron del hilo del desconocimiento acerca de lo sucedido, sin pruebas que les permitieran encarar legítimamente una denuncia; asimismo, se infundió rápidamente el terror a la sociedad en busca de replegar sus reclamos, sin la certeza de los atropellos cometidos. La intencional ausencia de los cuerpos “desaparecidos”, pretendió prolongar el trauma indefinidamente, ya que no hubo una sepultura sobre la cual llorar y hacer el duelo. Los cuerpos desaparecidos, en fatal paradoja, son ausencia y presencia, constituyen desde lo no expuesto la mayor muestra de terror ante la sociedad, “haciendo imaginar esos resultados a través del ocultamiento de algo que a la vez que se oculta se hace evidente...el resultado buscado y logrado es el terror colectivo ante el castigo” (Reati 30). Este método

⁵³La Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas, aprobada por la Asamblea General de la Organización de Estados Americanos (OEA) en su 24a. Asamblea General, sancionada el 13 de setiembre de 1995 y promulgada de hecho el 11 de octubre de 1995; lo considera, en su artículo II, como un delito de lesa humanidad imprescriptible ya que se considera desaparición forzada la privación de la libertad a una o más personas, cualquiera que fuere su forma, cometida por agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúen con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la falta de información o de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o de informar sobre el paradero de la persona, con lo cual se impide el ejercicio de los recursos legales y de las garantías procesales pertinentes.

cruel fue aplicado sistemáticamente por los dictadores, y en la novela queda representado en toda su crudeza:

Una cosa era correr en una manifestación, rodeado por el grupo, gritando asesinos, asesinos. Ahí había emoción, calor, adrenalina. Otra cosa era ir saliendo de la facultad, de a uno, entre dos hileras de policías, sabiendo que alguien iba a quedar como rehén y pensar me va a tocar a mí. Eso ya era algo más parecido al miedo. Apenas un principio. El anticipo de la lenta y letal acumulación que conoció más adelante. Paladas de miedo pesando sobre su pecho hasta dejarlo a veces hundido en la cama, incapaz casi de respirar. Había conocido también un miedo agudo, electrificante, el que te asaltaba por la espalda después de un momento de olvido. Otra cosa era el terror, el descontrol del cuerpo, mearse y cagarse encima, volverse loco, desear morirse (Fernández Moreno 153).

La violencia y el terror que imprimen los uniformados -que otrora fueran “pichones de torturadores” (Fernández Moreno 170) en el Centro Naval observado desde el muelle donde Tomás paseaba con su novia y con el paso del tiempo y las condiciones dadas se convirtieran en una máquina de matar- es visible en los cuerpos, en su descontrol, en la escatología desde donde se ilustra la incapacidad de retención de las necesidades orgánicas básicas como signo del poder del miedo ejerciéndose también sobre lo biológico. Frente al pavor de ser un “desaparecido” más, el cuerpo se manifiesta en la anarquía de sus funciones naturales. “Nada hay más material, más físico, que el ejercicio del poder” (Foucault 1979 105) Y el poder de los dictadores que aterroriza e incapacita a los ciudadanos, mediante una premeditada lógica de la guerra, se encarna en el cuerpo, en la piel, en la anulación de rasgos humanos primarios.

Durante la dictadura cívico-militar de 1976 en Argentina -y también en concordancia, aunque en menor número, en la de Uruguay- la desaparición de las personas como mecanismo de represión ilegal y de exterminio se planificó e instrumentó estratégicamente⁵⁴. En muchos casos, los verdugos se deshicieron de los cuerpos de sus víctimas desde el aire, en operaciones llamadas “vuelos de la muerte”, que consistían en arrojar desde aviones al mar, ríos o lagos a los secuestrados, muertos o vivos. En LUVMM, Lina reflexiona sobre ello al pensar en su amiga Graciela: “Este es mi mar, piensa, este es mi cielo...Ojalá haya estado muerta antes de volar, piensa” (Fernández Moreno 223).

⁵⁴Se denominó Plan Cóndor a la coordinación de acciones y mutuo apoyo entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur con participación de los Estados Unidos, llevada a cabo en las décadas de 1970 y 1980. Implicó, oficialmente, el seguimiento, vigilancia, detención, interrogatorios con tortura, traslados entre países y desaparición o muerte de personas.

Cabe detenernos en el cuerpo desaparecido de Graciela, porque se constituye en el relato un dispositivo ordenador de los recuerdos, alrededor del cual circulan los fragmentos del pasado que las memorias de Lina y Tomás buscan rearmar. La desaparición de este personaje, la ausencia de su cuerpo -como la de tantas otras personas que fueron víctimas de este ominoso procedimiento- no permite que se compruebe su muerte, y esa incertidumbre hace que permanezcan abiertos, en sus allegados, interrogantes, dudas, temores, una serie de sentidos inconclusos que demandan un cierre:

Hace ya muchos años que Adriana se fue de Buenos Aires. Pero sigue preguntando. No le importa que las respuestas tengan que atravesar tantos kilómetros, que lleguen en desorden o a destiempo. Adriana no se olvida, hace de cada puerto un puerto. Le opone al tiempo y la distancia su obstinación, sus cartas, sus preguntas. No quiere desaparecer. (Fernández Moreno 35)

Hay un pedido de Graciela que se transforma en un mandato, “Si a mí me pasa algo, esta caja se la das a alguna de ellas” (Fernández Moreno 14); la caja guardada con fotos y papeles que debe ser entregada a alguna de sus amigas simboliza el puñado de recuerdos que no deben abandonarse en el olvido, se constituye materialmente en el objeto que concentra esa identidad y corporalidad desvanecidas, suplanta sógnicamente a ese yo borrado, desaparecido. Entregar la caja se erige como la epopeya de Tomás, una misión heredada y asumida con el heroísmo de quien acometerá la gestión más importante de su vida:

Después, cuando supo en Méjico que Graciela era una más de los desaparecidos, que mientras él sobrevivía ella había pasado por la tortura hasta la muerte, se alegró de tener aquel objeto nimio entre sus cosas, de haberlo conservado y trasladado en cada una de sus mudanzas como para poder completar un día aquel gesto inconcluso de la vida de ella. De manera que ahora que está en Buenos Aires, aunque hayan pasado tantos años, quiere hacerlo. Todo indica, además, que puede hacerlo (Fernández Moreno 15).

La caja es símbolo de una vida truncada, de los sueños e imágenes que componen el tránsito por una existencia inacabada, y su entrega abreva en el hecho de completar, alegóricamente, el fin de Graciela. Entregar la caja es la tarea pendiente que moviliza a un Tomás heroico, y en el trayecto de esta aventura se van recogiendo las fracciones de vida, los trozos de un cuerpo –individual y social- despedazado.

Las tres amigas de la infancia –Lina, Graciela y Adriana- han transitado la ausencia en distintas formas: Graciela desde su “desaparición”, su cuerpo ausente; Adriana desde su

lanzarse al mundo sin paradero cierto, su permanente nomadismo; y Lina desde un ausentismo interior, un vaciamiento aun en cuerpo presente. Como en una alegoría perfecta, la historia ilustra esta relación en el hallazgo final de una fotografía guardada y partida al medio, al igual que sus destinos:

Dentro de la caja amarilla hay una foto. Son ellas, las tres amigas abrazadas, bailando Zorba el Griego. La foto está doblada en dos y la línea del doblez, estúpidamente simbólica, pasa por el centro del cuerpo de Graciela, la parte en dos y deja sobrevivir a Lina de un lado y a Adriana del otro. (Fernández Moreno 241)

Dicho pasaje es central para observar cómo opera el proceso de memorización, en relación con la dentición, con la masticación de los hechos pasados, y con el ordenamiento y racionalización de los recuerdos, a partir del elemento simbólico de la fotografía. A fin de dar un orden lógico al caos *mnésico*, la foto –hallada al final de la historia- viene a provocar la síntesis de lo pasado, a recomponer el fragmentarismo en la memoria provocado por la dictadura y a recapitular los significados del exilio, el insilio y la desaparición, todas experiencias de la ausencia, del vaciamiento, de lo perdido.

El cuerpo, desde la presencia o la ausencia, es portador de significación. La carencia, la falta-de, la vaguedad, son “síntomas” textuales dispersos que, así como analizáramos en función de la representación de una memoria disgregada, también profundizan lo ausente como disruptivo. Inclusive mucho tiempo antes de la dictadura, Lina reconoce el terror que le inspiraba su madre cuando, simulando ser una bruja y actuando un personaje distante a su rol materno, personificaba el vaciamiento: “...sencillamente porque no necesitaba agregar a su terror ninguna otra imagen: nada podía resultar más pavoroso que la ausencia de un rostro, la amenaza del puro vacío” (Fernández Moreno 29). Este terror infantil frente a lo ausente pareciera anticipar aquel otro que, ya adulta, la paralizará. Paralelamente, este miedo de infancia frente al poder materno que la estremece mediante la exposición de la ausencia de rasgos familiares tendrá su correlato en un terror político que se impondrá también desde la no-presencia, la desaparición: “Y también me dice, sin eufemismos, que después de tantos años de desaparecida, han confirmado que ella está donde vos y yo creemos que está...así que ahora cada vez que salgo a bucear...y me sumerjo con mi snorkel...imagináte lo que veo” (Fernández Moreno 110).

El personaje desaparecido de Graciela, hilo conductor de los recuerdos, “reaparece” eventualmente en una frase evocada, “Si digo estar vivos quiero decir casi morir”

(Fernández Moreno 241) que iterativamente va marcando el paso del tiempo y cierta evolución en los pensamientos y acciones de la protagonista, quien deja de ser la asustadiza niña y joven, para convertirse en una Lina madura que busca nuevos rumbos: el desenlace de la novela que reúne a Tomás y Lina en un aeropuerto, es un indicio de esta decisión de abrir nuevos caminos.

Graciela también es un fantasma que se “aparece” en sueños, como confirmando una vez más que su desaparición física no anula su presencia, sino todo lo contrario, refuerza en sus allegados vivos la necesidad psicológica y emocional de darle un cierre a su historia, de reencontrarla, aunque sea en trance onírico, para mitigar el desconsuelo y la incertidumbre que provoca su cuerpo ausente, su muerte no comprobada, su sepultura nunca erigida. Durante ese sueño, como en un mítico descenso a los infiernos, Lina recorre algunas calles porteñas junto a Graciela y entabla una conversación inconexa, surrealista, propia de una lógica de la alucinación, hasta que la luz la despierta: “A lo lejos, también Virgilio se va desvaneciendo, los rasgos cada vez más desvaídos, la nariz cada vez más mocha. La realidad se desmorona bajo el efecto de la luz crepuscular” (Fernández Moreno 224).

La desaparición como nueva “tecnología de castigo” (Reati 31) vino a reforzar, con una modalidad atrozmente novedosa, la lógica punitiva⁵⁵ conocida en la historia de la humanidad de aleccionar las conductas mediante flagelos corporales. El hecho de “desaparecer” a las personas, no excluyó otras formas igualmente brutales de sometimiento: golpizas, torturas y violaciones, como actos de castigo y disciplinamiento de esos cuerpos que actúan como portadores de un mensaje del espanto. “Quién quería ver cómo los milicos les cerraban el paso con sus camiones hidrantes, cómo los policías desenfundaban sus palos y golpeaban al que podían alcanzar, lo arrastraban de los pelos o

⁵⁵Donda (2003) explica la existencia de dos modelos de aplicación del castigo: el primero, retribucionista, en el que se encuadrarían las versiones de la venganza o la expiación, es decir, la compensación de un daño causado a través de una pena que reponga el mal provocado. La segunda, utilitarista, amparada en los beneficios que se siguen a la aplicación del castigo, la disuasión del ofensor y el restablecimiento aleccionador de una justicia. En este último modelo está basado el sistema penal occidental, con el encarcelamiento, o incluso la pena de muerte en algunos países, como castigo al delincuente. A estas dos teorías, Foucault (1987) adiciona una nueva perspectiva, estudiando cómo a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX se produce el desplazamiento de una innovadora forma de castigo: el suplicio, donde sobresalen dos figuras, el cuerpo del supliciado y la publicidad de la ceremonia. Se establece entonces el castigo como un espectáculo para exhibir la asimetría de fuerzas entre el poder de la ley y el del crimen. No obstante, este mecanismo teatral se tornó sospechoso por igualar, en grado de salvajismo y ferocidad, a los criminales que supuestamente pretendía reencauzar. Es así como el castigo abandona el carácter público para acuartelarse, y convertirse en la parte oculta del enjuiciamiento

la camisa y le seguían dando, lo pateaban y lo golpeaban hasta ver caer el cuerpo sangrante...” (Fernández Moreno 114). La tortura se constituye en dispositivo de confesión, en mecanismo ya no retributivo ni reformador, sino en un modo de interrogatorio con el cuerpo como punto de inflexión para extirpar la verdad: “...Graciela era una más de los desaparecidos...ella había pasado por la tortura hasta la muerte...” (Fernández Moreno 14).

El castigo es un mecanismo de control social que opera en el orden de disciplinar, escarmentar, sancionar. El disciplinamiento instaurado por una organización institucional tiene como objetivo la fijación de los seres humanos a un aparato de normalización que los vuelva útiles y productivos, al mismo tiempo que dominados y sujetados (Foucault 1987 142). Es una búsqueda por adiestrar los cuerpos, a fin de extraer de ellos docilidad y usufructo. El cuerpo es materia que puede ser moldeada, como un objeto común, tallada, borrada, corregida; pero al igual que sobre los objetos y sobre los espacios que se habitan, también sobre los cuerpos quedan huellas o marcas que subsisten, emiten mensajes, comunican, dan testimonio: “Aquel departamento seguirá existiendo...Podrá perdurar cien años, doscientos años, mil inclusive **y no haber desaparecido**. Los muebles también. Es asombroso, la gente, su recuerdo, es más frágil que la materia. ¿No quedan marcas? ¿Huellas en la historia personal sobre la madera, los revoques, los picaportes de bronce?” (Fernández Moreno 173, el remarcado es propio)

En la novela, este cuerpo disciplinado, adiestrado, exigido, es punto de confluencia de lo biológico, lo social, lo político. Controlar el cuerpo-o metonímicamente controlar la boca, su palabra- tiene implicancias que atañen diferentes órdenes de la vida de los sujetos, y que van configurando un biopoder⁵⁶ cuya “función ya no es matar sino invadir la vida enteramente” (Donda 128). Lina se halla bajo el yugo de una biopolítica⁵⁷ que ejerce su poder, cuadricula el espacio, distribuye a los individuos en sectores homogéneos y cerrados, anula los efectos de su circulación difusa, establece las presencias y ausencias instaurando dónde y cómo hallar a los sujetos, en qué lugares deben desenvolverse para ser

⁵⁶ En este concepto foucaultiano se asienta la proliferación de disciplinas –escuela, iglesia, ejército, salud pública, natalidad, migraciones- como dispositivos elementales del capitalismo para controlar y modificar los procesos de producción y difusión de los espacios, los tiempos, los saberes (Donda 128).

⁵⁷ “...habría que hablar de “biopolítica” para hablar de lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana...”(Foucault, *Historia de la sexualidad. Tomo II*. México: Siglo XXI Editores.1988, 167; ctd. por Cristina Donda (2003, 129)).

productivos, “Cualquier persona se iría de esa agencia...Es un lugar asqueroso...Pero a fin de mes sucede algo extraordinario: te pagan” (Fernández Moreno 167). También la distribución del tiempo de los personajes es disciplinada por este biopoder que establece ritmos, regula ciclos de comportamiento, prescribe un orden de sucesión a los movimientos y los acontecimientos, señala la dirección para cada uno e instaura una docilidad pautada: “Apenas abre los ojos, Lina sabe que está perdida...Ha caído mansamente en la trampa durante muchas mañanas de su vida. La ilusión de un comienzo...pero ella está tan lejos...se impone la rutina como un calmante, pero finalmente debe dar por terminada la ceremonia llamada desayuno” (Fernández Moreno 191).

En correlato con este biopoder que se extiende sobre los cuerpos de los individuos, sobre la regulación de sus tiempos y sus espacios controlados, se da también una representación de la lengua política de la ciudad, como bien podríamos denominar a los numerosos indicios comunicantes que codifican el lenguaje urbano, lo expresan y permiten reconstruir la representación sociopolítica de un espacio ciudadano moderno⁵⁸. Se presenta en LUVMM una Buenos Aires que puede leerse en constante crisis. Y sus habitantes se perfilan heroicos en tanto sobreviven al conflicto que se crea con la urbe, la multitud y la tecnificación, y aun así rescatan lo poético que cabe en esa experiencia. “Pese a la pobreza y el desencanto de la gente, pese a los aires –la violencia- de ciudad pretendidamente moderna que él ha visto en estos días, Buenos Aires todavía le muestra fragmentos de un tiempo de aldea. Una gentileza” (Fernández Moreno 115). De esta manera, la modernidad porteña, latinoamericana⁵⁹, se constituye una unidad paradójica,

⁵⁸Relacionada con la concepción de modernidad, la ciudad se constituye en fiel representación de este contradictorio fenómeno que también es artístico. En Europa surgieron diferentes reacciones de los intelectuales frente a la constitución de la ciudad moderna en el siglo XIX, de acuerdo con una política de valorización o desvalorización, mirada “pastoral” o “contra-pastoral” que habría que superar. Según Marshall Berman (1988) es posible captar el carácter épico de la vida cotidiana, cuya belleza está adherida a esa misma miseria que engendra: “...la vida moderna tiene una belleza auténtica y distintiva, inseparable, no obstante, de su inherente miseria y ansiedad, de las facturas que tiene que pagar el hombre moderno” (140).

⁵⁹ La conceptualización de ciudad moderna sufre un corrimiento al ser planteada desde la óptica latinoamericana, con la desigualdad y la desincronización implicadas. Los escritores latinoamericanos, en su desempeño intelectual, actuaron como agentes reorganizadores del fragmentarismo urbano. La ciudad moderna y sus contradicciones fueron representadas en América Latina mediante una literatura que intentó aunar los fragmentos dispersos en un discurso ordenador, y a la vez contrahegemónico. Al mismo tiempo que demolió los sistemas tradicionales de representabilidad, fomentó un nuevo tipo de producción de imágenes cuya finalidad fue la reorganización de la ciudad, en resistencia a los flujos europeizantes signados por un proyecto de dominación y alienación. Julio Ramos (1989) lo sintetiza así: “Representar la ciudad, representar, es decir, lo irrepresentable de la ciudad, no fue entonces un mero ejercicio de registro o documentación del cambio, del flujo, constituido por la ciudad. Representar la ciudad era un modo de dominarla, de reterritorializarla...” (123).

en la medida en que arroja al individuo a una vorágine de perpetua desintegración y renovación. Ser moderno es asimilar el costado progresista pero también nihilista de una urbe que hace confluír el crecimiento y la decadencia, el esplendor y la basura. Y todo en una simbiosis que, parafraseando a Berman, hace desvanecer lo sólido en el aire, o como la propia Inés Fernández Moreno describe, en sintonía con esta misma paráfrasis: “Ya nada lo retiene en Buenos Aires. Camina por la calle Uruguay hacia la Plaza Lavalle. Se siente liviano, pero no es una sensación placentera, es más bien angustiosa, una levedad que podría hacerlo desaparecer en el aire” (174).

La ciudad, entonces, no solo se convierte en espacio representativo de lo moderno, en su perfil periférico⁶⁰ y desde la complejidad que esto conlleva, al sintetizar belleza/técnica/desarrollo, sino que deviene en objeto discursivo creado para redefinir y al mismo tiempo problematizar los límites de la modernidad latinoamericana, cuestionar sus efectos en la vida y el cuerpo social mismo, interpelar a los sujetos, sus prácticas y el biopoder que los regula.

Para ir finalizando, podemos recalcar que hay representadas en la novela diferentes formas de poder sobre los cuerpos, en correlato con los períodos de dictadura/posdictadura que se ficcionalizan. Durante el tiempo de represión y censura, es el suplicio de los cuerpos el mecanismo orquestado para castigar, aleccionar, aterrorizar y extraer confesiones. A *posteriori*, la desaparición de esos cuerpos se erige como el patético procedimiento de acallar y anular la disidencia, extendiendo la incertidumbre y el terror, sin permitir la comprobación de la muerte y el consecuente duelo. En tiempos posdictatoriales, los cuerpos continúan siendo esclavos de un biopoder que organiza sus ritmos y sus comportamientos, ya no en directa aplicación de la violencia –o al menos no visibilizada de esta manera-, sino en formas disimuladas de coerción y control. Y en este último aspecto, “el territorio de la lengua aparece como un campo de opresión sin opresor y un típico territorio del presente: real virtual, abstracto concreto...Y transnacional e imperial. Recorre todas las divisiones y las superpone...” (Ludmer 188). La lengua es efecto de ese cuerpo oprimido, es producto de una biopolítica que ocupa espacios de

⁶⁰ “En América Latina la modernidad adquiere su perfil periférico en la complejidad de flujos culturales que se cruzan, se solapan, permanecen muchas veces aislados, se desarrollan en términos desiguales, adquieren carácter residual o emergente, se desintegran o permanecen, se mezclan, provenientes de puntos diferentes del área, posibles tal vez de organizar para su comprensión en torno a núcleos de funcionamiento que reciben, irradian o por lo menos adquieren espesor en su geografía cultural. Estos núcleos aglutinantes son las ciudades...” (Pizarro 1991 25)

dominación desde lo biológico hasta lo social, y la ciudad misma es esa lengua política que se traduce en el registro de hitos urbanos, condensa las experiencias individuales en un cronotopo donde lo colectivo asimila, devora y mastica las subjetividades. Con la lengua se dice, se nombra, se publica, se traduce, se define, se cuestiona, se escribe, se lee, se vende, se decreta, se vota...y todo esto en estrecha relación con lo que los sistemas de poder – gobiernos y mercados- buscan instalar. “Porque para llegar al imperio desde la lengua hay que imaginar primero el pasaje de recurso natural a recurso económico, y esto ocurre en América Latina desde los años 1990” (Ludmer 190). En la novela esto se concreta en la representación de una Buenos Aires en su aspecto modernizado y transculturado -donde la producción y el *marketing* vertebran el tránsito de una vida “exitosa” y marcan el ilusorio *status* que se desprende de esa superficialidad: “Algún día ella podrá levantarse de una reunión como esa y decirle a Ceretti usted es un idiota, un reverendo idiota y bien merecido se tiene ser gerente de productos tan inmundos como champúes para la seborrea...” (Fernández Moreno 69)-, al mismo tiempo representada en su lado más crudo de crisis socioeconómica y desocupación –“Sabe que las ofertas de trabajo, como los estrógenos, se irán retirando inexorablemente” (Fernández Moreno 177). En esta representación del neoliberalismo argentino de los ‘90, las visiones de la lengua como territorio de dominación son también políticas de la globalización y del imperialismo, y por caso, de poder sobre los cuerpos.

Consideramos oportuno cerrar este capítulo centrado en los cuerpos y su representación, con las palabras de la propia Inés Fernández Moreno, en una cita dentro de la novela que pareciera filtrarse del argumento, escurrir por cierto intersticio y dejar caer, en forma de sentencia y con valor metafísico, existencial, una reflexión filosófica sobre esos cuerpos sin vida que vienen a desafiar, desde la ajenidad, la materialidad de la muerte y los códigos culturales de los vivos:

¿Cómo se saluda a un muerto? ¿Se lo abraza? ¿Se le estrechan las manos? ¿Se le besa la frente? No es fácil saludar a un muerto. ¿Cuál es el límite, la cercanía que puede admitirse entre dos cuerpos en estado tan desaparejo? Uno está solo para decidirlo. Uno debe suplir con su acercamiento la ausencia de vida del otro. Suplir su silencio, su inmovilidad. Pero no es sólo eso. Más acá de la cuestión metafísica, está la dificultad física. Esa extrema incomodidad. Los muertos no se levantan y vienen hacia uno. No extienden los brazos. No ofrecen la mejilla. Uno va hacia el muerto. Se inclina hacia el muerto. A veces inclusive puede echarse sobre él con violencia, sacudirlo, reclamarle. Pero él no nos corresponde, no pone límites, su ajenidad, su entrega absoluta y obscena dejan cada movimiento de los vivos debatiéndose en el absurdo (Fernández Moreno 227)

Reflexiones parciales: confluencias y contrastes

En ambas obras analizadas, el poder atraviesa los cuerpos en sus diferentes versiones: concentrado en la figura política del dictador, quien dispone discrecionalmente de favores o castigos sobre los cuerpos de los ciudadanos; más diseminado en la presencia abarcativa del bioboder, que es ejercido mediante políticas socioeconómicas y determinantes de los comportamientos y rutinas; o también representado en el poder materno, como herencia de un matriarcado que se extiende en la configuración de la familia como institución de control. En todos los casos, el poder halla una contraofensiva en actos revolucionarios de mayor o menor eficacia, que resisten la coerción y buscan estrategias contrahegemónicas para oponerse: el canto se erige así en instrumento emancipador, al igual que el uso de la lengua se constituye en una herramienta disidente para batallar contra las tiranías y los abusos.

La lengua, quizás más eficaz que muchas otras, puede constituirse en arma de resistencia; su uso no es azaroso ni inocente, como tampoco lo son las axiologías y subjetividades visibilizadas en ese uso. Cuando los autoritarismos apremian, y los sistemas de dominación parecen eternizarse y abarcar todo espacio-tiempo posible, el poder de la palabra –y sus diferentes versiones en el canto, la música, la propia boca, los dientes_ se erige como elemento revolucionario que puede provocar un cambio. *LBSJ da* cuenta de ello, y lo hace mediante la figurativización de un personaje desvalido y subyugado que marca la diferencia: un negro desdentado que trans/forma el inglés, lo parodia, lo relativiza, lo hace ingresar en una lógica carnavalesca que irrumpe con su carácter disidente y acciona un contradiscurso doblemente traidor. También *LUVMM* busca descomponer las herencias que dejaron en el país los regímenes dictatoriales, sobre todo en relación con los procesos identitarios fragmentados en los sujetos que padecieron exilios, desexilios, insilios, o fueron directamente desaparecidos. Los excesos del autoritarismo son revelados sobre los cuerpos, en su padecimiento directo o en la prolongación del adiestramiento a través de rutinas, ritmos y condicionamientos impuestos.

En los cuerpos -y en su tortura, desaparición o adoctrinamiento- se vio representado el avasallamiento de un poder dictatorial–social y familiar- que, en ambas obras, se halló resistido o desarticulado. Los dientes marcaron nuestro análisis comparativo y lograron abrir interpretaciones hacia lo privado o lo público del ejercicio de la violencia, y permitieron desandar ciertos recorridos textuales sobre las nociones de patria, identidad,

memoria, lengua, ciudad. No es esta la primera reivindicación del oprimido que se hace en la literatura, pero sí ha constituido un pretexto interesante para pensar y pensarnos como sujetos latinoamericanos signados por la colonialidad, la fragmentación y un devenir histórico que no deja de renovar los acechos sobre nuestro imaginario. Seguimos rodeados de “fantasmas”⁶¹; y desalojarlos es aún una tarea pendiente.

Conclusión Final

Este trabajo se ha desarrollado desde una mirada comparatista, entendida como abordaje a través del cual poder leer y tensionar las relaciones –nunca simples ni directas– entre las culturas y sus producciones, a fin de interrogar a los textos en su interrelación con otros. Hemos analizado en dos obras literarias del Cono Sur la representación del exilio y de los cuerpos, como forma de problematizar estas categorías teóricas en función del mismo corte temporal actuante en ambos textos, dictadura/posdictadura.

A ambos márgenes del Río de la Plata, Uruguay y Argentina vivieron severos golpes cívico-militares en 1973 y 1976 que, aunque con posturas disímiles frente al hecho de incorporar autoridades civiles en sus gobiernos, mantuvieron estrechas analogías en relación con el quiebre institucional, el atropello de los derechos humanos, la persecución y la violencia como mecanismos de la represión de estado. Y la literatura ha sido, una vez más en la historia de la humanidad, el medio por el cual se han podido canalizar las vivencias del terror.

En LBJS, hemos rastreado en el plano diegético, los elementos estéticos, psicológicos y culturales que nos permitieron vincular el planteo argumental con características contextuales de la producción y recepción de la obra. Mario Delgado Aparain ha construido un producto literario que delineó una fuerte crítica al golpe cívico-militar uruguayo, y postuló la posibilidad de que pequeñas revoluciones por parte de sujetos marginales pudieran generar actos de resistencia. El autor escribió la obra exiliado durante la dictadura y pudo publicarla cuando esta llegó a su fin. Él perteneció a una “generación tardía” que logró abrirse paso luego de la censura, y apeló a un género

⁶¹ “...la identidad, la modernidad, la democracia, la unidad y el desarrollo son los fantasmas que pueblan hoy el imaginario latinoamericano... dichos fantasmas nos habitan entrelazados entre sí inextricablemente. Y parecen haberse hecho permanentes. De ese modo, han terminado por hacerse familiares, en verdad íntimos, y forman parte constitutiva de nuestra experiencia y de nuestras imágenes” (Quijano 14).

costumbrista cuyo carácter de verosímil-realista permitiera devolverle a la literatura un poco de la representabilidad perdida durante los oscuros años del gobierno de facto. El silenciamiento operado en este período, encontró correlato aún en los tiempos democráticos ulteriores, en los que se instrumentaron leyes para sofocar los cuestionamientos de la sociedad e instalar un olvido oficial, en un patético parentesco entre las palabras amnesia-amnistía. Sin embargo, LBJS consiguió trascender estos condicionamientos, levantó su grito de libertad y obtuvo el Primer Premio Municipal de Literatura de Montevideo.

El carácter disidente del texto se centra en el perfil heroico de su protagonista, que está trazado en estrecho paralelismo con la figura mítica de Orfeo, ambos personajes cantores, caracterizados a partir de la contravención a las reglas estatuidas. Hemos profundizado en las relaciones entre el mito y la *nouvelle*, y llegamos a la conclusión de que los cruces intertextuales refuerzan el peso de la rebeldía del artista, respaldan la idea ancestral del contrapoder detentado en el canto y la música como herramientas revolucionarias, y construyen un cronotopo mítico en el cual el arte puede constituirse un arma contrahegemónica.

El exilio aparece en el desenlace como alternativa válida, se configura como una promesa de futuro, una opción de vida, se destaca un matiz positivo que lo exalta como estrategia de supervivencia, como posibilidad –al menos a nivel de la *performance*- de transgresión. Y en este sentido, interpretamos que hay una visión exitista, victoriosa, que extiende el contrapoder del cantor en la concreción de un escape del autoritarismo. Esta representación se distancia de aquella desarrollada en LUVMM, donde el exilio y sus variantes del insilio y el desexilio, adquieren un tono sórdido, desalentador, y apuntan a la desmembración de la identidad como resultado inequívoco del fenómeno de la expatriación.

Más allá de las distintas focalizaciones de los personajes, podemos concluir en que no hay en la obra argentina una representación triunfal ni aurática del exilio, sino que se hace hincapié en su aspecto alienante, en el borramiento producido que exige al sujeto recoger los fragmentos del pasado para recomponer lo que la memoria, selectiva por definición, ha ido preservando o descartando. Exiliarse implica atender a los retornos, vaciamientos, renunciaciones, idas y vueltas, por eso ahondamos en el desexilio e insilio como formas alternas, retrospectivas e introspectivas, del mismo destierro: el primero,

acentuando la disociación del sujeto, la ajenidad, la no-pertenencia, el extrañamiento; el segundo, intensificando la inacción, el sonambulismo, la conducta hipnótica de sujetos deshabitados aun en suelo natal; en todos los casos prevalece la alteridad, la enajenación, la derrota.

Inés Fernández Moreno, a través de esta reconstrucción literaria de las últimas décadas de Argentina, desarticula los binarismos instalados en el imaginario social - católico/judío, peronista/gorila, revolucionario/traidor- y propone posiciones divergentes, tráns-fugas, frente a los estereotipos y contradicciones asentados en el discurso fundante de lo “nacional”. Sus personajes nos devuelven con sus perspectivas heterogéneas un registro de los ideales acuñados en la década de 1970 y arrebatados por las políticas dictatoriales y sus prolongaciones, durante los años '90, en gobiernos neoliberales que devastaron el entramado social y profundizaron la brecha entre los sectores opulentos y aquellos más desvalidos.

El trazado de la ciudad ha sido el cronotopo que permitió leer el paso por distintos períodos históricos, evocados desde un proceso recordatorio enmarañado que se desplegó a partir de la necesidad de recoger las memorias individuales despojadas y escindidas, cuyos marcos de referencia truncados impiden otorgarles un significado global, colectivo, a los recuerdos. La lógica del discurso se vio atravesada por vacíos y silencios que fueron señalando la presencia de los traumas y el solapamiento de una generación marcada por el temor a lo dicho, logofilia que halló distintas representaciones en los personajes de Lina, Tomás, Graciela, Adriana, la madre.

La modernidad voraz de los '90 dejó también al descubierto el costado más hostil del fenómeno de transculturación, en el cual las desigualdades y el conflicto fueron más evidentes que los contactos y los préstamos. En las dos obras, esta categoría nos habilitó a un análisis en función de los intercambios culturales propios de una América Latina que no permanece pasiva e inerte frente a las influencias externas, sino que recibe a la cultura extranjera, la asimila, la transforma y al mismo tiempo mantiene sus diferencias en un contrapunto que, aunque constitutivo de la identidad latinoamericana y profundamente idiosincrático, no resulta siempre pacificador. En la LBJS, este fenómeno adquirió sobre todo un matiz racial al ser representado desde la voz de un negro, quien ha sido instrumentado y animalizado por grupos de personas que, antes o ahora, allí o acá, han apelado a los caracteres étnicos como causal de esclavitud y prolongación de la

colonialidad. Así, la negritud ha sido una presencia que afloró en la *nouvelle* como elemento residual, intensificó el choque cultural y complejizó la relectura del mito de Orfeo desde una nueva óptica no europea.

La música, en tanto organizador social del tiempo y nexo entre sujetos y prácticas cuya heterogeneidad resulta insoslayable, operó en la *nouvelle* un protagonismo que se trazó desde el título, la figurativización del personaje cantor, y la recurrencia a géneros como el *blues* o el bolero para problematizar las fronteras de la cultura popular y sus poderes oblicuos, en relación cercana con los procesos de hibridación presentes en contextos sudamericanos.

Siguiendo con las consecuencias de la transculturación, la lengua se constituyó en LBJS un arma de resistencia, apostada en el uso travestido, carnavalesco y provocador del inglés imperial; y dio paso a la reflexión sobre el fenómeno de traducción, entendida en su aspecto cultural de intercambio de sentidos y prácticas, y las derivaciones de una creolización rioplatense de la lengua española.

En la novela argentina, los cuerpos, en presencia o ausencia, fueron articuladores del relato, actuaron como signos de la violencia, el autoritarismo y la tensión entre poderes y contrapoderes en puja. Durante el período represivo representado, el suplicio de los cuerpos sirvió de mecanismo orquestado para castigar, aleccionar, aterrorizar y extraer confesiones. Luego, desaparecer los cuerpos se erigió como el perverso procedimiento de anular la oposición al régimen, extendiendo la incertidumbre y el miedo que no permite comprobar la muerte y hacer el duelo. En tiempos posdictatoriales, los cuerpos continúan siendo esclavos de un biopoder que organiza sus ritmos y sus comportamientos en formas más disimuladas, pero igualmente efectivas, de coerción y control. Las marcas sobre el cuerpo –individual y social- pueden ser leídas, contextualizadas, reinterpretadas, y permitieron repensar los clichés arraigados en la sociedad, resemantizar la historia, cuestionar la valoración de lo que el olvido o el silencio han intentado suprimir.

Los dientes -símbolo de la capacidad de comunicación, masticación, sociabilización- nos permitieron articular el análisis comparativo. En LBJS, actuaron como objeto de deseo de las hegemonías que buscaron extender su influencia sobre estas funciones primordiales, también como detonantes de fuerzas contrahegemónicas y como instrumentos que propiciaron la asimilación de los acontecimientos sociopolíticos y activaron un saber-poder. En LUVMM, como una parte no-menor ni casual de los cuerpos,

los dientes fueron metonimia del proceso de recordación, también símbolos del poder –de la juventud, la vitalidad, el esplendor-en decadencia. En una u otra obra, la recurrencia a este signo y su semiosis fue un indicador del recorrido, estableció puntos de comparación interesantes, permitió el análisis y la reflexión de las acciones que iban siendo masticadas por la dentadura –esa puntual, material, inserta en la diégesis como extensión de las bocas de los personajes; pero también aquella otra mayor, extensiva, que permitió ingresar al texto los hechos y habilitó su procesamiento y digestión mediante el proceso de ficcionalizar lo pasado.

El trabajo realizado en esta tesis de Maestría nos ha trazado un camino que queda abierto a la posibilidad de nuevos enfoques, análisis, diálogos entre obras y autores *outsiders*, que aún permanecen ajenos a la consagración de la crítica. Personalmente, nos interesa continuar trabajando con la literatura del Cono Sur, donde muchos de los abordajes aquí realizados –el exilio, la transculturación o hibridación, la violencia sobre los cuerpos, el poder y la resistencia, la figura materna, la relación discurso/silencio- pueden ser profundizados y ampliados en una investigación doctoral.

El poder muestra los dientes...en la explotación del oprimido pero también en su capacidad de transgredir, en los autoritarismos instalados en roles familiares, gobiernos y mercados; en el canto como instrumento emancipador y reordenador de las conductas humanas, en los conflictos étnicos, lingüísticos y culturales que subyacen en el uso de una lengua; en las experiencias del exilio como fenómeno desmembrador de la identidad y la memoria; en la reconstrucción de la ciudad moderna latinoamericana como espacio de transculturación; en la violencia, desaparición y adoctrinamiento de los cuerpos que son objeto de manipulación, luchas y resistencias. El poder muestra los dientes, aquí y allá, hoy y siempre, y la literatura se permite visibilizarlo, desarticularlo, jugar con ello, relativizar, parodiar, reconstruir, denunciar.

Bibliografía

Corpus

Delgado Aparain, Mario. *La balada de Johnny Sosa*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987.

Fernández Moreno, Inés. *La última vez que maté a mi madre*. Buenos Aires: Libros Perfil S.A., 1999.

Textos de consulta

AAVV. “La última dictadura”. Ministerio de Educación de la Nación. <http://portal.educacion.gov.ar/secundaria/files/2010/12/Cuadernillo-La-ultima-dictadura-.pdf> (consultado en agosto de 2015)

Aínsa, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya 1960-1993*. Montevideo: Ed. Trilce, 1993.

Aja Aranco, Mariana y Muñiz Margarita. “Por los tiempos de Johnny Sosa... Los trazos de la dictadura en Mosquitos”. *Ponencias del V Congreso Nacional y IV Internacional. Profesor José Pedro Díaz. Tema: Literatura uruguaya se busca. 1980-2005*. Montevideo: Aplu (Asociación de profesores de Literatura del Uruguay). www.aplu.org.uy/varios/PONENCIAS.pdf (consultado en marzo 2014)

Amar Sánchez, Ana María. *El relato cómplice: ironía y violencia en la narrativa del Cono Sur*. Universidad de California-Irvine, 2013. www.ru.nl/publish/pages/673989/amar_sanchez_-_abstract.pdf (consultado en marzo 2014)

Angenot, Marc. “Hegemonías, disidencia y contradiscurso. Reflexiones sobre las periferias del Discurso Social en 1889”. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Trad. Gabriela Weller, comp. María T. Dalmasso y Adriana Boria. Córdoba, 1998, págs. 29-45.

Aquino, Andrea. “Mi pasado no me condena, me define. Mario Delgado Aparain entre realidad y ficción”. *Ponencias del V Congreso Nacional y IV Internacional. Profesor José Pedro Díaz. Tema: Literatura uruguaya se busca. 1980-2005*. Montevideo: Aplu (Asociación de profesores de Literatura del Uruguay), 2008. www.aplu.org.uy/varios/PONENCIAS.pdf (consultado en marzo 2014)

- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Editorial Alianza, 1987.
- , (1975) “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Kazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Balandier, Georges. *El desorden*. Trad. Beatriz López. Barcelona: Editorial Gedisa, 1988.
- Barei, Silvia. “El aporte bajtiniano: el texto en la cadena comunicativa”. *De la escritura y sus fronteras*. Córdoba: Alción editora, 1991.
- Barthes, Roland (1953) *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI editores, 1997.
- Benedetti, Mario. *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Ed. Nueva Imagen, 1986.
- Benjamin, Walter (1972) *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Editorial Taurus, 1989.
- Bergero, Adriana y Reati, Fernando. *Memoria colectiva y políticas de olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Berman, Marshall. “Baudelaire: el modernismo en la calle”. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Trad. Andrea Morales Vidal. Méjico: Siglo XXI Editores, 1988.
- Bueno Chávez, Raúl. “Sobre la heterogeneidad primaria y cultural de América Latina”. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004, 19-36.
- Campbell, Joseph. (1949) *El héroe de las mil caras*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 1959
- Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Cobo Bedia, Rosa. “Multiculturalismo y nuevas formas de violencia patriarcal”. Amorós Puente, Celia y Posada Kubissa, Luisa (eds.) *Feminismo y Multiculturalismo*. Madrid: Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales), 2007.
- Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas, Ley 24.556, InfoLEG, base de datos del Centro de Documentación e Información, Ministerio de Economía y Finanzas Públicas de Argentina. <http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/25000-29999/28394/norma.htm> (consultado el 01 de septiembre de 2015)
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las culturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

- Cortázar, Julio. "Las Ménades". *Final del juego* (1956), Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- Coutinho, Eduardo. *Literatura comparada en América Latina*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, Litocenco, 2003.
- De Azúa, Félix. "El artista de la modernidad". Revista *La caja*, N° 6, Noviembre-Diciembre de 1993.
- Delgado Aparain. *Alivio de luto*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- , *Causa de buena muerte*. Buenos Aires: Seix Barral, 1982.
- , *El canto de la corvina negra y otros cuentos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003.
- , *El día del Cometa*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1985.
- , *El hombre de Bruselas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011.
- , Entrevista. Dossier *lared21*: 40 años del golpe. Año 2013. www.lr21.com.uy/.../1113101(consultado en marzo 2014)
- , Entrevista de Abdala, Verónica. www.pagina12.com.ar/1999/99-11/99-11-24/pag30.htm(consultado en marzo 2014)
- , *Estado de Gracia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1983.
- , *La taberna del loro en el hombro*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.
- , *Las llaves de Francia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1981.
- , *No robarás las botas de los muertos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- , *Por mandato de Madre*. Buenos Aires: Ediciones Santillana, 1996.
- , *Querido Charly Altas, la Leyenda del Fabulosísimo Cappi y otras historias terribles*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- , *Tango del viejo marinero*. Montevideo: Editorial Planeta, 2015.
- , *Vagabundo y errante*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.
- , y Sepúlveda Luis. *Los peores cuentos de los hermanos Grimm*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- Donda, Cristina Solange. *Lecciones sobre Michel Foucault. Saber, sujeto, institución y poder político*. Córdoba: Editorial Universitas, 2003.
- Esmoris, Gustavo. "La generación tardía". Revista *Letralia*. Año XIII, n° 201, Cagua, Venezuela, 15 de diciembre de

- 2008.<http://www.letralia.com/201/articulo02.htm>(consultado el 10 de agosto de 2015)
- Fernández Moreno, Inés. “Amargas sonrisas”. Entrevista de Cristoff, Sonya. Diario *La Nación*, Buenos Aires, 08 de diciembre de 1999. http://www.inesferp://www.nandezmoreno.com.ar/obra_ultimavezmateamimadre.html(consultado en marzo 2014)
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- , *Historia de la sexualidad. Tomo II*. México: Siglo XXI Editores, 1988.
- , “Poder. Cuerpo”, “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”. *Microfísica del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Madrid: Ediciones de La piqueta, 1979.
- , *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI editores.1987.
- Franco Carvalhal, Tania. “El refuerzo crítico”, cap 4. *Literatura Comparada*. Bs. As: Ediciones Corregidor, 1996.
- Frenzel, Elizabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Trad. Manuel Albella Martín. Madrid: Gredos, 1980.
- Fernández Moreno, Inés. *El Cielo no existe* (2013) Buenos Aires: Alfaguara.
- , “El conflicto te estimula”. Entrevista de Frieria, Silvina. Diario *Página 12*, Buenos Aires, 21 de diciembre de 2005.
- , *Hombres como médanos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- , *La profesora de español*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- , *La vida en la cornisa*. Buenos Aires: Emecé editores, 1993.
- , *Mármara*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.
- , *Un amor de agua*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas, poderes oblicuos*. Méjico D.F.: Grijalbo, 1989.
- Gelman, Juan. “Bajo la lluvia ajena. Notas al pie de una derrota”(Roma, 1980). *Interrupciones II*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1988.
- Genette, Gérard. (1972) *Discurso del relato. Ensayo de método. Figuras III*. Trad. José Manuel García. París: Ed. du Seuil. Col. Poétique, Córdoba: UNC, 1978.
- Gillis John R. “Memory and identity: the history of a relationship”. *Commemorations. The politics of national identity*. Princenton: Princenton University Press, 1994.

- Guthrie, W.K.C. (1966) *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el “movimiento órfico”*. Trad. Juan Valmard. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Bs. As. 1970.
- Hesíodo. *Teogonía*. México: UNAM, 1978.
- Hoggart, Richard. “Los estudios culturales contemporáneos: literatura y sociedad”. *Crítica contemporánea*. Malcolm Bradbury & David Palmer (eds.) Madrid: Cátedra, 1974, pp. 187-207.
- Iparraguirre Sylvia, “Mamita querida”, Revista *Ñ*, Clarín, Bs. As: 02 de enero de 2000. http://www.inesfernandezmoreno.com.ar/obra_ultimavezmateamimadre.html(consultado en marzo de 2014)
- Jelin, Elizabeth. “¿De qué hablamos cuando hablamos de la memoria?”, “Historia y memoria social.” *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Kristeva, Julia. (1978) “La palabra, el diálogo y la novela”. *Semiótica*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Ed. Fundamentos, 1981.
- Link, Hannelore. (1976) *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, Kohlhamme, sl.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.
- MAC. “Los delitos de lesa humanidad no pueden prescribir”, entrevista exclusiva *lared21*. 07 de mayo de 2013. <http://www.lr21.com.uy/cultura/1102335-mario-delgado-aporain-asegura-que-los-delitos-de-lesa-humanidad-no-pueden-prescribir> (consultado el 11 de agosto de 2015)
- Marramao, Giacomo. “Después de Babel: identidad, pertenencia y cosmopolitismo de la diferencia”. *Sentido de pertenencia en sociedades fragmentadas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.
- Martín Barbero, Jesús. “La pertenencia en el horizonte de las nuevas tecnologías y de la sociedad de la comunicación”. *Sentido de pertenencia en sociedades fragmentadas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.
- Moog-Grünwald, María. “Investigación de las influencias y de la recepción” en Schmeling M. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Ed. Alfa, 1984.

- Moraña, Mabel. “Im-pertinencia de la memoria histórica en América Latina”. *Memoria colectiva y políticas de olvido, Argentina y Uruguay, 1970 y 1990*. Rosario: Ed. Beatriz Viterbo, 1997.
- Muñiz, Margarita. “Por los tiempos de Johnny Sosa...Los trazos de la dictadura en Mosquitos”. *Ponencias del V Congreso Nacional y IV Internacional. Profesor José Pedro Díaz. Tema: Literatura uruguaya se busca. 1980-2005*. Montevideo: Aplu(Asociación de profesores de Literatura del Uruguay), 2008. www.aplu.org.uy/varios/PONENCIAS.pdf (consultado en marzo 2014)
- Nahum, Benjamín y otros. *El fin del Uruguay liberal*, tomo VIII de *Historia del Uruguay*. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental, 1998.
- Ortega y Gasset, “Miseria y esplendor de la traducción”, *La Nación*, Buenos Aires, mayo-junio 1937. Reimpreso en *Obras Completas: Tomo V (1933-1941)*. Madrid: Revista de Occidente, 1947, pp. 427-48.
- Ortiz, Fernando (1940) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Ovidio Nasón, Publio. *Las Metamorfosis*. Trad. Vicente Cristóbal López. L X. Buenos Aires: Editorial Planeta-De Agostini, 1995.
- Paz, Octavio. *Traducción: Literatura y Literariedad*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- Pino, Mirian. *La narrativa del '70 y el '80 en Chile y su proyección en la literatura latinoamericana*, Tesis doctoral. Universidad Nacional de Córdoba, 1999.
- , “Las hermanas de Shakespeare: mujeres escritoras en la Argentina de los 90”. *Revista Inti* n° 52-53, Cranston: Editores Roger Carmosino y Rodolfo Privitera, otoño 2000/primavera 2001.
- , (comp.) *Relatos del Sur IV. Ensayos críticos en torno a las poéticas de las memorias latinoamericanas*. Córdoba: Ed. Alción, 2012.
- Pizarro, Ana. “América Latina: vanguardia y modernidad periférica”. *Revista Hispamérica*, n°59, año XX, Universidad de Maryland (USA), 1991.
- , “Introducción. “La perspectiva comparatista”. *Literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1985, págs. 49-67.
- , (coord.) *Latinoamérica. El proceso literario*. Santiago de Chile: RIL editores y Univers, 2014.
- Platón. *Simposio*. Trad. C. García Gual. Madrid: Gredos, 2000.

- , *Diálogos, Ion*, Trad. Adolfo Ruiz Díaz. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Argentina: Ed. Al Margen. 1º ed. al castellano, 2006
- Quijano, Aníbal. “Don Quijote y los molinos de viento en América Latina”. *Libros y Artes*.
Revista de cultura de la Biblioteca Nacional de Perú. N° 10, abril 2005, pp 14-26.
- Raffo, Julio. *Meditación del exilio*. Buenos Aires: Editorial Nueva América, 1985.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- , “La riesgosa navegación del escritor exiliado”. *Revista Nueva Sociedad* n° 35,
marzo-abril 1978, 95-105.
- , (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El
andariego, 2008.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México:
Fondo de cultura económica, 1989.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Ed. Legasa, 1992.
- Ricoeur Paul, “Desafío y felicidad de la traducción”. *Sobre la traducción*. Trad. Patricia
Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Rosa, Nicolás y Aguilera, Néstor. “Lengua y Estado: hacia una gramática de los cuerpos”.
Revista Tramas. Para leer la realidad argentina. Vol. I, número 2, 1995.
- Schechner, Richard. “¿Qué son los estudios de performance y por qué hay que
conocerlos?”. *Performance. Teoría y Prácticas culturales*. Trad. M. Ana Diz.
Buenos Aires: Edit. Libros del Rojas, 2000.
- Shakespeare, William. *La tempestad*. Trad. José María Valverde. Barcelona: Editorial
Planeta, S.A., 1992.
- Sobrevilla, David. “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias
en América Latina”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXVII, n° 54.
Lima-Hanover, 2do semestre del 2001, 21-33.
- Stavenhagen, Rodolfo. “La identidad en América Latina”. *Sentido de pertenencia en
sociedades fragmentadas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Trad. Miguel Utorio. Barcelona: Ed. Gedisa, 1990.
- Todorov, Tzvetan. “La memoria amenazada”. *Los abusos de la memoria*. Trad. Irene
Agoff. Barcelona: Editorial Paidós, 2000. [www.cholonautas.edu.pe/Biblioteca
Virtual de Ciencias Sociales](http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales).

- Toporov, Vladimir. “La historia de los mitos”. En: AAVV. *El árbol del mundo: diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. Trad. Rinaldo Acosta. La Habana: Criterios, 2002.
- Torres, Iván. Canción “La balada de Johnny Sosa”. <https://www.youtube.com/watch?v=GrcYPT9r5h8> (consultada en marzo de 2014)
- Trigo, Abril. “Joven narrativa uruguaya”. Revista *Hispanamérica*, nº58, año XX, Universidad de Maryland (USA), 1991
- , “Rockeros y grafiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria”. *Memoria colectiva y políticas de olvido*. Adriana Bergero y Fernando Reati compiladores. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1997.
- Vezetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003
- Viñar, Marcelo. *La memoria y el porvenir, el impacto del terror político en la mente y la memoria colectiva*. Montevideo: Ed. Trilce, 1991.
- Virgilio Marón, Publio. *Geórgicas*. Trad. Joaquín Arcadio Pagaza. México: UNAM, 1963.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Trad. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.
- , “Las ficciones de la representación fáctica”. *Papeles de Trabajo 4*. Rosario: Instituto de Investigaciones de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 1988.
- Williams, Raymond. “Teoría Cultural”. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo Di Masso. Barcelona: Península, 1980, pp. 91-164.
- , “Organización”. *Sociología de la cultura*. Trad. Graciela Baravalle. Barcelona: Paidós, 1994.
- Zurita, Raúl. “La aparición de lo no dicho”. *Literatura, Lenguaje y Sociedad*. Chile: Cenecha, 1988.