

**DANIEL MOYANO:
LAS VIAS LITERARIAS DE LA INTRAHISTORIA**

Rodolfo C. Schweizer

Alción Editora
Córdoba-Argentina
1996

INDICE

CAPITULO 1	
INTRODUCCION	1
CAPITULO 2	
UNA LUZ MUY LEJANA	15
CAPITULO 3	
EL OSCURO	35
CAPITULO 4	
EL TRINO DEL DIABLO	52
CAPITULO 5	
EL VUELO DEL TIGRE	70
CAPITULO 6	
CONCLUSION	85
OBRAS CONSULTADAS	91

La única patria es la infancia
Daniel Moyano

A mis padres, en memoria.

PROLOGO Y RECONOCIMIENTO

Este trabajo es el producto deliberado de un intento de impulsar a nuestros buenos escritores del interior argentino. Lamentablemente, nuestro país sufre en el campo literario las consecuencias de una actitud cultural que se enraíza en la falta de identidad nacional: un artista debe triunfar primero afuera para luego ser reconocido adentro. Moyano no es la excepción. A esto se agrega el reflejo de la deformación económica e histórica que operan sobre el arte nacional, haciendo que el interior no cuente con los recursos necesarios para trascender en el plano artístico. Es precisamente esta situación injusta la que me impulsó a realizar este trabajo sobre Daniel Moyano. Su creación artística parte de la idiosincrasia y la cultura más auténtica de la República Argentina: la que vive y perdura en ese ancestral norte nuestro; ese norte olvidado por el presente, pero donde la eternidad lame el suelo, dejándonos beber de paso la savia de nuestras pasadas culturas.

Ya que este ensayo corresponde a mi tesis doctoral en Temple University, Philadelphia, USA (1994), quisiera agradecer a quienes revisaron, criticaron e hicieron sugerencias para lograrla: Dra. Bárbara Aponte, Dra. Hortensia Morell, Dr. Antonio Olliz-Boid. Dr. Arthur Schmidt y Dr. W. Calvano. Un agradecimiento especial también para mi amigo riojano Juan Carlos "toto" Guzmán por su ilustración para la portada, para el jujeño Sergio Adaro por su ayuda técnica, para el tinogasteño Dr. Joselín Cerda Rodríguez por sus recomendaciones y para mi esposa Amalia por su apoyo intelectual.

Rodolfo Schweizer

Córdoba, 1996

CAPITULO 1

INTRODUCCION

1.1. Daniel Moyano en la literatura argentina

La década de los años 60 y 70 marca el advenimiento de dos corrientes literarias en la Argentina, según Olga Steimberg de Kaplan (1991)¹. En una se encuentran los escritores que siguen una línea concentrada conceptual y exclusivamente en la función literaria del texto como "fundador de mundos," mientras que en la segunda se inscriben los escritores que toman como referencia a la realidad. En el primer grupo estarían, de acuerdo con esta autora, Germán López García, Osvaldo Lamborghini, Luis Guzmán, Héctor Libertella, Ricardo Piglia y Juan Carlos Martini Real. En el segundo, Jorge Asís, Enrique Medina, Pacho O'Donell, Héctor Lastra, Juan Carlos Martini y Daniel Moyano. Este último grupo se caracteriza por situar la creación literaria tomando como referencia el marco histórico del país, consubstanciándose con esa tendencia de la novelística latinoamericana que "insertada en una realidad económica, social y política, la convierte en sustrato de la historia ficticia" (p. 617).

La presente tesis analiza parcialmente la obra de Daniel Moyano, escritor nacido en Buenos Aires en 1930, pero que creció desde edad temprana en el interior, radicándose definitivamente en La Rioja hasta su partida al exilio. Su obra literaria comprende cinco libros de cuentos: **Artista de variedades**, 1960; **La lombriz**, 1964; **El fuego interrumpido**, 1967; **Mi música es para esta gente**, 1970; **El estuche de cocodrilo**, 1974, varias antologías como **El monstruo** y otros cuentos, 1967. Hasta 1989 había publicado seis novelas: **Una luz muy lejana**, 1966; **El oscuro**, 1968, elegida ganadora del premio Primera Plana por un jurado formado por G. García Márquez, Leopoldo Marechal y Augusto Roa Bastos; **El trino del diablo**, 1974; **El vuelo del tigre**, 1981; **Libro de navíos y borrascas**, 1988 y **Tres golpes de timbal**, 1989. En 1987 se encontraba trabajando también en otra novela **Libro de caminos y de reinos**, según informa en entrevista a Rita Gnutzmann² (1987) (p. 122). Moyano abandonó Argentina luego del golpe de estado de 1976. Partió al exilio luego de ser detenido por el régimen militar. A partir de entonces residió en España, donde falleció en 1991.

Moyano, como plantea Kaplan (1991), "pertenece a una promoción de escritores argentinos que comparte la preocupación por el papel que cumple la literatura en lo social y político" (p. 618). De acuerdo con Gabriel Báñez (1982)³, Moyano exhibe dos peculiaridades:

Por un lado, el emplazamiento mágico-mítico de historias que, en su vínculo con la realidad, hacen de La Rioja (tierra adoptiva del escritor) su referencia más cercana. Por otro lado, el clima sutilmente opresivo que suele desprenderse de sus narraciones. (p. 7)

¹ Olga S. de Kaplan, "Realismo y alegoría en Libro de navíos y borrascas de Daniel Moyano," **Revista Iberoamericana** 155-156 (1991): 617-623.

² Rita Gnutzmann, entrevista, *Hispanérica*, 46/47 (1987): 113-122. Dado que Gnutzmann tiene, además de una entrevista con Moyano, una bibliografía, identificaré la entrevista usando su apellido.

³ Gabriel Báñez, rev. de **El vuelo del tigre** de Daniel Moyano, *Clarín* 29 de Abril de 1982, *Cultura y nación*: 7.

Relacionar el "realismo profundo" con que caracteriza Roa Bastos (1964)⁴ a la obra de Moyano con La Rioja y el carácter eminentemente provinciano de los protagonistas de sus novelas, importa sobremanera para comprender las bases creativas a partir de las cuales el autor define las situaciones y los personajes de ficción. Esta provincia del noroeste argentino es parte de una región históricamente marginada en el contexto nacional, tradicionalmente expulsora de sus hijos, que parten hacia las grandes urbes en busca de mejores horizontes. El proceso de pauperización del noroeste es la consecuencia de un proceso histórico que se oficializa a partir de 1870, y que toma impulso a partir de las presidencias de Sarmiento y Mitre. A partir de entonces se instaura en la república un proceso de desarrollo que busca asimilar el país culturalmente a Europa, dando la espalda al interior. Los resultados de tal política se manifiestan en una crisis que separa la nación en dos regiones geográficas y sociales, de lo cual ya se ocupara muy bien Ezequiel Martínez Estrada (1961)⁵ en su obra **Radiografía de la Pampa**. Es importante notar aquí que esta división social también se refleja en la existencia de dos culturas: la del puerto que mira hacia el exterior del país y la del interior, introvertida y cerrada en sus propios valores tradicionales.

De la realidad mencionada en el párrafo precedente se nutre la obra de Moyano. Sus novelas toman como base la perpetua postergación social, para desde ahí indagar lo humano en situaciones límites. Como veremos, el enmarcamiento provinciano de su ideología y su cultura lo lleva a proponer salidas que están en relación con una visión de apegamiento a la tierra y los valores locales. Pero, como señala Rafael Conte (1972)⁶, el hecho de que Moyano sea un "narrador absolutamente tradicionalista" no impide que el lector se vea atrapado en una "suave maraña, delicada y resistente," cautivado por "la intensidad y fuerza poética de sus relatos, de sus ambientes, de sus personajes, ese ambiente transido y patético, humano y doloroso, repleto de un realismo profundo, donde no hay la menor concesión a nada. . ." (p. 275).

La vida de Moyano se desliza a través de un periodo que se caracteriza históricamente por su turbulencia. Durante el mismo intervienen en la escena argentina las mismas fuerzas morales y políticas que protagonizaron la Segunda Guerra Mundial. Moyano nació en 1930 y murió en 1991. No sería extraño plantear que ese periodo tiene mucho en común con los años del rosismo (1829-1852). Ambas épocas se caracterizan por las luchas políticas, la inestabilidad y la victimización muchas veces indiscriminada. Detrás de ambos periodos de la historia nacional hubo siempre un proyecto cuya ejecución implicó el sacrificio de habitantes inocentes, generalmente atraídos ingenuamente por la esperanza de mejoras económicas. Entre las consecuencias sociales de tales procesos, la migración interna con sus implicaciones culturales se transforma en un elemento básico sobre el cual Moyano construye su andamiaje literario. En sus novelas, sobre todo, podemos palpar el desfasaje entre el mito de una nación próspera en la superficie y la realidad de la postergación del habitante debajo de tal barniz. En este sentido la creación literaria de Moyano deviene en testimonio de la realidad y el autor se transforma en testigo de su tiempo.

⁴ Augusto Roa Bastos, prólogo, "El realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano," **La lombriz** (Bs. As.: Nueve 64, 1964): 7-14.

⁵ Ezequiel Martínez Estrada, **Radiografía de la pampa**, quinta ed. (Bs.As.: Losada, 1961). Esta obra es un ensayo sobre los problemas históricos de Argentina. Es interesante a los fines de comprender la deformación económica el capítulo "Buenos Aires".

⁶ Rafael Conte, **Lenguaje y violencia** (Madrid: Al-Borak, 1972): 275-276.

De la misma manera, y como para predeterminar un derrotero natural en la obra de Moyano, el año de su nacimiento tiene una importancia histórica para el país. El año de 1930 marca el comienzo de la irrupción abierta de los militares en la vida institucional de la Argentina. A partir de entonces se turnan en el poder regímenes que alternan la demagogia y la represión. La consecuencia de esta alternancia fue la polarización social en dos bandos antagónicos que certificó una vez más la dualidad histórica del destino nacional. Es en esta dualidad donde se genera y se justifica la base inmoral de la relación entre víctima y victimario, justificando naturalmente al primero y condenando al segundo. Es lo que Moyano desarrolla hasta el límite en **El vuelo del tigre**, novela, según Báñez (1982), "de entonación ,pica, fulgurante, que se entrega a las fuerzas mágicas del lenguaje" (p. 7). En ella se recrea la violencia institucional, llevándola hasta el mismo absurdo a través de la instalación del torturador en la casa misma de la víctima.

Las políticas económicas de los sucesivos gobiernos que se sucedieron a partir de 1930 también importan a la obra de Moyano, porque es a partir de ellas que se generan los conflictos sociales que permiten desnudar la esencia de sus contenidos en forma literaria. Particularmente importante es la contribución que tales medidas tuvieron en la migración forzosa del provinciano hacia la gran urbe industrial, especialmente Buenos Aires. En efecto, ellas no sólo contribuyeron a aumentar la macrocefalia porteña, sino que el proceso estuvo acompañado naturalmente por un desarraigo social del cual el provinciano fue la primera víctima. Esto se manifiesta en el aislamiento, en la falta de integración, en ese sentimiento de sentirse un extraño en la propia patria. La sensación de desamparo y orfandad que tal proceso implica en el hombre llegado del interior, alimenta el arsenal social de donde Moyano extrae a sus personajes. En este vacío humano que es la gran ciudad, el autor expone la inocencia provinciana de Ismael en **Una luz muy lejana** o sitúa al violinista Triclinio de **El trino del diablo**.

No escapa a la observación de Moyano la otra posibilidad que crea la absurda realidad social del país: la del provinciano convertido en represor o verdugo de su propio hermano. El autor crea su ficción a partir de una de las pocas posibilidades que le queda a aquél para sobrevivir en la ciudad o en el sistema históricamente heredado: sumarse a las fuerzas represivas, sean estas policiales o militares. Pero lejos de simplificar la ficción a través de una simple transposición de la realidad, Moyano sitúa a su protagonista de El oscuro en el propio límite de su condición humana. El protagonista, un provinciano miembro de las Fuerzas Armadas, no solo es enfrentado al desquicio de su matrimonio como consecuencia del asesinato de un estudiante, sino también a su pasado, del cual quiso renegar. Como en las otras obras que analizaremos, aquí también Moyano posibilita el rescate del protagonista a través de un retorno a lo auténtico, descubriéndonos de paso su propia ideología, palabra aquí despojada de su significado político para representar una visión de vida.

La importancia de Moyano radica entonces en que su obra literaria se alza como representativa de otra Argentina, la del interior postergado. En tal sentido, podemos decir que su creación es un viaje a la intrahistoria de un país y una sociedad que no encontró aún su centro ni su derrotero histórico. El autor, en una revelación, nos deja descubrir el carácter y la ideología de las mismas gentes simples del interior que en general habían sido ignoradas en el protagonismo literario. El mismo, con su ideología, se constituye en ejemplo de esa otra visión necesaria al hablar de la literatura de un país, en este caso Argentina. Por lo tanto, la obra de Moyano sirve de complemento a la de los grandes autores urbanos, Borges, Cortázar, Sábato y otros, en cuanto a definir el perfil completo de la literatura nacional. Justamente, por haber roto con "aquel universo patriarcal tan retratado por Capdevilla," que caracterizó hasta entonces a la literatura

provinciana, es que Juan Carlos Curuchet (1967)⁷ lo considera "el mejor escritor de su generación," equiparable a Abelardo Castillo, que "ya es mucho decir" (p. 409).

Las novelas de Moyano que estudiaremos aquí son todas las originadas en Argentina antes de su exilio: **Una luz muy lejana** (1966), **El oscuro** (1968) y **El trino del diablo** (1974) y **El vuelo del tigre** (1981). Esta última fue comenzada en Argentina y completada en España. Esta elección radica en que todas estas obras tienen como referencia el marco argentino y no están influenciadas por el exilio y su problemática, mientras que las posteriores sí lo están.

Daniel Moyano ha merecido la atención de la crítica, tanto en el continente americano como en Europa. Aquella ha sido especialmente importante en la década de los años 70 y 80, habida cuenta que parte de sus obras han sido traducidas a otros idiomas⁸. La crítica, sin embargo, no es equiparable a la de otros autores argentinos o latinoamericanos. Priman en su creación los paréntesis lógicos que impone el exilio. Como dice Hollabaugh (1988)⁹, Moyano escribe, por un lado, "a la sombra de escritores como Borges, Cortázar y Sábato" y, por el otro, después de su exilio en 1976, en un país como España, "todavía recobrándose de los efectos del régimen de Franco," que no prestaba atención a escritores refugiados (p. 5).

Los temas que ha tratado la crítica comprenden aspectos parciales de la obra de Moyano. Linda Kay Lyn Hollabaugh (1988), desarrolla su tesis sobre cinco novelas. Su enfoque cubre el exilio y sus manifestaciones temáticas dentro de la obra. Su propuesta es "ecléctica y explora el exilio desde un punto de vista psicológico y sociológico" (p. 3). Tres manifestaciones del exilio son tenidas en cuenta por ella: "el exilio espiritual," "el exilio físico" y "el exilio territorial." En la primera acepción el exilio es consecuencia de la situación social y política, manifestándose a través de la alienación espiritual del individuo (p. 4). El "exilio físico" se refiere a aquellos que, aún viviendo en su país, están físicamente aislados de la sociedad por razones políticas (p. 5). El "exilio territorial" comprende la expulsión del propio país, y no incluye la expatriación o exilio voluntario (p. 5).

El enfoque que aplico a mi propuesta es inverso al de Hollabaugh. Mientras ella hace una exploración hacia dentro de la obra para descubrir las manifestaciones particulares de la alienación social, yo parto de la obra hacia fuera, para descubrir su contexto creativo. Las manifestaciones psicológicas pasan así a ser, no el centro alrededor del cual gira la obra, sino una vía de acceso a algo mayor; justamente a la realidad histórica dentro de la cual se da la creación artística, la cual lleva a la obra literaria a ser parte de una totalidad indefinible pero perceptible literariamente.

También la crítica especializada se ha dedicado a explorar elementos que califica como míticos y que analizar oportunamente a medida que trate cada una de las obras de Moyano. Rita Gnutzmann (1992) ha completado una bibliografía de cuarenta y tres artículos dedicados a este autor, por casi cuarenta críticos y autores. Todos estos artículos giran alrededor de tres temas principales: la pérdida de la inocencia, el exilio y el retorno mítico al pasado (ver nota 8). Entre

⁷ Juan Carlos Curuchet, "Crónica de la fundación cordobesa," **Cuadernos Hispanoamericanos** 215 (Nov. 1967): 405-410.

⁸ Rita Gnutzmann, "Bibliografía de y sobre Daniel Moyano," **Chasqui: Revista de Literatura** (Mayo 1992): 117-120. En su artículo dice que tres de sus novelas fueron traducidas al francés, mientras varios de sus cuentos se tradujeron al inglés, alemán, ruso y polaco (p. 117). Futuras referencias a este artículo se abreviarán como "Gnutzmann, Bibliografía".

⁹ Linda Kay Lynn Hollabaugh, "Exile in the Novels of Daniel Moyano," diss., Texas Tech. University, 1988.

esta crítica, la de Clinton (1978) me parece que es la más compatible con la ansiedad del autor por un retorno a valores más auténticos¹⁰. Las demás aproximaciones son válidas en cuanto reafirman lo que ya está presentado como contenido de las obras, pero no revelan el mensaje final del autor, que es lo que pretendo hacer aquí a partir de la teoría de F. Jameson.

1.2. Bases teóricas de aproximación a la obra de D. Moyano.

El planteo de la elección de un método crítico para analizar la obra de un escritor latinoamericano como Daniel Moyano nos obliga a considerar el entorno social e histórico en el que se da la creación artística. Si consideramos las tendencias generales de la literatura latinoamericana de los últimos treinta años, observamos que en ella se tiende a revelar una realidad histórica y social que se puede interpretar como el fracaso de las expectativas históricas de la región. Esa literatura nos permite recrear en la ficción una realidad que está lejos de ser inocente. Es una experiencia que desborda de la alegórica violación histórica de un continente en Cien años de soledad de G. García Márquez, del magisterio de la violencia en La ciudad y los perros de M. Vargas Llosa, del despojo y el engaño perpetuo del campesino pobre en El llano en llamas de J. Rulfo o de la infructuosa búsqueda de una salida personal en Rayuela de J. Cortázar. Esta relación simbiótica entre el medio y el creador, que pareciera incrementarse en la misma medida en que se agudizan las contradicciones sociales, envuelve también la obra de Moyano, que explora las tragedias colectivas e individuales del habitante interior de Argentina.

Habida cuenta de su vida y las circunstancias históricas en que le tocó vivir, no podemos soslayar en este autor dos vertientes creativas que confluyen en su obra: por un lado su vida en una provincia idiosincráticamente tradicional como La Rioja, que se suma a su propio origen humilde y por el otro su voluntad de compromiso. Lo primero se reconoce en la profundidad con que penetra la psicología del habitante común del interior, su lenguaje, su visión y su escala de valores. Esto arranca en la edad temprana, a partir de su propia alternancia en diversos hogares familiares, lo cual fue una oportunidad no sólo para conocer de cerca la angustia de la falta de los padres, tan común en las sociedades latinoamericanas, sino también para acceder a experiencias que luego alimentarían su creación literaria. Justamente, a María Esther Gilio (1975)¹¹ le cuenta:

Fui criado por un abuelo y varios tíos. . . . Pasábamos hambre.
Toda esa peregrinación pasó cuando nos encontramos con los

¹⁰ Stephen T. Clinton, "Daniel Moyano: The Search for Values in Contemporary Argentina," **Kentucky Romance Quarterly** 25 (1978): 165-175. Esta crítica comenta las novelas de Moyano **Una luz muy lejana**, **El oscuro** y **El trino del diablo**. Clinton dice que "Moyano suggests that the root cause of humanity's problem lies in the individual, not in the political or economic institutions which surround him" (p. 165). Coincido parcialmente con la primera parte de su apreciación, no con la segunda. Creo que no hace falta que Moyano señale específicamente a la injusticia del sistema histórico de relaciones sociales como la causa última de los problemas humanos y de otro tipo que el país puede tener. Cuando Moyano toma partido, al igual que el obispo Angelelli, por los que no tienen voz (p. 173), ya reconoce implícitamente la existencia de la otra parte, de los que sí tienen voz y son los constructores diarios de una realidad adversa a los valores un tanto ingenuos de los protagonistas de sus novelas.

¹¹ "Daniel Moyano: 'La música que brota de la tierra'," Entrevista con María E. Gilio, **Crisis**, 22 (1975): 40-44.

abuelos maternos. El viejo de mis cuentos es él. (p. 39)

Respecto a su propósito como escritor, Moyano le dice que escribe para entender la realidad que lo rodea: "Me parece que empecé, a escribir para entender esa ciudad monstruosa que era para mí Córdoba" (p. 42). A su vez, a Rita A. Gnutzmann (1987) le dice:

Yo escribo para explicarme el mundo; no me lo explicaba, ni me lo explico. Cada vez que me pongo a escribir es un poco para entender esto. Las palabras se convierten en un elemento mágico que permiten, aunque sea sólo en este plano, controlar el vivir y la realidad que te rodea. Buscar el tiempo perdido en el caso de Proust. A mí me ha tocado una vida bastante complicada, en un país complicado, lleno de violencia. Escribo un poco para tratar de explicármelo. (p. 114)

Como dijimos antes, desde un punto de vista nacional, Moyano representa la llegada a escena de una nueva perspectiva: la de los escritores del interior, variable importante en la aproximación crítica. Moyano mismo define esta nueva visión provinciana a partir de una toma de conciencia personal sobre el proceso histórico argentino. Este proceso, que literariamente queda claro desde los tiempos de **El matadero** (1840) de E. Echeverría y se aprecia en su continuidad a través del **Facundo** (1844) de Domingo F. Sarmiento, ha significado en las letras argentinas una doble visión:

La actitud de los escritores del interior de un país como la Argentina es diferente. La Argentina divide claramente su historia, su literatura y su economía en dos partes: una es Buenos Aires, la otra el resto del país. El interior es algo distinto, hay otra concepción del lenguaje, el castellano está menos contaminado por la gran masa inmigratoria. La realidad del interior ha sido siempre un poco marginada. Cuando nosotros intentamos hablar del interior decían que era folklore.

Dicen los críticos que nosotros superamos el folklore. No, nosotros no hemos superado nada, simplemente somos fieles a una realidad que teníamos ahí. (Gnutzmann p. 113)

Nos encontramos por lo tanto frente a un escritor que decide recrear artísticamente los problemas humanos más allá del regionalismo, descubriendo en este movimiento la intrahistoria del país. Ateniéndonos a una opinión de Augusto Roa Bastos respecto a esta generación de escritores del interior, que Moyano (1982) cita justamente en su prólogo a una obra de Juan José Hernández¹² y que lógicamente lo incluye, dice:

¹² Daniel Moyano, prólogo, **La señorita Estrella y otros cuentos** de Juan José Hernández (Bs. As.: Centro Editor, 1982). Futuras referencias a este prólogo se abreviarán como "Moyano, prólogo".

Bajo el signo de una conciencia crítica y artística muy aguda, se empeñan en ahondar en los valores de su singularidad y trascenderlos a una dimensión más universal; en lograr, en suma, una imagen del individuo y de la colectividad frente a sus propias circunstancias, lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de nuestro tiempo. (p. 1)

A partir de estos presupuestos y del sentido comprometido que Moyano adjudica a su creación, creo conveniente analizar las obras que me ocupan a partir de una perspectiva que contemple ese pacto personal con la realidad de su tiempo. La circunstancia histórica en que escribe y la intención con que lo hace, hacen propicio el uso de la teoría de F. Jameson.

Fredric Jameson (1991) defiende en **The Political Unconscious**, "la prioridad de la interpretación política de los textos literarios" (p.17). Para este crítico la perspectiva política no significa un método más, en paralelo con otros, sino el "horizonte absoluto de todas las lecturas e interpretaciones posibles" (p. 17). También sugiere que el último horizonte interpretativo de una obra de arte es la historia misma, vista como modo de producción de una época determinada¹³:

Voy a sugerir que dentro de este horizonte final, el texto individual o artefacto cultural . . . es reestructurado como un campo de fuerzas dentro del cual la dinámica de los sistemas de signos de varios y diversos modos de producción pueden ser registrados y aprehendidos. (p. 98).

A través de este horizonte final emergemos, entonces, en un espacio en el cual la historia misma deviene en el último espacio, así como el límite impasable, de nuestra comprensión en general y de nuestra interpretación del texto en particular. (p. 100)

Según Jameson la obra literaria se genera como respuesta a una situación que se rechaza por un lado y, por la otra, se constituye en compensadora de lo libidinal. Lo primero permite descubrir a la obra más allá de lo textual, hacerla transparente como *parole* del grupo social al que el autor pertenece. Lo segundo nos transporta al mundo interno del escritor, al universo de deseos que descubrimos a partir del texto. Lógicamente, como plantea Jameson, el último marco de referencia de la creación literaria es el histórico. Esto explica el sentido de intrahistoria que reviste esta presentación, en tanto y en cuanto la obra se constituye en testimonio de su tiempo.

F. Jameson (1971) sintetiza en la palabra "metacommentary" la función de la crítica literaria. Esto implicaría establecer la relación de la obra con su situación histórica así como la del crítico, ubicando a aquélla como un hecho cultural, históricamente significativo ("Metacommentary" p. 10)¹⁴. El metacomentario reconoce en la obra un contenido manifiesto y

¹³ Fredric Jameson, **The Political Unconscious** (Ithaca: Cornell U.P., 1981). Futuras referencias a esta obra se abreviarán como **Unconscious**.

¹⁴ Fredric Jameson, "Metacommentary," **PMLA** 86 (1971): 9-18. Jameson dice: "Thus genuine

otro latente. El primero es el texto en sí mismo. El segundo es aquél que el crítico debería descubrir en un acto de revelación. Este movimiento, que de acuerdo a Jameson (1971) implica descubrir la forma interna de la obra, permite descubrir el plano de lo concreto y la relación entre el individuo y la realidad (Marxism p. 407)¹⁵. Transfiriendo esta propuesta a D. Moyano, sus obras, más allá de la superficie, permiten penetrar los antecedentes sociales e históricos en los que ellas se inspiran. Esas referencias se originan en las tensiones humanas a que el habitante del interior se ve sometido, como resultado de presiones económicas y políticas.

La lectura del texto implica, según Jameson (1971), enfrentar una experiencia o contenido que es significativo desde el comienzo. Este contenido es ideológico pues tiende a asegurar las relaciones sociales existentes y también utópico al ser inconsistente con los límites históricos de las relaciones sociales vigentes. El texto es parte de la vida social pues está compuesto de palabras, pensamientos, ideas, actividades, que son parte viviente dentro de aquélla. Por lo tanto, la lógica de este contenido es social e histórica en carácter (Marxism p. 331) y no representa o refleja estéticamente a una clase social como plantea Goldmann, sino a las relaciones dinámicas en juego en la sociedad (Marxism p. 381-82). Cuando Moyano desarrolla sus novelas usando como marco de referencia histórica los problemas de la migración interna y la angustia asociada, transforma al texto en revelación de las circunstancias históricas que lo rodean.

Analizaremos la obra de Moyano a la luz de esta teoría literaria. El proceso de crítica no consiste según Jameson (1971) en la interpretación del texto -el cual, a diferencia con los materiales sueltos de las obras en otros campos de las artes tiene forma desde el mismo momento de su nacimiento-, sino en la revelación de su mensaje original:

Por lo tanto, el proceso de crítica no consiste tanto en una interpretación del contenido, sino en la revelación, en la exposición desnuda, en la restauración del mensaje original, de la experiencia original . . . (Metacommentary p. 16).

Aquí Jameson (1971) sostiene que la obra literaria no confiere significado al contenido, pero sí lo lleva a una instancia significativa superior. El contenido, entonces, no debería ser interpretado, pues implicaría cometer una redundancia. Esto lleva a Jameson a suponer la tarea del crítico como la de una revelación a través de una explicación de los elementos que censuran y aplacan el contenido latente.

Jameson plantea, apoyándose en Lacan, que es a partir del descubrimiento de este contenido latente que se detecta la presencia de un esquema mental de deseos reprimidos. La obra literaria actuaría así en un plano de compensación simbólica frente al deseo ("Metacommentary" p. 16). Al aplicar esto a la obra de Moyano pareciera que esta compensación se concreta por medio de una propuesta de retorno espiritual a valores tradicionales y elementales. Stephen Clinton (1978), comentando y comparando justamente las salidas que Moyano da a sus obras, dice que:

interpretation directs the attention back to history itself, and to the historical situation of the commentator as well as the work (p. 10). Futuras referencias a este artículo se abreviarán como Metacommentary.

¹⁵ Fredric Jameson, **Marxism and Form** (Princeton: Princeton U. P., 1971). Futuras referencias a esta obra se abreviarán como **Marxism**.

La sugerencia de que el amor de hermanos y los otros valores de la cultura cristiana son una fuente potencial de redención

humana para aquellos que están atrapados en una estructura social económicamente inviable y políticamente inestable, está en contraste con el sistema de valores marxistas y más deterministas de otros novelistas argentinos como Julio Cortázar o Manuel Puig. (p. 174)

Según Jameson (1981) toda obra literaria se explica en función de tres estructuras concéntricas : la histórica-política, la social y la de los modos de producción:

Estos distintos horizontes semánticos son, con seguridad, también momentos distintos en el proceso de interpretación, y pueden en ese sentido ser entendidos como equivalentes dialécticos de lo que Frye ha llamado las "fases" sucesivas de nuestra reinterpretación -nuestra relectura y reescritura- del texto literario. (**Unconscious** p. 75)

Dentro de la primera estructura, la obra representa, según Jameson, un acto simbólico de reacción contra algo y el intento de resolución imaginario de una contradicción real, que es histórica y política. La consideración de la obra como un acto simbólico y una compensación se parece a lo que propone Goldmann (1975)¹⁶ en cuanto a que en toda actividad humana se persigue un equilibrio entre individuo y ambiente, lo cual es, por otra parte, una utopía, por cuanto éste es permanentemente inestable (p. 156).

Para explicar que la obra es una compensación imaginaria, Jameson recurre a los argumentos de J. Lacan. Según esta aproximación, la obra literaria es simultáneamente la respuesta a una situación real y una compensación a lo libidinal expresado como deseo. Lacan, según explica Jameson (1977), desarrolla esta teoría sicoanalítica a partir de la definición de tres parámetros que actúan simultáneamente en todo ser humano: el orden imaginario, el simbólico y el real¹⁷. La múltiple operación de las tres estructuras produce una ideología, que no es otra cosa

¹⁶ Lucien Goldmann, **Toward a Sociology of the Novel** (London: Tavistock, 1975). Conviene aclarar aquí que lo que Goldmann entiende por individuo no es el sujeto, sino una síntesis de relaciones interindividuales.

¹⁷ F. Jameson, "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of Subject," **Yale French Studies** 55/56 (1977): 339-395. Lacan, según Jameson, propone en toda persona tres órdenes inseparables: Imaginario, simbólico y real. Todo acto humano implica una coordinación entre estos tres órdenes. Jameson también aclara que el orden simbólico no debe ser confundido con el concepto de símbolo o simbolismo. Este orden se refiere al lenguaje o al habla como vehículos para presentar al imaginario. A su vez, éste no debe ser tomado como sinónimo del concepto de desarrollo síquico, ni con la asunción de un ego o identidad psicológica o autoconciencia. Tampoco con el concepto de imaginación. El imaginario es el lugar donde se inserta la particularidad del individuo. El mismo se desarrolla entre los 6 y 18 meses de vida, frente al espejo. A través de esta experiencia, el niño reconoce la separación

que la forma o visión como el sujeto o conciencia individual relaciona su imaginario con lo real. La ideología deviene así en el nexo por donde el sujeto o la conciencia conecta lo real y lo simbólico¹⁸.

La ideología, que se manifiesta alegóricamente por la forma, está compuesta también, según Jameson, por aquellos antecedentes narrativos que se deben asegurar para que el sujeto pueda expresar sus deseos, que, a su vez, toman como marco delimitante lo real. Esos antecedentes parecen claros desde el principio en obras como *Una luz muy lejana* donde el protagonista, Ismael, nos invita a contemplar desde el principio la ciudad desde una altura, como para marcar las diferencias entre un mundo de abajo que sería corrupto -Córdoba, evidentemente,- y otro de arriba contrariamente puro, que corresponde al desierto o lo que está fuera de la ciudad. El texto es, entonces, según Jameson (1981), una alegoría; una especie de reescritura de un subtexto histórico al cual se le ha adosado lo real como parte de su estructura, y contra lo cual se produce el acto simbólico (Unconscious p. 182). En la obra de Moyano su ideología, en tanto visión del mundo, se manifiesta por el reclamo implícito de un mundo más humano y menos violento¹⁹.

El orden simbólico, que se refiere al lenguaje como vehículo del imaginario según Jameson, absorbe a éste a medida que la persona crece. Actúa así como puente con las categorías lingüísticas (Unconscious p. 359) deviniendo un substituto simbólico dentro del proceso de transferencia de afecto hacia objetos equivalentes a la presencia de la madre. Es a partir de este concepto que podemos ver que todo acto del sujeto (incluyendo la escritura), arranca de las profundidades del deseo como acto enunciativo o *parole* del otro: el inconsciente es el discurso del otro y el sujeto es una especie de ente descentrado respecto al ego. Esto lleva, por un lado, a ver al imaginario como el centro desde donde se juzga al mundo y lo real, y al orden simbólico

entre él y su imagen o imago. A partir de aquí se podría decir que circulan por la vida dos seres: el que lleva el nombre o sujeto socialmente reconocido y el otro (p. 348-359). En este imaginario reside lo libidinal, el mundo de las fantasías. La obra literaria sería así aquel acto por el cual el escritor trata de reintegrar síquicamente su otredad o imago a la realidad. Lo que transfiere al texto es entonces el deseo, la parte libidinal expuesta a través de impulsos utópicos. Esto implica a su vez no ver a la conciencia como un mero reflejo estático de la realidad (como planteaba Luckacs), sino como un ente que desarrolla una estructura donde se combinan lo libidinal como parte íntima del individuo y el marco histórico y social, que actúa como límite de lo posible. Futuras referencias a este artículo se abreviarán como Imaginary.

¹⁸ Como vemos, en Jameson el término ideología no representa lo mismo que para Raymond Williams. Este último autor define en **Marxism and Literature** (Oxford: Oxford U. P., 1977), su concepto de ideología, "common in Marxist writing," como: (i) a system of beliefs characteristic of a particular class or group; (ii) a system of illusory beliefs -false ideas of false consciousness- which can be contrasted with true or scientific knowledge; (iii) the general process of the production of meanings and ideas.

¹⁹ Jameson explica, a través de Balzac, cómo juega la ideología del autor en la integración de la obra. La ideología preconditiona "the indulgence of a specific daydream" e "implies something like a reality principle or censorship within the latter" (p. 182). Opino que lo mismo puede ser aplicado a Moyano. En cada una de sus obras podemos detectar contra que actúa: la ciudad y la deshumanización del individuo, la violencia del sistema, la injusticia social. Estas calamidades se transforman en puente hacia la otra realidad que actúa como auténtica: la de los valores tradicionales.

como el nexo para exponer la ideología del autor. Pero, por otra parte, esto también implica reconocer que el orden simbólico reestructura al imaginario en base a la experiencia, a la historia del sujeto. Esto equivale a decir que la conciencia no es la que manda, sino que en realidad es el mundo real y objetivo el que determina la relación entre los dos órdenes. Esto es extensivo al lector (Unconscious p. 152).

Por otro lado, siendo el lenguaje un acto simbólico, y siendo lo real inherentemente no simbolizable en su totalidad, la obra literaria solo puede hacer un acercamiento, nunca una interpretación total de la realidad. El semanticismo es entonces absurdo porque toda interpretación es histórica y toda lectura se hace dentro de una tradición, con exigencias al margen de las intenciones del autor. Esto, que implicaría lecturas diferentes de un mismo texto, impide dotar a la obra de un significado absoluto o hacerla significativa en sí misma. De ahí que el estudio de un texto no implique el estudio de su significado (ya expuesto como contenido), sino de los límites de su significado y sus precondiciones históricas. Como plantea Macherey²⁰, la obra lejos de constituir una totalidad, despliega un conflicto y una disparidad de significados: el significado de ella radica no en la unidad de los posibles significados sino en las diferencias (Theory p. 79). La obra de Moyano está dentro de este modelo: no expresa una totalidad, imposible de representar en sus infinitas manifestaciones, sino una parte de ella.

En la segunda estructura del modelo de Jameson, el texto se define como una *parole* de la clase social a la cual pertenece el escritor. El hecho de que el texto sea una *parole* mina la idea de su autonomía. Jameson también se aleja del concepto tradicional de clase. Aquí clase significa posición o relación dinámica en la sociedad. La ideología, esta vez en un sentido más amplio como visión de vida de grupo, está en relación con la clase social a la cual se pertenece y sus valores se definen con relación a los de otra clase social. Esta ideología social se manifiesta en, por ejemplo, ideas, conductas, valores y creencias que, en cierta forma, también determinan la ideología individual.

Según Jameson, los elementos que conforman la ideología de un grupo social giran alrededor de ideas básicas llamadas *ideologemes*²¹. Estos ideologemas actúan como protonarración y constituyen el arsenal de ideas y valores de la clase social a la que el escritor pertenece. Son por lo tanto *parole* del grupo social del escritor (Unconscious p. 87). En el caso de Moyano, estos ideologemas se revelan por la recurrencia de los protagonistas a formas culturales del pasado, entre ellas la figura del padre, del viejo y su indisputable autoridad. Estos elementos también permiten descubrir en Moyano una visión tradicionalista, nostálgica de valores antiguos, en contraposición a un mundo moderno y deshumanizado²².

²⁰ Pierre Macherey, **A Theory of Literary Production** (London: Routledge, 1989). Como se propone demostrar en este texto en relación a Jules Verne y Balzac, Macherey dice que "what begs to be explained in the work is not that false simplicity" sino "those disparities which point to a conflict of meaning. This conflict is not the sign of an imperfection; it reveals the inscription of an otherness in the work. . . (79).

²¹ Jameson define al *Ideologeme* como "the smallest intelligible unit of the essentially antagonistic collective discourses of social classes" (Unconscious p. 76). Un ideologema "is an amphibious formation" que se denuncia a sí misma como una protoidea, "a conceptual or belief system, an abstract value, an opinion or prejudice -or as a protonarrative, a kind of ultimate class fantasy about the 'collective characters' which are the classes in opposition" (Unconscious p. 87).

²² Tanto en **Una luz muy lejana** como en **El oscuro** y **El trino del diablo**, la figura del viejo es central para dilucidar una visión de apego a su figura y a otro cuadro de valores. En la primera es

A esta altura es oportuno traer a colación la opinión de otro crítico: Lucien Goldmann, quién también ve a la obra literaria como creación colectiva. Según Scott Sanders (1973), la teoría de Goldmann se puede resumir en lo siguiente:

La significancia de un trabajo literario no reside en los detalles de estilo o el carácter de los personajes, sino en las estructuras mentales que une a aquellos. . . . En otras palabras, si descubrimos el significado esencial de un texto literario, debemos revelar las categorías mentales que permiten darle la estructura que tiene; pero, al hacer esto, descubrimos un fenómeno que es más bien histórico que individual. (p. 116)²³.

La estructura de la obra literaria sería entonces homóloga estructuralmente, según Goldmann, con la estructura mental del grupo social al que pertenece el autor (p. 159). Esta homología, que G. Huaco²⁴ denomina "isomorphism," implica, según Eagleton²⁵, una relación estructural entre texto literario, ideología e historia. Pero la propuesta de Goldmann también implica transponer mecánicamente la visión del grupo social del autor a la forma, lo cual, como

evidente que el padre de Jacinto implica la culminación de la experiencia de Ismael en la ciudad. El abrazo de padre e hijo le permite redescubrir sus propios valores. En la segunda, el militar encuentra su paz en la aceptación de su pasado, representado por el parecido físico a su padre humilde, de lo cual renegara en el pasado. En la última, el rescate del grupo familiar es obra también del padre anciano, que con su sabiduría inherente rescata a la familia de las garras del militar represor.

²³ Scott Sanders, "Toward a Sociology of Literature," **Telos** 18 (Winter 1973-74): 107-121. En este artículo Sanders defiende la teoría sociológica de la literatura de Goldmann y critica el intento de aquellos críticos que se esfuerzan por negar al arte cualquier base social. Sanders sostiene que Goldmann hizo una de las mayores contribuciones tendientes a lograr una "reorientation of our thought concerning the relations between art and society" (p. 121).

²⁴ George Huaco, "Ideology and Literature," **New Literary History** 3 Vol. IV (1973): 421-436. Isomorfismo, según éste, es un fenómeno "that can be summarized by saying that sometimes a social pattern produces its mirror image in some symbolic domain of culture. . . (p. 422). El artículo es una evaluación comparativa de los modelos de Marx, Luckacs y Goldmann en el análisis de ideología y literatura. Huaco se inclina por el primero desde un punto de vista metodológico. Aquí el concepto de ideología es el de Marx que, según Huaco, implica tres nociones o dimensiones: una de falsedad o distorsión asumida empíricamente, otra de rol en tanto sirve de instrumento de dominación de clase y la isomorfa, en que la ideología sirve a los fines de elevación del rol de la clase dominante.

²⁵ Terry Eagleton dice en **Marxism and Literary Criticism** (Berkeley: University of California Press, 1976) que "What Goldmann is seeking, then, is a set of structural relations between literary text, world vision and history itself. He wants to show how the historical situation of a social group or class is transposed, by the mediation of its world vision, into the structure of a literary work. (p. 33) . . . His whole model, in other words, is too symmetrical, unable to accommodate the dialectical conflicts and complexities, the unevenness and discontinuity, which characterize literature's relation to society. (p. 34)

señala Eagleton, no es marxista sino hegeliano.

Si miramos la obra de Moyano desde la perspectiva de la teoría de Goldmann, vemos también que su lenguaje está en armonía con el de su grupo social. Moyano mismo habla de otra concepción del lenguaje, reflejado en los diálogos cansinos o en la reflexión resignada del hombre, mimetizado con el paisaje interior y con La Rioja en particular. Como dice Clinton, Moyano, al igual que Rulfo y Onetti, produce una literatura comprometida con el hombre común antes que con artistas o intelectuales (p. 163). Se justificaría entonces hablar de cierto isomorfismo en sus creaciones literarias.

Por último, el modelo de Jameson se cierra con una tercera estructura. Esta abarca a las dos anteriores y está constituida por el modo histórico de producción²⁶. Dice Jameson (1991) a este respecto:

Cuando finalmente, aún las pasiones y valores de una formación social particular se encuentran a sí mismas aparentemente posicionadas en una perspectiva nueva relativizada por el último horizonte de la historia humana como algo totalizante, y por sus posiciones respectivas en la secuencia compleja y total de los modos de producción, tanto el texto individual como sus ideogramas sufren una transformación final, la cual debe ser leída en términos de lo que yo llamo "ideología de la forma," o sea, los mensajes simbólicos transmitidos hacia nosotros por la coexistencia de varios sistemas de signos que son en sí mismos indicios o anticipos de [otros] modos de producción. (Unconscious p. 76)

Al enmarcar la obra en los modos de producción, es conveniente aclarar en primer lugar que Jameson (1979)²⁷ se aleja del concepto tradicional y estático del término, para postular otro que llama "differential," "en el cual la formulación de un solo modo de producción (como, por ejemplo, el modelo propio de capital creado por Marx) proyecta simultáneamente el espacio para otros métodos posibles de producción por medio de la *difference*. . ." (Historicism p. 68). En segundo lugar va más allá de Goldmann: mientras éste explica a la obra como parte de una estructura mayor, aún con el pensamiento del grupo social²⁸, para Jameson el límite final de

²⁶ Debemos advertir aquí que el concepto de modo de producción, tal como lo aplica Jameson, no es el clásico marxista, es decir, no es el sincrónico. El modelo sincrónico presupone compartimientos históricamente estancos y bien definidos a los cuales corresponden, también estáticamente, las manifestaciones culturales. Por eso Jameson dice que en el tercer horizonte de su aproximación a la obra literaria "the temptation to classify texts according to the appropriate mode of production is removed," ya que el texto emerge en un espacio donde se superponen modos diversos y contradictorios (Unconscious p. 95).

²⁷ F. Jameson, "Marxism and Historicism," **New Literary History** 1, Vol. XI (1979): 41-73, es recomendable para una ampliación del concepto de modo de producción como último horizonte de análisis. Aquí Jameson defiende la prioridad del horizonte social como último marco de análisis sobre los otros métodos que, aun siendo válidos, no pueden abarcar el fenómeno cultural en su totalidad. En otras palabras, son parciales por no hacerlos formar parte de lo social (p.42). Referencias futuras a este artículo se harán designándolo como "Historicism".

²⁸ Scott Sanders resume la propuesta de Goldmann en tres pasos:

explicación reside en los modos de producción, límite histórico del cual no se puede pasar.

Considerando esta perspectiva la obra de Moyano recrea las contradicciones entre dos sistemas o formaciones productivas históricas: en un lado tenemos un sistema histórico a cuya esencialidad injusta accedemos por medio de los problemas que el autor lleva a la ficción y en el otro un sistema que encuentra sus raíces en una idealización del pasado. El modelo histórico del presente es expuesto, tanto en una luz muy lejana como en *El trino del diablo*, a través de sus personajes y protagonistas, llevados a experimentar la vida inhumana del mundo periférico de la ciudad industrial.

También, como elemento aleatorio a esta revelación, la represión política es expuesta como concurrente al mantenimiento del equilibrio social. Este último tema es desarrollado en *El oscuro* y *El vuelo del tigre*. El acceso al modelo del pasado se da en cambio indirectamente en las mismas obras, entre otras varias, por medio de la sublimación de la autoridad del anciano o del padre, de la organización de la familia, del abandono del concepto de riqueza material y de la solidaridad como base de las relaciones sociales.

La recreación por parte del autor de una formación socio-económica anterior a la presente era industrial también actúa como compensadora en el plano ideológico. Esta compensación se concreta en el plano de ficción a través de la concurrencia literaria de sistemas antiguos de creencias y de organización social. Lo primero estaría en consonancia con una cierta cosmovisión regional, propia de sociedades tradicionales todavía ligadas a la cosmogonía indígena. La solución en *El vuelo del tigre*, donde la liberación de la familia de manos del represor se concreta a través del secuestro de este por parte de los pájaros, que lo remontan en el aire para tirarlo al mar, forma parte de una ideología consustanciada con el mundo mágico de creencias ancestrales en Latinoamérica. La autoridad del anciano, además, aproxima a Moyano a las raíces de la cultura indígena, subyacente en el estrato popular. Para ver esto basta examinar el rol del padre en *Una luz muy lejana*, *El vuelo del tigre* y *El oscuro*. Por lo tanto, creemos que Moyano, lejos de llevarnos a un pasado mítico desconocido, nos plantea volver a las raíces de una cultura que es inmediata y se ve como más humana y real.

²⁸ Scott Sanders resume la propuesta de Goldmann en tres pasos: In the first the text will be seen as the expression of a world vision; in the second this world vision will be more closely analyzed as constituting a whole made up of the intellectual and social life of the group; and in the third the thoughts and feelings of the members of this group will be seen as an expression of their economic and social life. (p. 118).

CAPITULO 2

UNA LUZ MUY LEJANA

Una luz muy lejana²⁹ trata de un joven adolescente, Ismael, quien emigra a la ciudad desde el campo, en busca de una oportunidad económica. La obra se sitúa en un periodo histórico de auge industrial de Argentina, en que miles de jóvenes del interior emigran hacia la ciudad en busca de nuevos horizontes. **ULML** es la respuesta a una literatura nacional necesitada de una voz que recree el drama de la migración interna, vista con los ojos del provinciano, no del hombre de ciudad³⁰. Desde la "Entrada" hasta la "Salida," tal como Moyano llama al primer y último capítulos, Ismael pasa a través de una serie de experiencias personales que algunos críticos califican de peregrinaje³¹. Barufaldi (1968) nota en esta obra, todavía, algunas reminiscencias del cuento, ya que su estructura así lo atestigua: cada capítulo se desarrolla a partir del "parentesco de las anécdotas. . . . La técnica cuentística de los relatos ligados. . . (p. 25). Pero Barufali ve fundamentalmente a la obra dentro de un plano de lucha entre dos mitos: el de la adolescencia y el de la ciudad³².

Hollabaugh (1988), en cambio, enfoca su disertación, entre otras aproximaciones, desde el punto de vista del exilio espiritual del protagonista, el cual se manifiesta en una "simple alegoría de ciudad versus provincia" (p. 8). Este exilio se desarrolla a partir del encuentro de Ismael con cada uno de los personajes que "sirve como un paradigma que apunta a los aspectos axiológicos de su exilio espiritual" (p. 9). Su crítica se centra en los aspectos alienantes de este exilio, los cuales se resumen, entre otros, en la falta de comunicación con la familia que lo aloja al llegar a la ciudad (p. 10); en el racismo de los compañeros del bar que se burlan de Jacinto por ser provinciano (p. 11); en la inmoralidad sexual de quienes concurren a la fiesta de fin de año (p. 14). Pero Ismael no es el único alienado social; también los demás personajes son seres alienados en una sociedad básicamente injusta³³.

La obra desarrolla en su conjunto la experiencia de Ismael en la ciudad; una especie de peregrinaje o *journey* que recuerda la intencionalidad de las creaciones medievales, en que los

²⁹ Daniel Moyano, **Una luz muy lejana** (Buenos Aires: Sudamericana, 1966).

³⁰ Juan C. Curuchet sostiene que "la industrialización traía aparejada la necesidad de una nueva literatura que diera expresión a las nuevas realidades" (p. 405).

³¹ Stephen T. Clinton (1978) sostiene que **ULML** es estructuralmente "a quest novel dealing with the search for moral and spiritual values within the context of modern Argentinian society. The protagonist begins and ends his *journey* in the same place, a hill overlooking a large city of the interior, probably Córdoba" (p.166).

³² Rogelio Barufaldi, "Los mitos narrativos de Daniel Moyano," en **Moyano, Di Benedetto, Cortazar** (Santa Fe, Argentina: Colmegna, 1968): 7-33. Barufaldi ve al protagonista, Ismael, haciendo un clásico *journey* o "viaje hacia sí mismo, donde la entrada y la salida . . . se transforman en un gran mito inconcluso. . . . [Moyano] toma la adolescencia como totalidad, como nuevo terreno del mito y se enfrenta con un medio igualmente elevado a categoría mítica: la ciudad" (pp. 25-26)

³³ Linda Kay Lyn Hollabaugh explora el tema del exilio desde una perspectiva psicológica, que lleva a la alienación. Su investigación abarca las novelas **Una luz muy lejana**, **El oscuro**, **El trino del diablo**, **El vuelo del tigre** y **Libro de navíos y borrascas**.

héroes, luego de pasar por una serie de pruebas, asimilan una lección, sacan una conclusión moral o alcanzan la gloria. En su superficie, la novela está estructurada en capítulos en que Ismael interactúa con cada uno de los integrantes del grupo con que vive, lo cual lo lleva a una sucesión de experiencias que implican una lección, una toma de conciencia o una pérdida de la inocencia, tal como lo ven Barufaldi y Clinton³⁴. La conclusión de tal excursión es una reafirmación de los valores tradicionales de su sociedad provinciana y el rechazo de la luz engañadora de la ciudad. En esta perspectiva, las luces artificiales de la urbe son puestas en contraste con la luz de los cuentos infantiles, que prometían el alcance de una sabiduría futura.

La lectura de **ULML** más la de los cuentos han servido para hacer una lectura psicológica de las obras de Moyano, que, habida cuenta de lo que sostuvo Roa Bastos (1964)³⁵ en su prólogo a **La lombriz**, está fuertemente influenciada por Kafka³⁶. Sin embargo, siguiendo a Jameson, planteamos aquí trascender lo mítico -Barufaldi- y la profundización de la psicología del protagonista -Hollabaugh-. Aquí pretendemos llegar a las condiciones mismas que hacen posible la creación artística de **ULML** a partir del contenido, autosuficiente por sí mismo según Jameson (1971):

En temas de arte, particularmente y en otras palabras de percepción artística, está mal tratar de decidir o tratar de resolver una dificultad: lo que se necesita es algo así como un proceso mental que cambie súbitamente de marcha, que arroje todo el enredo un piso más arriba, y transforme el problema mismo (la obscuridad de una oración) en su propia solución (las variedades de Obscuridad) por medio de la ampliación de su marco de referencia y en forma tal que la preocupación radique ahora en investigar el proceso mental propio así como el objeto de aquellos procesos. (Metacommentary, p. 9)

ULML está escrita con una intención clara: rechazar los valores modernos a través del rechazo del mito de la ciudad como redentora social. Al condenar la ciudad, Moyano condena los valores que a su sombra se generan, sintetizando de paso todo lo que es rechazable a partir de su ideología: la deshumanización de la urbe; su masificación, miseria moral y espiritual; los valores que implica. En un segundo plano totalizador se revela el propio país, su historia, la marginación social y política del habitante del interior, el sistema histórico que da marco a todo, la

³⁴ Barufaldi dice que "Ismael hace su peregrinaje entre los demás hombres y mujeres de la ciudad que desfilan con su carga de matices humanos. . ." (p. 27). También Clinton ve la obra como un "*journey into the city, which is portrayed as a world fraught with the spiritual dissolution of class antagonism and sexual perversion*" (p. 166).

³⁵ Roa Bastos sostiene que Moyano nos coloca "en una atmósfera trágica cuya temperatura va subiendo no por la imposición y el énfasis, sino, precisamente -como en Kafka o en Pavese-, por la tranquila desesperación con que la criatura humana asiste al implacable avance de la fatalidad. . ." (page 11).

³⁶ Virginia Gil Amate, entrevista, "Lleno de ardor, con las manos llenas," **Quimera** 86 (s.f.): 28-35. Moyano entiende que "toda la obra de Kafka consiste en explicarse algo. A mí Kafka me conmueve, yo empiezo a entender el mundo a través de Kafka, no literariamente, cuidado, a mí Kafka no me enseña a vivir. Me enseña también a explicarme cosas" (p. 31).

intrahistoria. Dentro del nuevo marco en que situamos la creación, lo que le ocurre a Ismael pasa a ser anecdótico, ya que su protagonismo apunta a revelar la ciudad como ámbito alienante más que su propio problema. El hecho de que Ismael represente a un joven adolescente, sólo sirve a los propósitos de resaltar la condena de la urbe a través de una bipolaridad. Aquí coincido con Barufaldi que dice que "Ismael no es el protagonista de la novela. No hay sino el mito puro de la ciudad y sus rostros" (Barufaldi, p. 28). Pero Barufaldi se detiene en el enunciado del mito; no nos lleva más allá y la obra queda dentro de los límites de la experiencia de Ismael. Por el contrario, al trascender los aspectos míticos y psicológicos de Ismael y la ciudad, trascendemos al texto y ligamos su contenido y su forma al marco histórico en que se crea la obra. A partir de esta aproximación, los personajes pasan a segundo plano y emerge, en cambio, el sistema histórico. Por eso al final, cuando Ismael se aleja pensando en su experiencia con los pocos que conoció se pregunta "cómo hubiera sido si hubiera conocido a veinte o treinta, a cincuenta mil, cuando sólo Marta o Endrizi habrían bastado para llenar su existencia" (p. 197). En este momento el lector se suma a la experiencia y la ciudad queda expuesta como significante negativo.

La intencionalidad de **ULML** también es reconocida por el propio Moyano³⁷. Más todavía, no podemos descartar la incidencia de aspectos autobiográficos. Así, una de las cosas que transparenta la obra es la ideología del autor a través de la visión de vida que se nos ofrece y la necesidad de ver a la literatura como herramienta de cambio. Moyano rechaza de antemano la ciudad y nos exige esta postura. A partir de esta actitud, Ismael no es más que el vehículo para una demostración, que no por ser preconcebida, deja de tener sus raíces en la realidad. La estructura conformada por los capítulos en que Ismael nos lleva a través de su experiencia con cada personaje, ideal por otra parte para un análisis formalista, se agrupan con aquella intención³⁸.

Podemos penetrar la obra, entonces, a partir de la idea básica de rechazo por parte del autor a la ciudad y su mundo. Nos proponemos aquí ver cómo Moyano estructura este rechazo a partir de tópicos que, en el ámbito de la urbe, devienen deformados o distorsionados: el amor, la amistad, la relación filial, el lenguaje, elementos importantes en la visión de vida del autor³⁹. Esta distorsión de lo auténtico no es sólo la base sobre la cual Moyano construye lo esencial de

³⁷ Moyano explica en su entrevista con María Esther Gilio (1975) cómo empezó a escribir **ULML**: "Me parece que empecé a escribir para entender esa ciudad monstruosa que era para mí Córdoba" (p. 42).

³⁸ Moyano le explica a Gilio (1975): "Yo reflejo el mundo que veo, la sensibilidad de que soy parte (entrevista, p. 44). También reclama para la literatura una función protagónica dentro de la realidad contemporánea, en el sentido de ayudar a generar una sociedad estable y más justa: "Escribir es también una acción. . . . No es posible seguir luchando para hacer organizaciones que funcionan un tiempo y se destruyen. Debemos tratar de construir organismos. . . . Pienso que la literatura debe apuntar hacia esa mira, ya que los otros modos de acción del hombre apuntan a lo más inmediato y práctico" (p. 44).

³⁹ No debemos olvidar que Moyano ha sido uno más de los jóvenes que se ha visto obligado a emigrar a la ciudad. A los catorce años ya vivía en Córdoba, adonde se dirigió para buscar trabajo (Gilio, p. 31). Curuchet sostiene a su vez que, además del tema de la adolescencia, Córdoba como ciudad es parte del drama de Moyano. Su experiencia personal lo capacita sin duda, para "proceder a la demitificación de ese mundo" insertando "el mito de la adolescencia en el mito de la ciudad" (Curuchet, p. 408).

esta novela, sino también la antítesis de lo que desea. Por eso, en la estructura de la obra, mientras cada capítulo sirve para desarrollar la experiencia de Ismael con cada uno de sus amigos, los últimos sirven para descubrir el mundo del imago del autor, lo que desea. A partir de aquí, la entrada podría ser vista como una invitación a verificar una tesis sobre la negatividad inherente de la ciudad, mientras la salida es, no sólo la demostración de aquélla, sino también la enunciación de una preferencia ética. En ésta se conjugan valores enraizados en una cultura ancestral que mezcla un concepto de hermandad de origen cristiano con una sublimación del pasado de origen indígena. El vehículo de este rescate es Jacinto y su padre, indio anciano, que actúan como catalizador del deseo del autor por otro tipo de sociedad más fraternal y más humana. No es casual en la estructura que el rescate del protagonista se produzca fuera de la ciudad, lejos de la sociedad que da soporte a los personajes con los cuales convive Ismael; lejos de las estatuas y las calles que cobijan el anonimato o la negación del ser humano.

2.1. El plano del rechazo y el deseo en **ULML**

Al comienzo de la novela, Moyano ubica a Ismael en el borde de la ciudad, en una acción que parece ser una invitación para juzgarla. Esto no es casual ni inocente; es la clave para entender la intencionalidad de la obra que luego se concreta en la forma. El tono pesado y denigrante hacia la ciudad genera en el lector una predisposición negativa hacia ella y nos solidariza con el protagonista:

Desde los bordes, adonde le gustaba ir y sentarse durante horas para mirar, la ciudad parecía distinta. El humo y los vapores y los gases formaban una especie de niebla que mezclaba las cosas: el río con las calles, los vehículos con las personas, los edificios con el cielo . . . La ciudad parecía, así, una especie de disco radiante en medio del páramo. (p. 7)

La asimilación de la ciudad con un disco radiante da a la experiencia de Ismael, según Hollabaugh (1988) en función de la teoría de Jung, un carácter de aprendizaje:

Cuando él mira hacia la ciudad desde el suburbio, aquélla aparece como un "disco radiante." La luz que percibe es simbólica de la sabiduría que adquirió y de la conciencia de haber llegado a ella. (p. 34)

El disco representaría el "yo". Luego de la experiencia Ismael "es capaz de establecer un balance entre la conciencia y el inconsciente -el ego y el yo" (Hollabaugh, p. 34-35). Disintiendo con Hollabaugh, opinaría que Ismael, al final, no ha logrado tal equilibrio (que hace recordar también a la teoría de Goldmann), sino que, aún desde una posible resignación, escoge al menos axiológicamente lo que la provincia o campo representa.

Más allá de lo textual, la obra nos permite penetrar la relación del escritor y la realidad como experiencia personal. Este planteo no es extraño si recordamos que el autor nos refiere su experiencia personal en Córdoba con relación a esta obra. Por eso, en términos de significantes es importante que la ciudad sea vista "hacia abajo." Esto la pone en armonía con la idea previa y condenatoria que la define. Su asimilación a un disco radiante, además de simbolizar el conocimiento, también la hace equivalente con el infierno.

El segundo elemento que la obra revela a partir de la experiencia de Ismael es la del rechazo de la historia, la cual, en el caso de Argentina, se ha impulsado principalmente desde las ciudades. Ismael simboliza al habitante históricamente marginado de las decisiones políticas. La historia que lo rodea con sus estatuas es confusa para él; no la entiende y por lo tanto la rechaza. Los héroes, en su visión personal, no pasan de ser figuras grotescas encaramadas en moles de cemento carentes de significado:

Desde cualquier punto, sobre la periferia, podía ver los monumentos de los héroes, cuyas formas, esfumadas por la distancia, parecían imágenes grotescas. Un caballo como volando a veinte metros de altura, con un hombre encima que señalaba, extendiendo un brazo, algún punto lejano pero previsible en algún lugar de la confusa historia de los hechos allí ocurridos a través del tiempo. . . (p. 8).

El autor deja trascender aquí la realidad espiritual propia del provinciano frente a la ciudad; una conciencia quebrada, marginada de lo que podemos ver como una historia oficial rechazada por incomprendida. En Ismael no hay integración espiritual con el pasado porque los héroes son figuras extrañas, no asimiladas en su conciencia cívica. Esa falta de identidad lleva al protagonista, Ismael, a sentir que él no es parte de la ciudad representada en las estatuas; a una sensación de haber llegado tarde a todo, porque cuando el llegó ya "los héroes habían completado su historia y envejecido no sólo en sus vidas sino en sus solitarios monumentos" (p. 9)⁴⁰.

Para resaltar el rechazo de lo urbano, el autor compara la ciudad con los cuentos de la infancia. Moyano usa aquí metafóricamente un cuento infantil para resaltar la decepción posterior. El cuento nos habla de una luz lejana, luz de esperanza que el hombre persigue en busca de una verdad eterna que nunca llega. Pero esta luz de la infancia no es la misma que la que simbólicamente ve el provinciano que marcha a la gran urbe. Esta luz es ahora una luz que engaña con su brillo artificial y falso; no es la luz de la verdad prometida en el cuento infantil. Aquí Moyano deja ver la resignación que ahora la ciudad reclama de quién ha claudicado ante su luz artificial y falsa: "Ahora se daba cuenta con cierta tristeza de que no era así, y que los sucesos no salían a su alcance con tanta espontaneidad sino que él debía ser parte de los mismos, hablar y explicarse a través de tanto mundo" (pp. 11-12).

Otro aspecto del rechazo se manifiesta en la recreación de las condiciones de trabajo que la ciudad ofrece al recién llegado. El bar aporta el espacio, y Jacinto, otro provinciano igual que Ismael, es el vehículo para revelar la agresión étnica de la urbe:

Los mozos del bar vivían burlándose del otro lavacopas por su modo de hablar, por su traza evidente de hombre de tierra adentro. Le pedían con sorna que bailase algo criollo (el otro no hubiera sabido cómo mover las piernas), que contase cómo había visto la luz mala. (p. 17)

⁴⁰ Hollabaugh sostiene que parte de los problemas de Ismael tienen relación con su concepto del tiempo, que lo lleva a sentirse aislado e incapaz de modificar el curso de la vida. Esta frustración se simboliza en las estatuas incomprendidas por Ismael en su significado, lo cual materializa el conflicto subyacente entre campo y ciudad (p. 26).

Aquí la obra revela un plano importante de las condiciones de vida del provinciano en la ciudad: la burla de que es objeto debido a su procedencia, el racismo oculto de quienes lo tratan y también las valoraciones equivocadas a que lo llevan: "Se había salvado [piensa Ismael] quizás por su aspecto, por su piel no tan morena como la del otro, por su manera de hablar, que apenas disimulaba un acento lugareño" (p. 17).

El autor también deja entrever cómo la falsa aparatosidad y seguridad de los hombres de ciudad genera en el provinciano recién arribado conflictos de valoración. Por un lado existe el deseo de integración y por otro el rechazo. Este último parte, evidentemente, de un desencuentro con los valores culturales de la urbe:

Las burlas que los mozos hacían a su compañero le restaron el entusiasmo que tuvo en un principio para progresar, según le había recomendado el patrón. Progresar hasta poder llegar algún día a ser mozo y servir las mesas y cobrar las propinas, además del sueldo. Le hubiera gustado realmente, y algunas veces hasta admiró a los mozos, viéndolos pasar erectos en sus chaquetas blancas . . . hacia la mesa donde una joven y hermosa pareja o dos correctos ancianos o dos hombres seguros de su perfección o corrección hablaban en voz baja. (pp. 17-18)

La obra transparenta además cómo la ciudad reclama la adhesión del hombre a sus valores falsos como fórmula de sobrevivencia. Ya no se trata de que Ismael crea que su salvación económica se va a dar cuando llegue a mozo en el bar. Ahora se trata del aprendizaje de la crueldad, de los falsos gestos, del cinismo. El camino es progresivo; comienza en la casa donde lo alojan de favor. Aquí el dueño -que no tiene nombre- asedia a Ismael -que es identificado como el conocido de un personaje importante que tampoco tiene nombre-. Sigue en el bar donde Ismael descubre la crueldad a través de la burla y el racismo de los compañeros. . Estas situaciones y experiencias lo llevan a creer que la crueldad es la condición para ser dominador y no dominado:

Ismael, viendo tanta seguridad y agresividad en las palabras de Eusebio, pensó que detrás de ellas estaba secretamente oculto aquello que hacía un hombre verdadero, seguro de sí mismo, que dominaba la ciudad entera como dominaba, erguido, las cabezas de los clientes sentados a las mesas, a quienes servía con precisión, sin servilismo, como obligándolos a ingerir lo que les daba. (p. 25)

Moyano expone el conflicto objetivo del provinciano frente a las alternativas frustrantes de una vida sin esperanzas en su solar nativo y las expectativas falsas de una ciudad deshumanizada. Las dudas que acometen a Ismael descubren su fatiga espiritual a partir de su toma de conciencia. En determinado momento redirige su mirada hacia el pasado, a la casa y las gentes que quedaron atrás en la provincia. Pero, al hacerlo, también acuden a su memoria las condiciones de vida de su pueblo, donde cada habitante parece atado a una vida simple sin esperanzas, sumidos en la pobreza:

Tuvo necesidad de mirar otra vez hacia el lugar donde Jacinto trabajaba. Esta vez, éste lo miró como diciéndole que cualquier posibilidad era idéntica, como si lo único real fuese volver al pueblo aquel día, pasar la noche de fin de año con la personas que uno amaba. . . . Pero no tenía la seguridad de encontrar a nadie allí. Habría una casa aislada en medio del campo, una cama de hierro miserable, conversaciones y costumbres que conocía y que había olvidado o quería olvidar. (p. 27)

Otro canal abierto hacia el rechazo es el del lenguaje falso inherente a la ciudad, el doble sentido de las palabras para nombrar situaciones que no corresponden con la realidad. Esta revelación se logra en la obra luego de una visión retrospectiva, una vez que completamos su lectura y descubrimos el mundo personal de cada uno de los protagonistas. Una de estas falsedades se esconde detrás de la falsa solidaridad que une al grupo humano que rodea a Ismael. Este conjunto de seres desahuciados de la sociedad no puede considerarse solidario, sino un conglomerado de personas arrastradas por las circunstancias económicas y el resentimiento en algunos casos⁴¹. El elemento común que las une no es la solidaridad sino la burla, la crueldad, la perversión sexual y la ligereza moral, amparada muchas veces en el alcohol. Justamente, la reunión para celebrar una fiesta de carácter familiar como la de fin de año, es el marco donde se revela la trama débil y falsa de las relaciones humanas dentro del grupo. Aquí, el doble sentido de la conversación encubre la burla de que es objeto don Reartes, engañado por su mujer y el hermano de Basilio:

Basilio y su hermano hablaban secretamente y reían de vez en cuando.
Qué pasa -dijo en eso don Reartes.
Que la flaca . . . está cada día más loca: estudia inglés.
Todos lanzaron una carcajada, incluso Ismael, sin saber por qué. (p. 32)

La palabra "amigo" forma parte de esta distorsión: Tomás y Teresa son una pareja extraña: ella es prostituta y el estudiante de medicina según dice Teresa, que teme ser abandonada luego de la graduación de aquél: "Tomás, cuando se enteró de la situación de Ismael, le dijo que estaba entre amigos, que todos eran desde ahora sus amigos" (p. 33). Con el tiempo encontramos a Teresa en el cuarto de Ismael. Ella le transmite los deseos sexuales de Tomás: "El quiere seguir haciéndolo, pero busca otras cosas. . . . Quiere que vos nos estés mirando" (p. 52). "Ella lo tomó del brazo diciéndole 'vení' y lo sentó en su falda" (p. 53). Al entrar Tomás y descubrir esta escena que parece preparada, golpea al incauto Ismael, que luego mira sorprendido cómo la pareja se abraza en su propia cama. Asqueado, Ismael abandona la escena, sólo para ser tomado otra vez por Tomás que esta vez le dice en ropa interior: "Perdoname, pibe. Somos tus amigos" (p. 53). Este amaneramiento semántico del lenguaje es reconocible también en la fiesta:

-Y tú no te rías -dijo Teodoro-, tu condición de prostituta, aunque redimible, no te permite adoptar esas actitudes.
-¿Por qué sos tan estúpido? -le dijo ella-. ¿Por qué no me decís

⁴¹ Curuchet se refiere al grupo humano que rodea a Ismael como "el espectro ciudadano, visibilizado en toda su gama de evidencias desoladoras" (p. 408).

directamente puta en vez de usar esas palabras retorcidas?
A Ismael le sorprendió esta afirmación . . . los pronombres correctos
y las conjugaciones correctas, que enseñan en la escuela pero que
nadie usa. (p. 36)

La diferenciación social que impone la ciudad brinda también a Moyano la posibilidad de revelar su rechazo a la discriminación económica. Esto se instrumenta en la obra a través de la Flaca, quién expone los valores elementales de la gente humilde frente a la soberbia disimulada de un profesional:

-Buenas tardes, señora -dijo la Flaca-. He venido a molestarlos para hacerles una pequeña petición. Su esposo creía que era dinero. No se trata de eso sin embargo. El dinero es una de las cosas más sucias que hay sobre la tierra. . . .
La mujer del abogado sonrió. . . .
-No sé -tartamudeó el abogado. En primer lugar no la conocemos. . . .
Entonces no he dicho nada [responde la Flaca], les ruego que no se ofendan. Entre vecinos hay que llevarse bien. (pp. 67-68)

La ciudad solo ofrece brutalidad y aberraciones en la perspectiva de **ULML**. Los habitantes y los grupos humanos marginales sólo pueden acceder a una animalidad que se manifiesta, entre otras cosas, en las obsesiones sexuales, síntesis de un machismo llevado a norma y ejemplo de hombría. Esa animalidad es parte natural del entorno urbano, que trastoca los valores morales y éticos que actúan como un signo determinante, detrás de la producción de esta novela. El engaño a la inocencia del viejo don Reartes, imagen de la bondad -en concordancia con el rol de los viejos en la obra de Moyano-, sirve para mostrar las variantes de la degradación:

-Venga conmigo; le voy a mostrar una cosa. . . .
Entraron a los cuartos del fondo, separadas del resto, y a través de una ventana cubierta con una cortina de junco miraron el patio. . . .
-¿Ve esa puerta?. . . . El que está dentro es mi hermano. . . .
Ismael se había sentado y apoyado los codos sobre la mesa.
Basilio, que atisbaba a través de la cortina, lo llamó con una seña.
Se levantó y miró. La mujer de don Reartes había salido. . . .
Cuando la mujer entró y la puerta se cerró con rapidez, Basilio le dio el codazo más fuerte. . . .
A mi hermano no se le escapa ni una -dijo Basilio. (pp.78-83)

El amor tampoco toma los cauces normales en la ciudad. La deformidad física de Marta, refleja la de la urbe. Esta deformación se traslada al plano de los sentimientos, operando un desajuste que impide a Ismael lograr una identidad con su pareja. Como parte de esa limitación, la predilección de Ismael por estar en lo oscuro con su pareja actúa como un encubrimiento del escape hacia otra realidad, que suplanta a la relación de pareja. Ismael está físicamente con Marta pero espiritualmente está en su pueblo: "Nunca puedo acordarme, en la luz, de las cosas de mi pueblo" (p. 56).

Como parte de esa aberración, que Moyano adjudica a la ciudad simbolizada en Marta, la relación paterna es diluida por el anonimato: "-No -afirmó ella [Marta]-. Venís de un padre, y de otro, y de miles de padres" (p. 59). La sentencia pasaría desapercibida o, en el mejor de los casos, como una sentencia filosófica, si no tuviéramos en cuenta las circunstancias de vida de Moyano. Barufaldi (1968) sostiene que la obra de Moyano está influenciada "con la oscuridad de un padre en quien sospecha los secretos del amor" (p. 13). Moyano reconoce ante Gnutzmann (1987) la opinión del crítico: "[Barufaldi] dice que toda mi obra está dominada por la búsqueda del padre. Lo relaciona con el Padre con mayúscula, y me pone a mí como un sacerdote o un místico. Algo de esto puede haber. . . . Mi padre nos abandonó cuando yo era pequeño. Solía recibir cartas de él, de distintos lugares. Quería ver a mi padre pero no era posible" (pp. 115-16). Al identificar la ciudad con la dilución de la relación filial o con el padre perdido en la infancia, el autor no sólo nos pone frente a un aspecto doloroso de su existencia, sino que nos invita a comparar ese dolor temprano con el dolor que implica el vivir en la urbe. La condena y el rechazo a la ciudad alcanzan en esta analogía su cumbre. No es casual que esa disipación del vínculo venga de boca de Marta, encarnación humana de la ciudad.

La negación de las relaciones humanas que la ciudad implica va más allá todavía para tocar aún lo religioso. Ismael esta vez es invitado por Marta a la iglesia de los Capuchinos. La invitación nos toma de sorpresa teniendo en cuenta la moral de Marta. Pero una vez adentro comprobamos con Ismael que también la relación con lo divino se da en un plano insustancial, carente de significado. En la iglesia, Ismael comprende que Marta, quizás por ser de la ciudad, es la única capaz de entender el lenguaje deformado y mecánico del rezo: "[Marta] le hablaba a una forma invisible que sólo ella, sin duda alguna, podía captar." La novela nos ha planteado una vez más el divorcio entre lenguaje y representación. Sólo nos queda reconocer lo que el autor nos invita a compartir con resignación: "Eran leyes de la ciudad, impuestas por las estatuas o por los padres y las madres infinitos mencionados por Marta" (p. 62).

En el capítulo "Teodoro" **ULML** amplía su negatividad hacia la ciudad sobre la base de nuevas patologías urbanas. El tema es aquí el amor de carácter obsesivo y enfermizo. Aquí, el mensaje es claro: en la ciudad nada es normal, todo sufre una distorsión. El vehículo es Teodoro, una persona dedicada a construir una imagen falsa de sí mismo como vía de realización personal en el plano sentimental. La falsedad de valores a que la ciudad induce lleva a Teodoro a perseguir una imagen que es falsa, como medio de impresionar a una muchacha: en el plano físico a teñirse el pelo, en el intelectual a lecturas donde *Selecciones* ocupa un lugar preponderante; su cuarto está adornado a tal fin con tapas de revistas. Teodoro sufre de problemas emocionales que lo llevan a creer que Lita -o Rosa a veces, según sea su estado de confusión- va a corresponder su pretensión amorosa en base a su imagen. Pero aquí Moyano no sólo expone el problema psicológico de Teodoro, que lo lleva a confundir nombres y personas, sino también la diferencia social: Lita es de clase media y esto implica el reconocimiento de las diferencias sociales que, desde una perspectiva de fraternidad universal, la ciudad no puede corregir. La culminación de la locura que configura este capítulo no puede ser otro que la conmiseración con que Ismael lleva adelante una mentira piadosa, para evitar seguramente la quiebra emocional de Teodoro (p. 151). En un mismo plano podemos ubicar la locura de Lucas, obsesionado por su esposa muerta (p. 164). Al resaltar ciertos tipos de amor distorsionado, ya sea no correspondidos o deformados, no podemos dejar de relacionar el contenido al marco geográfico donde tienen lugar: la ciudad, único lugar donde estas distorsiones pueden darse.

Parte del clímax de violencia que implica la ciudad está representado en la escena del aborto a que Marta se somete. La radio es el símbolo social por donde Moyano transparenta el

cinismo del ambiente social. Su función podría asimilarse a la de un anestésico social, ya que la música o la novela rosa que reproduce mundos idílicos, actúa como un escape emocional para la gente. La clínica adonde concurre Marta está amueblada con bancos rojos en la sala de espera, lo cual la mimetiza con la sangre, con la negación de la vida. En un plano de especulación, la clínica pareciera ser una metáfora de la ciudad, ya que en ella, al igual que en la calle, se reparten al azar las posibilidades de realización vital. El autor retrata muy bien el cinismo social a través de la tarea del médico, rodeado durante su operación abortiva con melodías musicales y avisos comerciales:

La radio. Parece que le gusta trabajar con la radio siempre funcionando en el consultorio. La letra es difícil de recordar. Era una voz de hombre, y se dirigía a una mujer, a cualquier mujer. Algo me acuerdo. Hablaba de bocas y de besos, y después salía la luna. (p. 86)

Gran parte de lo que la ciudad representa para Moyano está en el capítulo dedicado a Mensaque, otro de los integrantes del grupo de parias sociales. Aquí conocemos al señor Cillario, el prototipo del jefe, del hombre que pone la vida en una ecuación de rutina perfecta al servicio del sistema social. La relación de Ismael con el señor Cillario muestra la disparidad cultural entre quien creció en la ciudad, Cillario, y quien procede del campo. "El señor Cillario lo despreciaba," reflexiona Ismael (p. 110). El hecho de llamarlo "señor" aún a solas, revela su complejo de inferioridad. La disparidad cultural también se revela en la incomprensión a nivel abstracto de palabras como "futuro" o "apercibimiento" por llegar tarde a su trabajo, las cuales escapan a su comprensión, "palabras que tenían el aire de los títulos de las carpetas que solía ordenar: elementos de consumo, órdenes de compra, obligaciones a pagar.

La fatiga espiritual que la ciudad causa, además de manifestarse como rechazo a la alteración al mundo natural que ella implica, a la malversación de los sentimientos, al cinismo, se manifiesta también como una resistencia a la masificación social que, lejos de servir a un realce del espíritu individual, pone a los seres humanos en descenso hacia una animalidad, transformándolos en insectos que realizan "un movimiento aprendido, en una gigantesca danza cuyo sentido nadie ignoraba" (p. 106):

Allí las calles subían hacia cuatro puntos inciertos. Estaba en un pozo, un pozo iluminado en el que alguien, pacientemente, hubiese fabricado una vivienda. La ilusión era perfecta, todo parecía normal, pero en verdad todos estaban dentro de un pozo. . . . Hacia la derecha vio fugazmente un rostro conocido. Parecía la cara de un insecto. . . . Se había alejado bastante del centro, estaba en la zona del Mercado de Abasto, donde se percibía el olor de la verdura y del agua sucia del río. (p. 105)

Si Comparamos este río que se nos presenta a mitad de la obra con aquella otra imagen del principio: "Miles de años antes había un río caudaloso a cuya vera las aldeas indígenas habían proliferado. O quizás fue un río silencioso, sin gente, en medio del silencio total del universo" (p. 8), es ostensible el rechazo del autor a todo el cambio que implicó la ciudad moderna frente a lo primitivo.

Moyano recurre también a la ironía para ejercer su crítica sutil. Esta situación se da

cuando la obra nos coloca frente a una familia de obrero en tiempos de Eva Perón, los Endrizi. La familia ha sido ayudada por la líder popular gracias a la carta que le escribió Ismael. Los Endrizi representan la visión popular de la época acerca del gobierno reinante: Eva Perón es "Evita," "la mujer más linda del mundo" mientras Perón es "el potro que sabe lo que hace." La señora Endrizi recuerda con emoción aquella vez que irrumpió en una reunión y Evita le "acarició la cara" diciéndole "que no tuviera miedo" (pp. 124-126). Pero lo irónico es que Evita no sólo no basta para remediar el problema del marido, que padece una enfermedad debida a las condiciones insalubres de su trabajo, sino que la situación se da en un momento histórico en que la protección laboral y el derecho de los trabajadores era asumida como la verdad indiscutible. Por lo tanto, lo que el texto nos revela realmente es una crítica sutil al paternalismo de la época que, lejos de representar una salida real para la gente, la mantiene en un estado de dependencia material y emocional. Este detalle, que nos pone frente a la falsedad de las soluciones paternalistas tan comunes en Latinoamérica, revela el rechazo de Moyano a tal situación (ver Nota 18).

La ciudad se representa en sus infinitas variantes del mal en la fisonomía de Chacón. La ubicación de este personaje al final, en un capítulo no casualmente titulado "El pozo," actúa como síntesis de la novela y confiere un último sentido de rechazo a la urbe. Si ésta es vista como un "pozo donde caen todas las calles, inclinándose con sus pavimentos y sus muñecos de trapo," "un pozo donde el asco y la putrefacción y la miseria terminan" (p. 174), Chacón es la encarnación humana de esa podredumbre humana ante los ojos de Ismael y del autor. Para transparentar esta definición de la urbe, Moyano hace concurrir todos los factores denigrantes del ser humano: el alcoholismo, el machismo, la aberración sexual, la crueldad y la burla sobre un desvalido y su madre. Chacón organiza un encuentro sexual entre una pobre prostituta, ignorante de estos preparativos, y su hijo retardado. La flaca y su hijo Carloncho son las víctimas propiciatorias que Chacón elige para probar su hombría y medir la de los demás. En este capítulo se cierra el desfile de experiencias de Ismael, antes de que el autor proceda a su rescate y nos coloque frente otra realidad más humana, representada en el desierto, en el campo, en lo provincial. Al huir de la escena aberrante, Ismael deja atrás las experiencias que significaron para él un peregrinaje o un descenso al infierno. Para nosotros, Moyano tiene otro propósito: el exorcismo de la ciudad, no en el sentido de limpiarla de culpas, sino para poder salvarse de sus efectos devastadores.

El rescate del protagonista viene unido a la visión de vida de Moyano, a su ideología. El vehículo es Jacinto, el lavacopas, el joven provinciano, que, al igual que Ismael, representa el polo opuesto a los valores encarnados en los compañeros del bar. Jacinto es callado y resignado. Jacinto es la imagen opuesta de Eusebio, el mozo autosuficiente que introduce a Ismael en la experiencia con el grupo de marginados. Entre estos dos polos queda Ismael; entre el bien representado por Jacinto y sus valores tradicionales y el mal representado por Eusebio y sus valores urbanos.

Jacinto es la antítesis de los demás seres que sirvieron, no sólo de estaciones en el *journey* de Ismael, sino también para sostener las pruebas de Moyano contra lo que dispara su rechazo, la ciudad y su falta de humanidad. Jacinto encuentra a Ismael en la calle. Ahora no es el provinciano apocado que trabaja en el bar, sino la posibilidad de una conexión con otros valores, con otra cultura, con otra visión de vida que Ismael dejó atrás por error, haciendo posible la redención.

El encuentro con Jacinto sirve a Ismael para reflexionar sobre su pasado inmediato en la ciudad, en el bar y con el resto de los marginados. Jacinto es un punto de referencia que el autor

nos propone como contraste con lo que la ciudad representa. Ahora, en viaje con Jacinto hacia el interior del país, la naturaleza se armoniza bucólicamente con el hombre: "Ismael sintió que por las ventanas entraban los olores del verano" (p. 184). Jacinto nos cuenta que en su "pueblo es siempre lo mismo. Nunca hace frío, ni siquiera calor" (p. 184).

Frente a la expansión del espacio provinciano resalta la estrechez asfixiante del bar y el trabajo como castigo. El dueño del bar murió y "tuvieron que sacar el cajón por el medio del bar, lleno de gente. La casa no tiene otra salida. La mujer sigue en la cocina, cada vez más seria" (p. 184). Es interesante aquí cómo el autor recurre a estos elementos espaciales para resaltar el ambiente de agobio de la ciudad.

Sin embargo, la desconfianza parece ser parte del carácter de Moyano. Los pueblos, que por un lado representan la posibilidad de escape frente a la gran ciudad, por otro son vistos como embriones de ciudades más grandes, que a la larga no podrán escapar de los destinos cuestionables de la ciudad. Aquí Moyano es pesimista. Quizás deberíamos recurrir a su visión kafkiana del mundo, para explicar esta falta de confianza en la humanidad⁴²:

Los pueblos, en medio de la soledad, parecían adormecidos, intentos fallidos de ser una verdadera unión de hombres, y esperaban pacientemente, a través de los siglos y las muertes, la oportunidad para volverse tráfago y estrépito. (p. 185)

Pero frente a esta imagen negativa resalta la figura del viejo indio, del padre de Jacinto. El viejo y lo viejo tienen especial connotación en la obra. A través del viejo accedemos a la ideología de Moyano naturalmente, que podemos ver hasta en un sentido mítico. Ismael tiene la sensación de haber estado entre las ruinas del pueblo viejo alguna vez, lo cual transparenta una visión mítica de la vida, un constante retorno:

¿Nunca te ocurrió -me dijo una vez Teodoro- ir de pronto a un lugar y sentir que ya estuviste allí? Yo le dije que sí, mintiendo, pero ahora lo siento. El me dijo entonces que uno había estado allí en otra vida. (pp. 189-190)

Pero la obra también se hace autobiográfica en esta lucha por llegar a una verdad sobre el origen. Ismael -¿Moyano?- quiere saber donde estaba antes de nacer: "-No necesito saber nada del mundo; quiero saber dónde estaba el hombre antes de salir." Su pregunta, vista en un plano mítico por Barufaldi, quizás arranca en la angustia de su temprana orfandad que se complica con el posterior abandono de su padre. Lo fundamental en este cuestionamiento, más que mítico, creería que radica en la inseguridad que sintió como niño. Ismael sería un medio para exponer esa angustia existencial, a la cual se rechaza exponiéndola.

Los dos protagonistas más importantes de la obra, Ismael y Jacinto, también parecen representar al autor. Mientras Ismael sintetiza la experiencia rechazable, Jacinto es una metáfora de la esperanza. Clinton (1978) ve en la experiencia final de Ismael encontrando sus valores, un acto simbólico de regeneración, implicando con esto la necesidad de formar una nueva nación a

⁴² Moyano explica en su entrevista con Gil Amato su pesimismo kafkiano respecto a la realidad que lo rodea: "He vivido, me he criado en un país provisional, en algo que nunca ha sido definido" (p. 31).

partir del descubrimiento de valores más auténticos⁴³. No podemos obviar a esta altura recordar que el autor mismo dijo que escribió esta obra para comprender todo lo malo que le pasó en Córdoba. Ismael bien puede recrear los aspectos desastrosos de esa estadía de juventud⁴⁴.

Jacinto, en cambio, reproduce aspectos de relación con su padre indígena que pueden ser parte de un deseo subyacente, que arranca a partir de la frustración de Moyano como hijo abandonado. El encuentro de Jacinto con su padre, el tono del relato, descubren una ansiedad latente en el texto:

Ismael se detuvo. Desde allí vio aquella figura alta y endeble. . . . Vestía unos harapos. Se abrazó con Jacinto. . . . En los montes vecinos cantaban las palomas y las cigarras. El aroma del molle y del espinillo era el aroma recordado. Por todas partes brotaba el verde invencible, como si el calor lo madurase. (pp. 192-193)

Frente a esta representación del amor filial, **ULML** presenta como contraste la experiencia de Carloncho y su madre, la Flaca. El recuerdo es preciso y contundente para comparar dos tipos de relación: por un lado la relación pura y sana, Jacinto y su padre, y por otro la del hijo retardado, que una noche fue usado para montar una burla a su propia madre, la Flaca. El encuentro de estos últimos ocurre en la ciudad, en el suburbio, en la maleza en medio de la basura, mientras que el de Jacinto y su padre pasa fuera de la misma, en un ambiente bucólico. Clinton no deja de contrastar el "abortado amor entre Ismael y Marta, el cual está en agudo contraste con la relación inmaculada y duradera de Jacinto con su padre" (p. 168). Si bien para Ismael estos fracasos son significantes personalmente, para nosotros, en otro plano, la ciudad y el sistema social son los significantes últimos que explican el mensaje de la novela. Como dice Hollabaugh, "es después de ver el amor entre Jacinto y su padre que Ismael es capaz finalmente de buscar su salida personal en la ciudad" (p. 43) y nosotros, como lectores, de sacar una conclusión sobre el entorno social de la creación.

La novela termina como empieza: Ismael mira hacia la ciudad desde el borde en un acto de meditación⁴⁵. Todo está confundido por la niebla y por un "humo más sutil que el de las chimeneas." Ismael mira ese "disco radiante" que destruye la individualidad sumiéndola en la masa anónima y transforma al individuo en "uno más entre la multitud." Ismael -o Moyano- niega el sentido de la vida cuando ésta se transforma en un acto rutinario, condicionado por "un

⁴³ Clinton compara a Ismael de **ULML** con el Ismael de la **Biblia**: "The fact that Ishmael provides the seed for a new "nation" (Genesis 21,13) is also significant with respect to the protagonist of **ULML**. By the end of the novel, a spiritually regenerated protagonist has as ideal the establishment of a new Argentina on the open untainted spaces of the northern desert" (p. 168 y 175).

⁴⁴ Moyano le cuenta a Gil Amate que toda su vida, en cierta forma, forma parte de un exilio permanente "que tienen los seres humanos y que consiste en ir dejando cosas." Respecto a esta obra dice: "Me fui a La Rioja por razones de trabajo y porque había algo en Córdoba que no conseguía captar, no me gustaba. Ya en La Rioja escribí **ULML** intentando entender Córdoba" (p. 31).

⁴⁵ Clinton sostiene acerca de Ismael que "now he realizes that his only chance for fulfillment as an individual lies elsewhere than in the city" (p. 167).

grupo de amigos circunstanciales." Nacer aquí equivale a no nacer o a hacerlo "en cualquier parte del mundo" (p. 195). Clinton (1978) sostiene también que Moyano "insiste en la responsabilidad del individuo por su propio destino, y rehusa poner a la estructura social como la responsable de la falla personal de sus personajes" (p. 167).

Pero, por encima de las sensaciones externas que la ciudad produce, la sensación espiritual resalta por sobre aquélla. La ciudad con sus héroes, sus estatuas, su destino aparentemente fijo en el tiempo crea en Ismael la angustia de no pertenecer. Su incompreensión lo lleva al convencimiento de haber llegado tarde a la vida y tarde a la historia de la urbe, cuando ya todo estaba definido. Y lo peor, "nada de lo que él pudiera hacer allí modificaría las cosas, que seguían una costumbre iniciada en la eternidad". El último acto de Ismael de salir de la ciudad equivale a salir de la boca de Chacón, de la oscuridad de unas fauces que se tragan a los habitantes: "De pronto fue como si la boca de Chacón se cerrase y los trenes desapareciesen y todo volviese a la oscuridad" (p. 197). La ciudad con su "forma de perro negro y gigantesco" quedaba atrás (p. 198). "Parecía que el perro tenía adentro un grito contenido que, si salía, llenaría todo el espacio y no terminaría nunca" (p. 199).

2.2. ULML como *parole* social

Aquí exploramos la relación de la obra con el grupo social al que el autor pertenece. Identificamos esta pertenencia a partir de ideas básicas que conforman una comunión de valores entre autor y sociedad. Al acceder a este conocimiento podemos definir el encuadramiento social del cual la obra nace, para constituirse en una especie de *voz*, *eco* o *parole* de la misma.

El primer elemento significativo de carácter social que la obra nos presenta es la carta de recomendación que porta Ismael. Esto nos permite inferir el paternalismo social como medio de supervivencia. La carta proviene de un desconocido para Ismael y para el destinatario. El hecho de que la carta en sí misma solucione problemas y esté por encima de las relaciones personales, denuncia las relaciones verticales y paternalistas en la sociedad. El segundo elemento social que se refleja en la obra es la convivencia grupal entre provincianos. Podríamos decir entonces que - como veremos a continuación- la obra recrea en su forma comportamientos sociales comunes al provinciano, visto como sector social. La experiencia personal de Moyano tiene mucho que ver con esta realidad.

La carta de recomendación como *motif* literario merece una consideración aparte. Su uso en esta novela para presentar a Ismael descubre una práctica social que es básica en la cultura latinoamericana: la recomendación como parte de las relaciones sociales. La carta muchas veces no implica relación personal, porque en sí misma vale más que la persona que la porta: "El que se la dio y el dueño de la casa no eran precisamente conocidos pero tenían un amigo en común que él conocía" (p. 12). La carta se ubica en un plano de relaciones que reconoce como práctica social la existencia de poderes personales con una base distinta al del resto de la sociedad. Implica el reconocimiento del poderoso y del débil. Su poder de abrir puertas nos lleva a descubrir que el rango social, más que la persona en sí, está en un plano de valoración superior. Se aprecia la posición, no al ser humano. Desafectada la posición de la persona, ésta pasa a no tener valor. Por ello, el alojamiento que se le da a Ismael no parte de un concepto de solidaridad, sino de la recomendación de un desconocido.

El autor, al hacer recalar a Ismael en la casa con el resto del grupo de marginados, nos descubre cómo el protagonista busca una forma natural de solidaridad o protección grupal propia de su cultura. Esto también puede verse como un reflejo psicológico del paternalismo y las relaciones de sometimiento en el plano social. Es importante reconocer aquí la actitud pasiva de

Ismael frente al grupo. El protagonista observa callado lo que el resto hace en una actitud propia de forastero; sospecha conductas raras pero carece de la experiencia para juzgar. Moyano lleva a Ismael a compartir la vida del grupo porque es natural el acercamiento solidario entre gente de un mismo nivel económico, tal como se da en la realidad social. Esto es parte de la cultura que porta Ismael inocentemente ante el grupo de parias.

El paternalismo en la sociedad no se da sólo por abajo; también se revela en la obra con relación a las instituciones o con figuras de prestigio. Para comprender esta idiosincrasia social, debemos remontarnos a la historia del país, siempre a la sombra de factores de poder. Existe históricamente en la sociedad argentina y en la hispánica en general, una tendencia a someterse a la protección de caudillos que garantizan, a cambio de un reconocimiento vitalicio del poder, una protección demagógica de la población, especialmente de bajos recursos. En el caso argentino basta remitirnos al **Facundo** de Sarmiento para verificar esta verdad histórica. Facundo Quiroga y Juan M. de Rosas en el siglo pasado o Perón en este siglo, no son más que ejemplos de este tipo de comportamiento social. En este siglo, la figura quizás más controvertida es la de Eva Perón, como parte de un fenómeno mayor encarnado en el peronismo. Esta corriente política ha dominado la escena nacional desde 1945 hasta nuestros días, y con más razón la época en que Moyano situó esta novela, al comienzo de los años 50 [Eva Perón murió en 1952]. En la novela, los Endrizi reflejan esa relación irracional entre poder y pueblo, cuando el paternalismo social fue elevado a política de estado⁴⁶:

La mujer dictó: "Querida señora." Después dijo: "No, no ponga eso; ¿ya lo puso? Borre entonces. A ver, por ejemplo. Ponga madre mía. Pero no. Ponga mejor, querida Evita. Eso le va a gustar más. Querida Evita: con la mano en el corazón recurro a usted . . . para que ayude a una pobre mujer con un marido enfermo y dos hijos que alimentar. (p. 123)

Cuando Moyano crea a Ismael para exponer la angustia de la ciudad, es importante reconocer su recurrencia a personajes simples de la sociedad para resaltar lo negativo de aquella. La desesperación de Ismael por no poder encontrar una salida a su angustia no parte de elucubraciones metafísicas. Moyano parte del hombre común y sus necesidades elementales, que también son metafísicas al momento de buscar valores en una sociedad degradada. Ismael no es un ser complicado como pueden ser los personajes de Cortázar en *Rayuela* o de Sábato en **El túnel**, aplastados por el mundo moderno y sin alternativas salvadoras. Los personajes de Moyano tienen salida y esto le sirve para sentar sus diferencias con Sábato, entre otros: "Y Sábato que mira para arriba y para abajo y arriba es incomprensible y abajo sólo hay tinieblas. En su mundo no existe posibilidad de solución para nada y él vive atormentado por eso" (Gil Amate, p. 35). Moyano, en cambio, hace escapar a los protagonistas a través de una fuga cultural hacia valores humanos tradicionales: "Yo escribí una novela que era **ULML**, una novela de contenido metafísico, en busca, como dice Luis Harss, 'de las raíces'" (Gnutzmann, p. 113)

ULML recrea la sensación de vacío espiritual del provinciano recién llegado a la ciudad.

⁴⁶ Respecto al peronismo, Moyano le comenta a Gil Amate que nunca comulgó con sus procedimientos: "Mi reacción fue de rechazo, porque veía la demagogia y el tufillo fascista que tenían. . . . Con Perón comenzó el clima de violencia en la Argentina" (pp. 32-33). El capítulo dedicado a Endrizi revela muy bien la sicología de la época.

Hay en Ismael un divorcio espiritual con las calles, con los monumentos, con la arquitectura ciudadana. Nada más acertado en la revelación de este complejo que la falta de relación significativa entre las estatuas a los próceres e Ismael. Las estatuas son significantes históricos que pretenden mantener la memoria colectiva de la gente, en función de una intención unificadora a nivel nacional. Sin embargo, para el provinciano Ismael, ellas no dicen nada. Peor, los héroes son asimilados a figuras grotescas volando en caballos que se dirigen a un punto en el pasado, que revela el divorcio histórico entre dos partes de la sociedad. La novela es un reflejo de ese vacío histórico que dio marco a las relaciones entre el campo y la ciudad. Esto se remonta al pasado, en que las provincias prácticamente fueron marginadas de las decisiones nacionales, vencidas y derrotadas. La conciencia colectiva no olvida y la obra a través de Ismael recrea esa brecha; esa sensación de impotencia frente al asfalto, la calle, las casas en línea, los monumentos; todos elementos no asimilados.

Un ideologema importante que la obra nos revela es la idea del determinismo sobrenatural en la vida; el convencimiento de que todo está predeterminado. Algunos críticos ven en esto la influencia de Kafka. Sin embargo mas que kafkiano, tropezamos aquí con las raíces mismas de la idiosincrasia del norte argentino. Los antecedentes que llevan a esta postura frente a la vida provienen de dos vertientes: una es cristiana y la otra se hunde en las influencias indígenas. Es cristiano el concepto de resignación frente a la vida enseñado por la iglesia, la cual basa su prédica en una expectativa frente a la otra vida. Dado que su influencia es históricamente importante en la región noroeste del país, es dable sugerir que el autor está influenciado por esta idea del más allá , lo cual se refleja en el carácter del protagonista, Ismael. La obra, al presentarnos el pensamiento de Ismael, no hace más que transparentar una idea común a la sociedad de donde proviene. De aquí que la idea básica que rodea a la obra es la de la resignación frente a la eternidad del mal: "La idea de que él había llegado tarde" (p. 9) se une en el subconsciente con la idea religiosa del pecado original que nos predetermina. A su vez, la expresión de desesperanza "y nada de lo que él pudiera hacer allí modificaría las cosas, que seguían una costumbre iniciada en la eternidad" (p. 10), remonta al concepto de la culpa original. Estas ideas de raíz religiosa que actúan a un nivel de ideologema de acuerdo con Jameson, se complementan con otras comunes a las sociedades a las que no se les dejó históricamente otra salida que confiar en su suerte; el creer que las cosas son inmodificables y que siempre ha sido así. Aquí no podemos dejar de resaltar que el interior argentino ha sido históricamente postergado y suprimido en su protesta por medio de la fuerza. Esto forma parte de la conciencia colectiva que se manifiesta en la resignación con que Ismael se somete ante el grupo que él identifica como de la ciudad, y en el ambiente de sufrimiento que rodea a esta novela.

La influencia indígena se manifiesta como ideologema en la visión de Ismael a través de una búsqueda de armonía con el medio. El protagonista persigue inútilmente un ajuste con lo que lo rodea, sin dejar de recordarnos que en la ciudad está violada la naturaleza. Este fracaso se materializa en un conflicto de valores espirituales con los demás integrantes del grupo con él que convive. Por el contrario, la armonía se consuma cuando encuentra al padre de Jacinto, el indio que vive alejado del mundo, fuera de la ciudad. Este encuentro significa para Ismael un reencuentro con los valores básicos que forman parte de su cosmovisión tradicionalista, en la que la ancianidad es considerada no sólo como fuente de sabiduría sino como testimonio de una circularidad del tiempo. El indio anciano se encuentra por su edad a las puertas de este testimonio mítico e Ismael lo comprende quizás inconscientemente. El hecho de que Moyano elija un indio para materializar una salida para Ismael, descubre la inclinación ética del autor por valores culturales que se identifican más con los valores indígenas que con los cristianos.

También la recurrencia al anciano implica una valoración temporal hacia atrás o retrospectiva en la vida, propio de las sociedades tradicionales de donde proviene el autor. Este elemento es uno de los principios fundamentales que diferencia a las sociedades modernas, que procuran un presente en función del futuro, de las sociedades antiguas, que construyen el presente en función del pasado. **ULML**, en su concepción espiritual y en su estructura, es una visión y una reconstrucción hacia el pasado; encierra una visión retrospectiva sobre lo que la ciudad representa: la "Entrada" es ya el final de la novela y la "Salida" es igual a aquélla. La novela se revela entonces como portadora de una idiosincrasia común a una sociedad que toma al pasado como fundamento. Es a través de esta valoración del pasado como visión que la obra se revela como *parole* de la sociedad donde nace. Si hacemos una comparación entre el protagonista de **Rayuela**, Oliveira, e Ismael de **ULML**, podemos apreciar las distancias conceptuales que existen entre Cortázar y Moyano, en función de su origen. Mientras Oliveira no sabe qué hacer para encontrar un futuro sin mirar hacia atrás, Ismael encuentra su salida volviendo al pasado; a valores intangibles encajados en viejas creencias y culturas ancestrales.

Otro elemento que revela a la obra como *parole* de la sociedad donde se gesta es el culto al machismo en múltiples variantes. Esta particularidad se manifiesta no sólo en los roles sociales de los sexos en general, sino también en las actitudes personales y en los valores morales muchas veces aberrantes. Esto es llevado a la exacerbación cuando esta diferencia de dominios se traslada a lo sexual. No debemos olvidar en este punto que el autor está construyendo su tesis contra la ciudad y que el menoscabo de la mujer es parte de las aberraciones de cada día. Moyano simplemente recrea estos aspectos negativos de las relaciones humanas, lo cual permite relacionar la creación literaria con lo social.

Una de las manifestaciones del machismo que la novela refleja en su condición de *parole* se da en la consideración de la mujer en una posición inferior y como objeto sexual por parte del hombre. Su rol dependiente se revela prácticamente en toda la extensión de la novela. En la casa adonde llega Ismael con su carta de recomendación es atendido por el "hombre," mientras la esposa sólo se insinúa en los ruidos interiores o las conversaciones de la casa. En el bar donde trabaja Ismael, la hija de los propietarios es vista como presa por los parroquianos: "Los electricistas . . . la seguían codiciosamente con los ojos" (p. 23). Las mujeres entran en la categoría de "minas," término despectivo con que se trata a una relación circunstancial y utilitaria desde un punto de vista sexual. El interés de Eusebio en llevar a Ismael a la fiesta de fin de año es claro según el cafetero, liquidar su relación con Marta induciendo a Ismael a que la corteje: "Lo que quiere él es sacársela de encima" (p. 27). El sometimiento sexual también se manifiesta en la relación entre Teresa y Tomás, mientras la esposa de don Reartes sólo sirve para atestiguar la hombría del amante secreto. A estas debemos agregar la Flaca, prostituta, y la esposa de Endrizi, materialista que solo sueña con los regalos que le pueda mandar Eva Perón. No es extraño entonces que, en una sociedad con tales valores frente a la mujer, un personaje como Chacón intente jugar una broma cruel a la Flaca, llevándole de cliente a su propio hijo retardado (p. 181).

Otro punto interesante que resalta la obra como ideogema son los aspectos controvertidos de la solidaridad social en grupos humanos como el de la novela. La obra nos presenta a un grupo de marginados económicos y sin valores morales. Posiblemente todos ellos sean provincianos con mucho tiempo de residencia en la ciudad. La marginalidad económica actúa como impulsora primaria, a la que se suma la afinidad cultural. Al actuar en grupo el hombre, según se desprende de la estructura, se transforma prácticamente en una fiera que compite sobre una base animal de valoración con los otros integrantes del grupo. La fiesta es el

lugar primordial donde se da esta competencia. La reunión parece constituir un ruedo donde las fieras humanas ejercen su capacidad de agresión, rodeadas de una atmósfera de cinismo que malversa conceptualmente al mismo tiempo la amistad. En este punto la obra revela la fragilidad de la trama social y los valores éticos que sustentan al grupo. Al colocar a Ismael en tal ambiente, Moyano quizás nos lleva, no solo a compartir aspectos autobiográficos de su juventud en Córdoba, sino también a identificar los valores morales del grupo como parte de una sociedad enferma.

La obra también se hace eco del rol importante y distorsionante de los elementos domésticos de uso común en la vida diaria. En la década en que se sitúa **ULML** la radio todavía llena los espacios de soledad en el seno familiar o crea una atmósfera de distensión mediante su apelación a otros temas de la vida mundana. Podríamos decir que es parte de la cultura ciudadana, y la obra nos compenetra con ella. Pero en otros casos su función es encubrir con sonidos los dramas reales de la misma. Lo importante en la novela es que ella nos revela aspectos contradictorios en las relaciones sociales. Más que para distraer, la radio se nos presenta como un vehículo de escape al drama de soledad e incompreensión en un nivel individual o para desviar la atención de otros problemas quizás más serios. La radio impide, por ejemplo, que Ismael pueda comunicarse con Beatriz, la hija de los Endrizi, hacia la cual se siente atraído. Aquí la radio perturba la comunicación. En otros casos la radio sirve para encubrir con sus sonidos otros que quizás sean de lamentos. En la clínica donde Marta consume su aborto, la radio es parte del montaje con la finalidad de crear una atmósfera de despreocupación hacia lo que allí se practica. La novela expone así, a través de la radio, el contraste entre ficción y realidad, entre novela rosa y crueldad.

Entre los comportamientos sociales que la novela revela como parte de la sociedad y que la lleva a ser una *parole* del grupo social del autor, la fiesta, el baile y el asado ocupan un lugar interesante. No nos sorprende la presencia del músico amateur en la misma, ni las ancianas, que se arriman para permanecer en silencio y apartadas, presenciando el carácter báquico que toman estos encuentros, porque ello está en las raíces culturales. Moyano conoce sin duda estas prácticas por cuanto forman parte de la idiosincrasia nortea. Por ser parte de su propia cultura, el autor no puede escapar de su círculo, pues equivaldría a esquivar la misma vida y la realidad de la cual él, por otra parte, no desea escaparse.

2.3. El plano histórico

En este plano tratamos de ver el sistema histórico que rodea la producción literaria. Trataremos de ver las relaciones de producción en que la obra se inscribe y que generan las condiciones a partir de las cuales el escritor crea. Este es el último círculo que rodea todo lo anterior, la obra como *parole* del grupo social del escritor y como rechazo a una situación existente. Sin considerar este plano histórico, la obra quedaría desconectada del seno social que la alimenta. Puesto que el comportamiento social está determinado en su base por las relaciones económicas vigentes, al determinar o descubrir éstas, la obra encuentra su sentido, su explicación, y pasa a ser una revelación.

ULML se produce a la luz de una situación de expansión económica en un país, Argentina, tercermundista y latinoamericano. El momento político es importante pues se está ante la presencia de un régimen político que impulsa la industrialización en un marco capitalista, con fuertes connotaciones nacionalistas, al menos de acuerdo con el discurso público. Como consecuencia de este impulso económico, favorecido por la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial, miles de provincianos buscan su salida económica en la ciudad. La emigración del

campo a la misma es masiva. Entre ellos sabemos que está el mismo autor, Moyano. Esto confiere a la obra una base social que no podemos obviar. Sin embargo, no hay que confundir esta obra con la novela social, que se queda en un reflejo clasista del trabajador y su problema superficial. Moyano no refleja sino que recrea en la ficción el drama espiritual del provinciano inocentemente arrastrado por las promesas del sistema. La novela deviene así en un viaje hacia el drama psicológico de Ismael, el cual no puede encontrar cabida en el ambiente social. Pero esto es obvio; es el contenido del texto y no necesita explicación. En cambio, la novela actúa hacia fuera como una revelación de algo que está más allá del texto. Lo que se revela es el sistema injusto en el cual se gesta su contenido y sin el cual la obra no podría existir.

El marco histórico que rodea a la obra y el por qué de Ismael y su viaje a la ciudad posiblemente requiera de una aproximación más sutil. Si pensamos en el Ismael de la Biblia, echado al desierto junto a la madre por su padre, Ismael simboliza a los miles de parias provincianos también expulsados por otras razones, y para los cuales la patria existe sólo nominalmente y no con sentido de proyecto espiritual. El provinciano cuando se va a la ciudad, se va en carácter de expulsado. Por eso, en el tercer mundo se habla de que la tierra expulsa al campesino. En realidad, lo que expulsa al campesino es el sistema económico, montado sobre la base de intereses que no contemplan la realización personal o colectiva del ser humano y la sociedad.

El entorno histórico en que Moyano escribe es la herencia histórica de un proyecto que implicó la pobreza del interior. La aceptación de la marginación no ha sido pacífica, sino que fue resistida en el siglo pasado por las armas, lo cual dio lugar a la aparición del hombre fuerte, del caudillo protector, base sobre la cual se desarrolló luego el sistema paternalista de las relaciones en la sociedad. Con el tiempo, el caudillo devino aliado de los intereses del puerto, sentándose así para siempre la relación de sometimiento entre el estado y el habitante. Ismael simboliza a ese habitante sometido, no integrado a un concepto de nación. Por eso, los monumentos a los héroes no le dicen nada a su conciencia. Por eso los Endrizi no comprenden el papel de la dádiva en el esquema de acumulación de poder personal en el plano político, lo que los lleva a ver en Perón un "potro" todopoderoso, que sabe lo que hace y que todo lo soluciona.

Pero, el relegamiento y el olvido del habitante interior implicó que éste quedara aferrado a sus valores culturales antiguos, imposible de superarlos por falta de desarrollo económico y cultural. Esto explica la adhesión de Ismael a valores propios de una cosmogonía donde el anciano o el tiempo pasado son centrales en la vida. El padre de Jacinto, el indio viejo, es el centro emocional alrededor del cual Ismael restablece su escala de valores.

Lógicamente, el derrotero histórico ha implicado que en el interior sobrevivan elementos culturales que tienen su base en la multiplicidad de sistemas económicos. Criterios modernos se superponen a métodos antiguos en el plano económico, proyectando su poder determinante en el plano social e individual. En lo que respecta a la obra, su contenido revela lo que Jameson define como superposición de sistemas económicos. Ismael, sin que necesariamente tengamos que adjudicarle una conciencia histórica, actúa dentro de un esquema de conceptos que corresponden a etapas pretéritas en las relaciones de producción. El busca solidaridad y comprensión, elementos propios de otra cultura anterior, no de la de la ciudad moderna. Por lo tanto carece de los elementos culturales indispensables para sobrevivir en ella: agresividad, iniciativa propia, visión de futuro. El se comporta pasivamente. Su posición ante la vida es de espera de los acontecimientos, no de búsqueda. Ismael está en constante retroceso: ante Peralta es cobarde, ante Marta es débil. Sus reacciones son emocionales más que racionales. La novela se transforma así en una constante reflexión frente a la esperanza inocente, sintetizada en la luz lejana,

prometedora, de la niñez.

Por el contrario, la ciudad vive la realidad del periodo histórico. La industrialización es salvaje; exige gente, la usa y la expele como seres gastados; la ganancia es lo principal y no hay lugar para reflexiones espirituales como las que se plantea Ismael. Al sistema económico no le interesa ni se pregunta por el pasado como Ismael; mira hacia adelante, generando con ello el conflicto cultural entre aquéllos que llegan armados de una cultura retrógrada y el sistema, que se mueve en un marco estrictamente ganancial hacia adelante.

Pero el hecho de que Ismael no logre superar el conflicto es secundario desde una perspectiva histórica, si es que pretendemos ver a la obra en función de este nuevo parámetro. Lo que ella revela es que en plena industrialización coexisten dos culturas o dos enfoques de vida. Uno es el que corresponde a la gente del interior, desconectada de lo que implica una mentalidad moderna. Otro es el de los que controlan el sistema y decidieron impulsar el desarrollo industrial.

También accedemos a la mentalidad del sistema por los prototipos sociales que engendra. Estos tipos están representados por los integrantes del grupo que rodea a Ismael. Ellos llevan consigo los valores del sistema y se constituyen en referentes o significantes indirectos de lo que la sociedad es: son crueles, falsos y cínicos, tal como el sistema les enseña que sean; porque así se logra la consustanciación entre una sociedad injusta y un sistema que también lo es. Esta es la realidad que nos transparenta **ULML** más allá del texto.

La relación íntima entre **ULML** y la nueva realidad del interior es lo que la hizo trascender. Como bien dice Curuchet (1967), **ULML** es una respuesta a la necesidad planteada por la industrialización (p. 405). Antes de Moyano, la literatura provinciana no podía superar un bucolismo idealizante tal como plantea el crítico cordobés o caía en un folklorismo falso, muchas veces como parte de una imposición impuesta por el mercado porteño. Era ridículo, como plantea Moyano, que la ciudad, luego de marginar al interior también le exija fidelidad a una literatura folklórica, mentirosa e insustancial. Esto justifica decir que con Moyano llega a la literatura el hombre real del interior y su drama visto desde una óptica de provincia, de campo. Creo que al definir esta relación con la realidad calamos más hondo en el significado de la obra y dejamos atrás la lectura mítica y psicológica que la limita en su horizonte y la encierra en los límites de los personajes y sus problemas. Aquí hemos ido más allá y hemos insertado la obra no sólo en el mundo del escritor, sino en el de la sociedad que la contiene.

CAPITULO 3

EL OSCURO

Esta novela⁴⁷ recibió el premio Primera Plana en 1967. El jurado estuvo integrado por escritores de la talla de G. García Márquez, Leopoldo Marechal y A. Roa Bastos, lo cual realza su selección y explica la atención posterior de la crítica, que la sitúa por encima de las demás obras. La publicación de esta obra en un momento caracterizado por el auge de los gobiernos militares, hace de ella un testimonio crítico del tiempo histórico. No sólo podríamos detenernos en una apreciación de la valentía personal del autor, sino también en el hecho de que la misma nos conduce por los laberintos de la personalidad autoritaria, obsesionada por el dominio de los demás.

En la obra, Víctor, un coronel del ejército, se encuentra recluido por voluntad propia en su dormitorio. Su situación implica un doble aislamiento: primero de su esposa, Margarita, luego de que ésta lo recriminara por su participación en la muerte de un estudiante, desde su condición de jefe de policía; segundo, de la sociedad, luego de su separación del cargo. La separación que se impone frente a la familia y la sociedad, como reacción frente a algo que no acepta desde su mentalidad autoritaria, lo sume poco a poco en el desequilibrio emocional. Pero esta reclusión también le permite revalorar su vida y hacer un examen de conciencia. La obra transcurre a lo largo del conflicto psicológico que afecta a Víctor y constituye en el fondo un contrapunto entre dos visiones del mundo: la autoritaria de Víctor y la de la sociedad, victimizada por el tipo social que él representa.

El tema central de la obra es, entonces, la obsesión autoritaria de un militar, Víctor, luego de su fracasado intento de dominio a nivel social e individual. El motivo literario que actúa como desencadenante del drama personal es, como señala Eileen M. Zeitz (1980)⁴⁸, la muerte de un estudiante mientras Víctor es jefe de policía. El escándalo político obliga a su destitución. Esto, que equivale a un fracaso de vida, abre las puertas a una evaluación retrospectiva de toda su vida pasada y presente, que se refleja en la técnica narrativa. Pero esta apertura no significa una revaloración positiva a través de la cual Víctor intenta llegar a la verdad: su prevaaciente mentalidad autoritaria busca aún justificar sus concepciones, lo cual lo lleva a aumentar su aislamiento y a un estado de locura. La culminación de la obra nos muestra a Víctor en una especie de sueño alucinante que lo reconcilia con los elementos vitales de los cuales renegó toda su vida: su etnia indígena, su padre, sus valores tradicionales. En esta reconciliación entra

⁴⁷ Daniel Moyano, **El oscuro** (Bs. As.: Sudamericana, 1968). Futuras menciones de esta obra se abreviarán como **EO**.

⁴⁸ Eileen M. Zeitz, "Daniel Moyano: la oscura soledad," **Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas**. Toronto: Universidad de Toronto, 1980. 821-24. Esta crítica sostiene que este episodio es importante como "momento divisorio" en el aspecto temporal de la novela. La esposa de Víctor, Margarita, es la que aporta este indicio al tomar conciencia de la culpabilidad de su esposo en la muerte de Fernando, el estudiante: "El incidente marca su derrota y soledad definitivas: ella, símbolo de la humanidad pura, lo rechaza. El se retira de la policía y el ejército, aislándose física y emocionalmente, refugiándose cada vez más en el recuerdo vertiginoso del pasado, sufriendo cada vez más los efectos del sentido de culpa acosador, y de la locura" (p. 822-823).

también su esposa, que actúa como *motif* literario para resaltar el aislamiento de Víctor en el plano íntimo, habida cuenta de que en el plano social también lo está.

En **EO** también aparecen elementos autobiográficos a través de la recurrencia a la relación padre-hijo. Para exponer el conflicto entre el protagonista y su padre, Moyano dice que se inspiró en un amigo que tenía que, cuando "se casó con una mujer de la pequeña oligarquía de Córdoba, tuvo acceso a otra clase social y adquirió todos los tics de ésta." Como parte de su adaptación a su nuevo grupo social, este amigo despreciaba a su padre al que consideraba "un ser indigno." El autor nos cuenta que cuando al fin pudo conocer al padre, éste resultó ser "un encanto de hombre, una dulzura." La imagen de don Blas, padre de Víctor, recrea esta situación relacional de padre e hijo. Moyano recuerda que François Mauriac notaba que sus personajes eran una mezcla de la realidad y la ficción. En **EO**, en su afán quizás inconsciente de resaltar la maldad del hijo, Víctor, y derrotarlo, el autor comenta que "quería ponerle cosas alrededor para contraste y por ello le puse este padre muy dulce, al lado de un hijo que lo desprecia" (p. 116). En otro plano debemos también mencionar que Moyano reconoce una influencia subyacente de su propio pasado cuando trata el tema del padre: "Puse algún rasgo de mi padre en la figura del 'oscuro'" (p. 116)⁴⁹.

La estructura está compuesta esencialmente por la reconstrucción del pasado que se nos hace presente como flash-back a lo largo de la novela. Enriqueta Morillas (1980) nota que la obra refleja una "conciencia fragmentaria [que] nos entrega partes de lo acontecido, saltando desordenadamente en el tiempo que recrea porque el tiempo subjetivo prolonga, acorta, superpone, un tiempo evocado." Como esta crítica nota, la suma de los monólogos de Víctor y "las voces de los otros protagonistas narradores," constituyen un "collage de significaciones" (p. 86)⁵⁰. Esta estructura es circular ya que Víctor, al final, está en el mismo lugar, en la soledad de su habitación, rodeado de objetos que le acercan el pasado obsesivamente. Los monólogos interiores, a veces directos y otras indirectos, se nos presentan como saltos en la narración y nos llevan a recrear situaciones del pasado que sirven para descubrir en interacción dos tipos de ideologías: la del padre, tradicional al aceptar la vida como parte de un determinismo supernatural, y la de Víctor, moderna en el sentido de que intenta controlar no sólo su vida, sino la de los demás, como parte de un proyecto derivado de su personalidad autoritaria, aprendida en el seno militar. Esto nos coloca de frente a dos concepciones culturales que luego se resuelven en función de la ideología del autor, a mi parecer eminentemente tradicionalista. Por lo tanto la obra termina con las puertas abiertas hacia una posible salvación de Víctor a través de la aceptación de la cultura paterna, lo cual equivale a reificar el pasado frente al futuro. No sabemos si lo logra.

Entre las críticas, la de Stephen Clinton (1978) coloca la obra en un plano de odisea

⁴⁹ En esta entrevista con Rita A. Gutzmann, Moyano sostiene que la literatura "debe ser un instrumento de investigación de la realidad. La violencia forma parte de la realidad de América Latina" (p. 117). Es interesante también notar que el autor enuncia una especie de hermanamiento espiritual de mensajes entre música y literatura. Moyano dice que, para su gusto, una obra debe sonar en una misma tonalidad. Quizás por eso, un amigo suyo definió al capítulo VI como el mejor. Aquí, el monólogo del viejo padre, parece "un solo de violín. Esa es la misma referencia que yo tuve" (pp. 119-120). Enriqueta Morillas (1980) también hace notar la recurrencia preferencial del autor al tema del conflicto entre padre e hijo, lo cual, por ser básico en la obra de Moyano, actúa como "estructurante del espacio y el tiempo en sus narraciones" (p. 88).

⁵⁰ Enriqueta Morillas, "'El oscuro' de Daniel Moyano," **Nueva Estafeta**, 14 (Enero 1980): 86-90.

espiritual "de autodescubrimiento" (p. 170)⁵¹. Morillas (1980) ve la estructura en función de desilusionar "el camino del personaje" (p. 89)⁵². Esto coincide con lo que el autor se propone según declaraciones acerca de esta obra. Zeits (1980) nota la herencia de Kafka y de Pavese a través del tema de la soledad y la incomunicación del protagonista, del sentido de culpa y la búsqueda del paraíso perdido (p. 821). A su vez, Hollabaugh (1988), al igual que Clinton, ve la obra como un *journey* que transporta a Víctor hacia lo más oscuro y recóndito de su ser" (p.50)⁵³. Por su parte, Lagmanovich (1974) ve a Víctor como el personaje militar que luego de buscar en "la disciplina sin pensamiento de la vida militar la solución de su vida, se ve obligado a emprender un largo viaje interior en busca de claves en su pasado y a aceptar hechos que la realidad le impone" (p. 225)⁵⁴. Beatriz de Nóbile (1968), negando la intención del autor de "incursionar en sicologías singulares," ve el fracaso de Víctor como el resultado lógico de quien ha optado desde la niñez por una visión cristalizada de la vida y la sociedad. Esta visión sólo puede discriminar el mundo en dos bandos, según Nóbile, negando la multiplicidad de facetas de

⁵¹ Stephen T. Clinton (1978) ve al protagonista, Víctor, como un "perfectionist in an imperfect world," obsesionado por la idea del orden. En esta novela, como en **Una luz muy lejana**, es fundamental la idea de que el protagonista debe reconciliarse con su herencia étnica, representada en la figura de su padre, para llegar a su realización personal (p. 170). El padre representa la idea tradicional de aceptar las circunstancias existenciales y acometerlas a medida que aparecen. En este sentido, Clinton nota la función redentora del padre, "who accepts his lot in life and thereby achieves a certain amount of fulfillment" (p. 172).

⁵² Morillas propone que el presente devuelve a Víctor, a través de la imagen en el espejo, "la esterilidad de un intento, el fracaso de un camino." Esta imagen "señala la apertura a los significados que poblar n el texto" (p. 86). Al dividir el mundo presente de Víctor en dos partes, un adentro y un afuera, Morillas presenta elementos referenciales del fracaso de un intento individual de esquematizar la vida, dentro de un concepto unifacético y rígido. Los pasos de Margarita, su esposa, la risa de la empleada, el reflejo de la luz de los letreros luminosos, la vida de relación entre los seres humanos, el bullicio de la vida, son elementos que escapan a su control y actúan como referentes de un mundo multifacético y precario (p. 87).

⁵³ Hollabaugh define a Víctor como el fascista por excelencia que, luego de causar el exilio interno de otros, debe afrontar el suyo propio, al ser despedido de la institución donde sirve (p. 49). Su *journey*, a diferencia del de Ismael en **ULML**, es mental, y no sabemos si al final su conflicto interno es resuelto (p. 50). En otra comparación con Ismael, Hollabaugh nota que mientras éste se retira al desierto, Víctor se retira de la sociedad (p. 50).

⁵⁴ David Lagmanovich, **La literatura del noroeste argentino** (Rosario: Biblioteca, 1974). Este crítico sostiene que en esta obra se dan nuevamente las constantes de la narrativa de Moyano: "La búsqueda, el encuentro, la pérdida" (p. 224). También sostiene que esta obra, más allá de su relación con hechos históricamente reconocibles, tiene "una fuerte andadura moral; sus personajes encarnan incertidumbres o tensiones que hacen a los problemas más íntimos de los seres humanos torturados por su (muchas veces infructuosa) búsqueda del sentido de la existencia. La vida a la vez pobre y profunda, rodeada de silencio y soledad, de nuestros pueblos y ciudades del interior . . . es el sustrato de esta narrativa, que sin embargo supera toda fórmula 'regionalista' para proyectar una de las voces más fuertes, originales y auténticas de la literatura argentina" (pp. 226-27).

la vida⁵⁵. El autor nos dice finalmente que en esta obra "hice lo que pude para demostrarle a mi personaje que lo que él llamaba el mal no era más que una confusión de su conveniencia, y lo rescata, me parece, devolviéndole al padre que él había rechazado y despreciado, como para que por lo menos pudiera vivir en paz consigo mismo. Ya se sabe que la realidad en nuestros países suele sobrepasar la imaginación de los escritores" (**Capítulo 135**, p. 172). Esta aclaración, por provenir del mismo Moyano, justifica la idea de ver la obra como una respuesta frente a una situación social derivada de la preponderancia del autoritarismo militar en la sociedad.

En lo que sigue haremos, siguiendo a Jameson, una exploración de las condiciones de producción de esta obra, identificando los planos de rechazo y de deseo del autor. Creo que es idea central y motora de la obra el rechazo del autor frente al intento de dominio por parte de Víctor, como resultante de su personalidad autoritaria. En el transcurso de la obra asistimos a la reconstrucción de las etapas de su personalidad, desde la niñez auspiciadora de triunfo y seguridad, hasta la culminación de su carrera en un fracaso total de las expectativas. La intención del autor es inseparable del desarrollo de la obra. Como dice en su entrevista que cito más arriba, Moyano se rebela contra el intento absurdo de pretender crear un refugio personal, asumiendo las lacras de la personalidad autoritaria. Ampliando el alcance de la obra, Moyano se rebela también contra la situación social y política de su época, a la cual condena exponiendo la futilidad de sus presupuestos ideológicos. Al final, sin embargo y en un plano humano, muestra al protagonista los posibles caminos de salvación, que no son otros que la renuncia de la mentalidad autoritaria y el retorno a los valores auténticos encarnados en su padre.

En la segunda parte veremos cómo la forma de la novela se revela en un plano paralelo a los esquemas sociales. Es importante aquí resaltar que la situación espacial del protagonista, aislado frente a la sociedad, reproduce y está en paralelo con el aislamiento sectorial de los militares en la sociedad. Los movimientos de Víctor son cerrados en espacio y tiempo frente a la libertad de los demás personajes. Definido el marco de actuación de cada uno, la obra nos descubre la ideología, los pensamientos y la forma de actuar de cada grupo social. En un lado quedan el padre, la esposa, la gente de la pensión, representativas de la sociedad normal; en el opuesto queda Víctor encerrado en sus valores y su ideología absurda, reflejo de la del sector militar.

Finalmente, la obra aparece enmarcada, al igual que las demás obras de este autor, por la situación histórica que la alimenta. La existencia de una personalidad como la de Víctor revela la necesidad del sistema social de contar con personas como él para seguir adelante. Recordando que el conflicto ocurre a partir de la muerte de un estudiante por la policía comandada por Víctor, la obra aparece como un compromiso personal con el débil, en donde se mezclan el rechazo personal del autor y la denuncia a los atropellos ciudadanos comunes de la época. No debemos olvidar que desde 1966 el país vivía bajo un régimen militar que había salpicado con sangre estudiantil las calles de varias ciudades del interior argentino, especialmente Córdoba⁵⁶.

⁵⁵ Beatriz de Nóbile, "Daniel Moyano: **El oscuro**," **Sur**, 315 (1968): 99-101. Nota muy bien Nóbile que en la mentalidad de Víctor, "por un lado tiene su residencia el bien, concretado en conceptos como la patria, la moral, Dios" mientras el mal es todo "lo que agrava esa visión" (p. 100)

⁵⁶ A simple título informativo, recordemos que desde 1966 regía un régimen militar encabezado por el general Juan C. Onganía. Una de las mayores resistencias a este golpe de estado tuvo lugar en Córdoba, donde la dictadura asaltó la universidad y arrasó con su organización en lo que luego pasó a la historia como "La noche de los bastones largos." En la resistencia que siguió a la

3. 1. El plano del rechazo y el deseo en **EO**.

La obra define dos espacios físicos, uno interior y otro exterior. El primero corresponde al dormitorio de Víctor, y representa el aislamiento espiritual de éste. Aquí se desarrolla lo central de la novela ya que es aquí donde se accede al conflicto psicológico del protagonista. El espacio externo representa, en cambio, lo incontrolable, lo multifacético de la vida, lo inaccesible a la mentalidad autoritaria del protagonista. Esta dualidad espacial puede ser vista como parte de un contrapunto o enfrentamiento entre dos concepciones de vida: la autoritaria del militar y la de la sociedad, incluyendo su familia⁵⁷. En consonancia con esta dualidad espacial, se pueden identificar dos concepciones de vida: la cerrada, autoritaria y maniquea de Víctor y la abierta, accesible y multiforme de la sociedad. El espacio cerrado corresponde a Víctor aislado y permite identificar el plano del rechazo en el autor. El espacio abierto, que corresponde a la sociedad, permite acceder al mundo de deseo del autor. Seguiremos este orden para identificar ambos planos en la creación.

El aislamiento de Víctor en su dormitorio no es casual; arranca de una idea básica de rechazo hacia este tipo de personaje por parte del autor. A través de esta estrategia narrativa, la identificación de lo negativo y rechazable de su personalidad se hace más fácil, generando, de paso, la posibilidad de exponer lo deseable en el autor. Por lo tanto, la obra se podría ver como un contrapunto de valores⁵⁸. Foster señala que no es casual que el protagonista de esta novela sea militar o jefe de policía, lo cual transparenta la preocupación de Moyano con un tipo particular de individuo, "los arrogantes y personales salvadores del mundo" (p. 140)⁵⁹.

Limitado el protagonista, la obra nos permite reconocer las causas de su soledad a través

dictadura, el movimiento estudiantil aportó su primer mártir en la persona del estudiante Santiago Pampillón. En 1969 el general Onganía tuvo que abandonar el poder y ser reemplazado por otro militar, luego de la revuelta popular conocida como el "Cordobazo".

⁵⁷ E. Morillas ((1980) también hace hincapié en la división espacial de la obra entre un adentro y un afuera. En lo primero están las cosas del pasado, las cartas con la esposa, el tambor del padre, los recortes de periódicos con los golpes de estado en que había intervenido, la historia del estudiante muerto. En lo segundo está el mundo presente, los seres humanos relacionándose, la vida a la cual Víctor no puede unirse por percibirla desordenada (p. 87).

⁵⁸ Zeitz (1980) también ve a la dualidad soledad-amor como tema central en la novela, a partir de los cuales se desarrollan otros temas como el tiempo como explicación del presente o como elemento cambiante y repetitivo a través del cual indagamos la soledad de Víctor.

⁵⁹ David William Foster, **Currents in the Contemporary Argentine Novel: Arlt, Mallea, Sábato, and Cortázar** (Columbia, MO: U.P., 1975). Este crítico ve la obra no como una novela política, sino como un "'psychiatric myth'-an archetypal truth indicative of the spiritual malaise of a society or civilization as opposed to the dynamic myths through whose creative force a people seek renovation and continuity." La obra partiría así del intento de Moyano de exponer el carácter enfermo de Víctor, que intenta destruir estos mitos dinámicos penetrando y destruyendo espiritualmente a sus agentes, los demás seres humanos. La persecución de su esposa y el estudiante asesinado son un ejemplo: "If Victor feels himself the despised outsider, it is because rejection is the only palpable emotion, the result of his moral sickness, that he can experience." Foster nota, teniendo seguramente en cuenta la realidad social, que "Moyano is successful in constructing a vision of an argentine reality through the consciousness of an individual who is an indicative archetype of that reality" (pp. 140-141).

del reconocimiento de las concepciones de vida aprendidas por Víctor en el ámbito militar. Su visión de vida queda así expuesta como un contraste con respecto a la de los otros personajes, especialmente su padre. Como dice Barufaldi (1968), la obra constituye "un espacio novelístico que se mueve en un estricto contrapunto: el coronel y los demás" (p. 29)⁶⁰. Sin duda, como señala Clinton (1978) "the psychological counterpoint to Víctor and Joaquín is Don Blas" (p. 170)⁶¹. Este contrapunto sirve para presentar la voz alternativa del padre anciano, que revela la ideología del autor. En efecto, la forma nos revela aquellos elementos que conforman la personalidad de Víctor, y lo llevan a actuar autoritariamente. Algunos de estos prejuicios, como nota Zeitz (1980), se originan más allá de la presente circunstancia que lo tuvo como protagonista. Ellos arrancan del desprecio al pasado encarnado en su padre de cara aindiada, a su clase social, a su propia psicología persecutoria (p. 821). Parafraseando a Barufaldi, el cuarto es como una metáfora de la oscuridad, de la carencia de luz, de la tiniebla interior en que vive Víctor como consecuencia de un esquema falso de vida (p. 32).

Como parte de una explicación del aislamiento espiritual de Víctor en el presente, la novela permite reconstruir los caminos seguidos por éste en la adquisición de su mentalidad autoritaria. Se podría hablar de dos periodos en su vida: uno de ascenso, en que la carrera de las armas formaba parte a nivel abstracto de un ideal juvenil y de una salida económica, y otro de descenso. Este último corresponde al tiempo de la narración. Ambos periodos son vistos ahora en sentido crítico por el protagonista y forman el núcleo de la novela, como decimos más arriba. El periodo de ascenso es reconstruido a través de monólogos operando como flash-backs. Esto permite revelar los laberintos psicológicos por donde discurre la formación de su personalidad autoritaria. La recurrencia del pasado resulta, como nota Clinton (1978), en una "superposición de asociaciones mentales" (p. 171), resaltando el estado de conflicto e inseguridad. En el periodo de descenso, el presente actúa destruyendo las concepciones del protagonista. En la identificación de la mentalidad de Víctor también colaboran las voces de otros personajes como la del padre y Joaquín, que nos permiten acercarnos a la visión de aquél. Esto hace que en la obra tengamos, como bien nota E. Morillas, un punto de vista múltiple apoyado en "la subjetividad de los personajes" (p. 87). La sumatoria de ellos resulta negativa, lo cual equivale a una condena del protagonista y revela el rechazo del autor al tipo social que encarna el militar.

También el rechazo se manifiesta exponiendo lo absurdo de la visión autoritaria del protagonista en relación con su entorno inmediato, su familia. La reprensión de su esposa por la muerte del estudiante es codificada desde su mentalidad autoritaria como una alteración inadmisibles del orden. Obviamente, su visión maniquea lo lleva a encasillarla como parte de ese "mal" indefinido y sublimado que flota en la sociedad. Como carece de pruebas, contrata a un detective con la finalidad de encontrar las pruebas que justifiquen su visión, reiterándose así la circularidad obsesiva de su mundo. El fracaso de la investigación en apoyar sus sospechas, se

⁶⁰ Barufaldi (1968) ve a Víctor como un personaje "que ha hecho de su vida un esquema rígido, simplificador, judicial y deshumanizado. Lo único que el coronel ha excluido de su esquema es lo que hubiera podido salvarlo: el amor" (p. 30).

⁶¹ Clinton (1978) nota que don Blas, al revés de Víctor, no ha perdido su amor por él: "Su desprecio, si existía, no me impedía amarlo" (p. 170). Joaquín, a su vez, "rejects the idea of freedom, believing that most men are incapable of taking on such responsibility." Clinton nota que a Joaquín lo único que le interesa "'son los ingresos mensuales, el alquiler del local, los sueldos de mis colaboradores, y aparte de eso vivo en un perfecto equilibrio con el resto del mundo' (p. 62-63)" (p. 170).

encuadraría dentro de las intenciones de la obra de llevar al fracaso la visión absurda de Víctor y de rechazar su idea maniquea del mundo.

El prejuicio étnico de Víctor es también importante para identificar contra qué se genera la obra. La imagen que el espejo devuelve a Víctor en su espacio de reclusión, certificando con claridad su procedencia étnica, revela su conflicto de identidad, importante elemento axiológico en la novela. Este prejuicio, que en Víctor arranca como sicopatía juvenil, ya es notada por Hollabaugh, para quien Víctor "ha gastado su vida tratando de probar que él es diferente de don Blas" (p. 68). Su afán de ser puro étnicamente, como forma de asimilarse al grupo militar, lo lleva a rechazar a su padre, quien nota ese desprecio (p. 120).

La obra nos descubre también, críticamente sin duda, cómo, a veces, las costumbres inconscientes en la sociedad generan sin querer las bases del prejuicio étnico:

Cuando Víctor era chico no se parecía a su padre. "Es la cara de la madre", decían los tíos y las tías cuando lo veían, y él estaba acostumbrado a oírlos y había crecido con ese convencimiento. Un viejo leñatero . . . solía decirle "pero acá está el rubio", y lo acariciaba con las manos rudas. . . . Sin duda él había sido rubio, o casi rubio. . . . (p. 23)

Como la obra nos deja ver, Víctor asimila la condición de rubio con la de status social. De aquí su desesperada actitud por parecerse a su madre, de origen europeo. Por ello sus ridículas ideas de asociar la calidad constructiva o el mobiliario de la casa de algún compañero con el color del pelo. A su vez, el prejuicio étnico de los sectores supuestamente altos en la visión de Víctor también es recreado por la fraseología de uso común: "Es criollo pero muy bueno, una persona buenísima" (pp. 23-24). El resultado de todo este montaje social, hecho de sutilezas racistas inconscientes, deriva en un tipo de personaje falso, del mismo tipo de nuestro protagonista, tal como lo recuerda Joaquín: "El era muy distinguido, nombraba a todas las familias de La Rioja, pero no con el acento de su tierra . . . sino en un tono cuidadosamente estudiado que impedía conocer a través de él su lugar de origen" (p. 61). Todos estos prejuicios, simples pero persistentes en la sociedad, se sintetizan en la actitud hostil de Víctor frente a un espejo que en la madurez le devuelve el rasgo imborrable de su procedencia étnica:

El había fijado en su mente una imagen de sí mismo que no coincidía con los rostros sutilmente cambiantes que el espejo reflejaba a medida que pasaban los años. La imagen detenida en la memoria conservaba todavía algunos rostros atribuidos a su madre, de remoto origen europeo. Ahora, en cambio, en el rostro vulnerado por la suma de los días. . . . Alguna prominencia en los pómulos . . . y sobre todo la expresión de los ojos modificada por algunas arrugas, le devolvían la cara terrígena de su padre tocando el tambor en la banda policial de la ya olvidada ciudad de La Rioja. (P. 7)

La reconstrucción psicológica de Víctor se da también por la voz del padre. El nos cuenta de las actitudes que fueron conformando poco a poco la mentalidad autoritaria de su hijo. Según don Blas aquéllas comenzaron en la niñez; en la propia escuela primaria, aparentemente como consecuencia de un temor innato para enfrentar la vida: "[P]orque desde muy chiquito usted fue

muy medroso, tenía un miedo terrible al mundo y a las cosas. Asegurar el futuro de antemano era la manera de terminar con esos miedos que lo convertían en un niño apartado y silencioso, sin amigos ni afectos. . . . Desde chiquito usted se avergonzaba de su padre. . . (p. 121-122)". Ese futuro sin riesgos fue identificado por Víctor adolescente con el liceo militar, imagen de seguridad. Como nota Nóbile, ya desde niño Víctor se pliega "al gesto absoluto y acartonado de la imagen concertada para un 'servidor de la patria'" (p. 100). Al final, sin embargo, demostrando el rechazo del autor a esta fórmula de salvación, Víctor toma conciencia del fracaso de sus expectativas tempranas:

Cerró los ojos como para que los objetos desaparecieran y supo . . . que lo único verdaderamente bueno en su vida había sido el liceo. En esos años todo había sido bello y seguro. Pertenecía a un orden perfecto que jamás se alteraba. Las cosas se hacían en días y horas perfectamente establecidas y significaban salvación. Cuando saliera de allí . . . no habría pobreza ni limitaciones. . . . Sin embargo lo que vino después del liceo fue también precariedad; de modo que los días en el establecimiento eran para él como una infancia dulce, irrecuperable. (pp. 12-13)

La sociedad representa para Víctor lo imprevisible y, como tal, la inseguridad. Víctor no puede comprender la dinámica social y encuadra todo lo que escapa a su control como parte de una arritmia universal: "Las bocinas, las conversaciones, las chimeneas, . . . producían en el aire, para su oído atento, una gigantesca arritmia. . . (p. 42). "Los ojos de Víctor miraban el penoso desplazamiento de la multitud, . . . (p. 42). "El maldito olor de las bananas en las esquinas por falta de ordenamiento . . . toda esta gente sudorosa . . . tajo por aquí tajo por allá . . ." (p.44).

La inadaptación social lleva a Víctor a reificar los espacios que lo aíslan. Así, el aislamiento de su dormitorio personal, que lo aísla del mal también representado en su mujer y la empleada, se reproduce en la calle a través del automóvil: "En el auto nadie puede hablarte, nadie puede decirte nada. "Desde el auto, la gente es asimilada a los cuarenta ladrones de Alí Babá antes de ajusticiar a uno. La diferencia es que aquí Víctor se asimila a la víctima que debe pasar entre una hilera de guerreros con alfanjes, sustituto de la sociedad o el caos:

El problema era pasar ahora por la doble hilera de guerreros cuyos alfanjes levantados llegaban hasta la mitad de la otra cuadra. Porque no se podía estacionar en esa calle era sin duda otra estupidez producida por la falta de ordenamiento. Todo era un caos, malditas porquerías. (pp. 45-46)

La solución del conflicto a partir de su mentalidad maniquea se da imponiendo la violencia para sojuzgarla. La obra transparenta en este aspecto los ajustes necesarios que el individuo hace en la construcción de una mentalidad bipolar. El primer paso es, evidentemente, rechazar los elementos referenciales de la sociedad: ideas, cultura, valores, conductas, incluyendo los elementos familiares que pueden obstruir la visión autoritaria. Los valores sociales pasan así a ser identificados en un nivel abstracto como el "mal", *motif* alrededor del

cual giran las valoraciones y conductas de Víctor⁶².

El mal no solamente lo había acosado a través de mucha de la gente que le tocó tratar, sino también a través de su padre indigno y luego de su propia mujer. Salvo los años del liceo, todo había sido para él precariedad y angustia del mal. El mundo era un inmenso caos lleno de contradicciones y de pobreza. (p. 13)

La concepción de la existencia independiente del "mal" en un plano abstracto y real, es uno de los *motif* que usa el autor para revelarnos las distorsiones psicológicas que acompañan a la personalidad autoritaria en la elaboración de un justificativo para la represión social. Uno de estos factores es la incapacidad de comprender el mundo en sus múltiples facetas, lo cual lleva al militar a considerar cualquier actividad no asimilada a su propia visión, como un intento de alterar el equilibrio y el orden. A partir de la concepción de lo social como residencia del "mal," es fácil entrever el carácter mesiánico con que Víctor ve la profesión militar: "El hombre debe dedicar su vida a descubrir sus reductos para destruirlo." En la persecución del "mal" las víctimas no cuentan según Víctor, porque su destrucción "implica siempre la destrucción de las personas donde él habita" (p. 68)⁶³. No es difícil percibir a partir de esta tesis, el carácter redentorista que los militares adjudican a sus empresas en el plano social:

Las complicaciones del mundo caótico de las multitudes dolientes no eran para todos. Alguien debía velar por ellos, como él lo había hecho por Margarita, para que el orden no fuese alterado. El mal, si no se movía, no era pecado; pero en cuanto se movía alteraba el orden del universo. Y los hombres nunca estaban quietos. (p. 30)

Esta concepción del deber implica, desde la mentalidad militar, que la sociedad no pasa de ser una simple sumatoria de contornos vacíos, carentes de humanidad, tal como nos deja entender Víctor respecto a su esposa:

En aquel mundo el cuerpo de Margarita era como el de cualquiera, un simple contorno geométrico. . . . En cuanto al rostro salvador era simplemente el pasaporte, un detalle ilusorio que le permitía al cuerpo que llevaba hacia abajo el desarrollo de una breve historia personal, de una posesión. Con el rostro, el cuerpo le pertenecía; o quizás creaba la ilusión de la posesión, porque en realidad, formando parte de

⁶² Aquí no hay que hacer mucho esfuerzo para ver como la realidad se refleja en la obra. En los tiempos de esta novela, Latinoamérica estaba plagada de gobiernos militares que esgrimían públicamente los mismos slogans para justificar su asalto al poder legítimo: el caos, la agitación social, la necesidad de salvar la patria de la sinarquía internacional, etc.

⁶³ Barufaldí (1968) sostiene que el hecho de ser detectado en su desnudez, simbolizada por su renuncia al amor, lleva a Víctor a transferir "su desorden interno al mundo de los otros y se convierte en un perseguidor implacable de un mal ajeno que se representa como un monstruo enemigo" (p. 30). Este crítico dice que Víctor, en su afán de sentirse puro se fabrica sus propios fantasmas.

aquella masa amorfa de cuerpos de la horrible humanidad, el cuerpo pertenecía a todos, al hijo de las circunstancias, repetido en cada minuto, a un mundo que tentaba pero en el que no había ninguna seguridad. (p.18)

Con la imagen de desadaptación del militar frente a las cosas elementales de la vida diaria, la obra nos permite sacar conclusiones y recrear los resultados negativos del aprendizaje en el ámbito militar. Víctor puede ser visto como prototipo de la personalidad autoritaria aprendida en las academias militares latinoamericanas. No podemos dejar de recordar aquí **La ciudad y los perros** de Mario Vargas Llosa. Quizás podamos asimilar a Víctor al Jaguar de aquella novela, aquel personaje indómito y soberbio que por razones personales ejecuta por la espalda a uno de sus compañeros. En ambas obras se nos revela que lo que en realidad se persigue en las academias militares es generar un tipo de personalidad marginada, inadaptada, que ve a la sociedad como su enemiga y a la multiplicidad de la vida como encarnación de un "mal" indefinido. En la consecución de estos fines, aún la familia queda relegada como parte de la nueva escala de valores aprendida. La única diferencia entre Moyano y Vargas Llosa es que éste nos transparenta la vida interna del liceo, el camino hacia la formación de la personalidad autoritaria, mientras Moyano nos muestra los resultados de tal formación. En ambas obras, la vida de los protagonistas termina en un fracaso personal, sin duda intento subyacente de derrotar, aunque sea literariamente, a este tipo de personaje social. Como bien señala Nóbile (1968), es necesario demostrarle a Víctor que "el sistema ordenado puede desarmarse. [Que] el bien puede mezclarse con el mal" (p. 100).

Como corolario de la visión maniquea del mundo, Víctor cree que su estado militar lo obliga moralmente a controlar también su entorno familiar, para que no sea víctima del mal. La primera sometida fue su esposa, quien tuvo que hacer también su adaptación al futuro esposo: "Margarita no se enteraba jamás de lo que ocurría en la ciudad, en el país o en el mundo sino por lo que Víctor le contaba." Cualquier contradicción del mundo que obligaba a la actuación de los militares era explicada demostrándole "que se hallaba asistido por la razón, porque -la-moral-y-el-respeto-a-las-jerarquías-, y todo lo demás" (p.15).

La confusión en que cae Víctor como resultado de su obsesión autoritaria, lo lleva a encuadrar los espacios físicos de su hogar como zona militar. El espacio físico de lucha, que antes se daba desde la policía o el ejército contra la sociedad, ahora se da desde su cuarto a través del resto de la casa que, en términos castrenses, pasa a calificarlo como la zona neutra. En esta última habitan su mujer y la empleada, Olga, a quienes sólo puede presentir por los ruidos. La imposibilidad de encuadrar esta zona como enemiga o aliada desespera a Víctor y su personalidad maniquea: "Pero cruzar las zonas neutras, donde todo era oscuro pero quizás una luz pudiera encenderse de pronto, era en cierto modo complicidad, adulterio, falsedad" (p. 16). La falta de contacto visual y táctil con su mujer implican la destrucción del mundo elemental de Víctor, transformando su vida en la mera intuición de una "oscuridad latente" (p. 17). Es interesante aquí cómo el autor destruye los mitos de la personalidad autoritaria, ironizando, como dice Hollabaugh, su propio nombre.

Fracasado el presente, Víctor, lejos de corregir su vida, trata de persistir en sus razones y puntos de vista. No me parece cierto lo que afirma Bazán (1976), quien ve a Víctor como un anciano derrotado por los años e intentando hacer un tardío examen de conciencia⁶⁴. Víctor es un

⁶⁴ Juan F. Bazán, "El oscuro," en **Narrativa paraguaya y latinoamericana**. Asunción, 1976:

personaje dinámico, lleno de vida, que aún trata de someter a su entorno. El no considera un error injustificable la muerte del estudiante; todo es, después de todo, parte del mal que hay que combatir. En última instancia la culpa es de éste según Víctor, que se expuso a ser conquistado por el "mal". Víctor, como vemos, transfiere la culpa a la víctima⁶⁵. Esto justifica la represión del acto criminal por parte de Margarita, la esposa, que pareciera mimetizarse con el pensamiento del autor, que rechaza las ideas falsas de Víctor:

Lo que pasa es que todo lo que te rodea está mal, nosotros estamos mal, y el mundo entero está mal; solamente el señor coronel es perfecto y está rodeado de imperfecciones; ordenaste la muerte del estudiante y después dijiste que lo que mata es el material, los hombres no matan, el señor coronel no mata. . . . (p. 22)

Lógicamente, el acto acusatorio de Margarita es encuadrado en un acto de insubordinación y, en última instancia, de libertad inadmisibles:

Ella no había llorado cuando le dijo que tenía la mentalidad de un verdugo, pero estaba próxima al llanto, a un acto que él consideraba grave, porque el hecho de que llorase por haber descubierto que él era un verdugo, además de ser un acto de absoluta libertad que la apartaba de él significaba muchas cosas de difícil comprensión y la apartaban irremediablemente. (p. 31)

Como nos revela el pasaje, lo que Víctor niega y no admite es la libertad individual de su esposa, a la cual encuadra dentro del esquema de relaciones del ámbito militar. Con esto rompe la comunicación con ella, lo que también actúa como metáfora de la incomunicación entre civiles

251-57. Comparando **EO** con otras obras, este crítico sostiene que Víctor tiene personalidad diferente de la de Aureliano Buendía en **Cien años de soledad**. No especifica cuáles son las diferencias. En cambio coloca la frustración como elemento común con el personaje de **El coronel no tiene quien le escriba**. Más interesante me resulta su comparación con la mujer del otro lado de la pared en **La vida breve** de Juan C. Onetti. En ambas obras, el ruido de los tacos de la mujer al caminar en otra habitación recrea en la imaginación la presencia de la imagen femenina, imagen del otro con quien se dificulta la comunicación. No estoy de acuerdo en cambio con la idea de Bazán de ver a Víctor como a un pobre anciano, ya que el mismo grado militar atribuido al personaje es un grado que se adjudica en el pináculo de la carrera militar, antes de llegar a general. Además, en la novela, en ningún momento Víctor da muestras de ser débil. Al contrario, está en la plenitud de sus energías tratando de subyugar el entorno próximo representado en la idea que él tiene de su esposa. No olvidemos que en algún momento se sueña ejecutando ritualmente, de acuerdo a su código autoritario, a Margarita: "Es mejor sorprenderla dormida, tomarla súbitamente y decirle que no tema, que todo va a ser rápido. La solicitud de clemencia ha sido denegada. . . . La ejecución es muy simple" (p. 202).

⁶⁵ La transferencia de la culpabilidad a la víctima ha sido parte de la orquestación usada por los militares para justificar el asesinato de miles de personas en Latinoamérica, especialmente en Argentina, en los años 70. Con el tiempo, parte de la sociedad adoptó estas creencias, facilitando así, inconscientemente, la represión y la impunidad.

y militares en la sociedad. El resultado es su total aislamiento que, al asimilarlo con el perdedor en la novela, nos revela el rechazo del autor a este tipo de personalidad distorsionada.

Uno de los elementos que demuestra la persistencia de Víctor en el engaño es la investigación del pasado de su esposa, para justificar su concepción de la existencia del "mal." Nóbile (1968) sostiene que la detección del mal en su esposa, de lograrlo, volver su mundo a la normalidad: "todo encajará en la coherencia de su orden congelado e inquebrantable" (p. 100). Zeitz (1980) también nota que Víctor "siente necesidad de que la mujer esté engañándolo, para que la pueda creer impura" (P. 821). Pero, como dice Nóbile (1968), Víctor fracasa porque "los medios de convicción elegidos no tienen consistencia humana, no se corroboran con la realidad" (p. 100). La contratación de un ex-colaborador implica también la exposición de su ceguera, ya que lo que busca en su intimidad es un cómplice de sus ideas, más que una aclaración. Esto ya es notado por Joaquín, el detective, quien lo califica de "hombre de inteligencia trabada," que no puede definir lo que busca (p. 67). Según Hollabaugh, Víctor entra aquí a un conflicto entre realidad e ilusión (p. 73).

Pero la reconstrucción del pasado de la esposa es conflictivo pues también implica una visita al pasado propio, mimetizado en la presencia del padre. La presencia simbólica de éste se da de dos formas: una a través de las cartas y el tambor que Víctor guarda en su dormitorio, y otra por medio del recuerdo de las actitudes paternas. En la evocación de aquél queda descolocado el mundo rígido del militar, anulado por la simpleza de don Blas. Su padre es un hombre viejo que se acerca "simplemente para saludarte, hijo; iba pasando por aquí" (p. 8). La expresión iba pasando por aquí no es casual en boca del viejo; transmite una idea de fluidez mítica en el tiempo, de consubstanciación con una idea cósmica de pasar por la vida al azar, hacia un futuro indefinido. Esta representación del padre, como veremos en otros ejemplos, aparte de ser característica del autor con respecto a los viejos, resalta aquí como contraposición de los aspectos brutales de la personalidad autoritaria de su hijo. Sin duda, la intención de contrastar ambas personalidades y realzar la figura del padre, actúa como reveladora de la repugnancia del autor hacia Víctor.

Como parte del rechazo del autor a la mentalidad representada en Víctor, la caracterización de los personajes relacionados al ámbito policial o militar es negativa. En la novela, Joaquín, el detective contratado por Víctor para investigar a su esposa, ex-funcionario policial y también participante en la muerte del estudiante, es presentado como un paria social para el cual el ingreso en la policía aparece como la única posibilidad de vida frente a su incapacidad:

Lo habían llevado a esa profesión los azares de su vida y una especie de sentimiento de incapacidad para cualquier otro trabajo. Había fracasado en todas las cosas intentadas, y ser policía le parecía a veces la manifestación más elocuente de sus fracasos. (p. 100)

A su vez, la recreación de los aspectos represivos a manos de la policía es también una invitación a compartir la visión condenatoria del autor. En los pormenores del secuestro del estudiante, la obra nos enfrenta con el cinismo, la brutalidad, la criminalidad y la peligrosidad de los personajes como Víctor, Joaquín y Egusquiza, el asesino de Fernando. El allanamiento de la habitación del estudiante y la tortura a que lo someten luego de comer tranquilamente en un restaurante, recrean aspectos que, si no fueran parte de una realidad tenebrosa y muy latinoamericana de la época, parecerían tomados de un muestrario de perversidad. A pesar de

vivir en el terror diario, la incapacidad de los victimarios de comprender la psicología del miedo, los hace insensibles ante el temor de la víctima. Para Joaquín "Egusquiza tenía razón. El estudiante, en el fondo, era un ser débil y tonto. . . . Era capaz de hablar y de defenderse diciendo cosas congruentes e importantes que a veces hacían vacilar a los policías que lo interrogaban" (p. 112). Como nos deja apreciar la obra, los agentes represores son impermeables aún ante la lógica.

Los elementos o situaciones que revelan el plano del deseo del autor toman como referencia la figura del padre. Su cosmovisión es opuesta a la del hijo y es central al relato, como nota Morrillas (p. 88). Esta crítica nota que "el intenso lirismo surge aquí de una cosmogonía que se sustenta en la afectividad, medio relacional de los hombres entre sí y con el universo" (p. 87). "El padre de Víctor, a partir de una visión de vida apoyada básicamente en la fraternidad, eleva su voz desde un más allá ilocalizable" (p. 89). Faltaría complementar esta opinión notando que ese más allá no localizable no es otra cosa que el rastro dejado en el noroeste argentino por la interacción de las culturas indígenas y cristiana. Ambas herencias llevan a reificar el pasado, que actúa como determinante en la visión de vida del provinciano.

El rescate que la obra ofrece a Víctor a partir del padre, arranca de lo simple y sensorial. La percepción de los latidos cardíacos de don Blas que lo abrazaba filialmente lo hacen comprender que no hay dos naturalezas distintas entre él y su padre, sino que ambos conforman una unidad: "Entonces, atacado por un miedo violento, se llevó las manos a su propio pecho y sintió que él también tenía una cosa adentro, latiendo apresuradamente, como si fuera a quebrarse" (p. 185). Por extensión, Víctor asocia este ritmo con el del tambor que su padre tocaba en la banda de música y que guarda en su habitación: "Pero después su corazón fue su tambor en la plaza donde él batía su corazón como para darle latidos" (p. 185). La comprensión de esta unidad vital y multifacética lleva a Víctor a comprender el error en que vive: "Quiero pedirle perdón; fui yo el equivocado. Heredé su corazón precario creyendo que iba a fallarme. Pero ya ve, está latiendo todavía" (p. 190).

Entre los elementos que simbolizan el reencuentro de Víctor con el lado humano de la vida, el tambor y las cartas guardadas del padre se constituyen en referentes de salvación. Por medio de estos elementos el pasado se hace presente en múltiples facetas: el tambor revive el recuerdo del padre tocando en la plaza y las imágenes asociadas con la simpleza y bondad de estos seres provincianos simples. Las cartas le restituyen el mundo antiguo, el de la infancia, el de su padre mostrándole el cometa y, sobre todo, las enseñanzas de que "el sentimiento del deber es muy noble, pero no debe llegar a deshumanizarnos, a taponar las posibles afloraciones del sentimiento que define a los hombres, o sea el amor y el respeto a los demás seres humanos" (p. 188). Esas cartas también traen como invitación el gozo de la naturaleza, el aire puro de la montaña, el vino costeño y la pureza de la gente simple de La Rioja. La obra nos transparenta así un camino de salvación a través de una idea totalmente opuesta a los presupuestos salvadores que eligiera Víctor al irse al liceo.

En la salida elegida por Moyano para el protagonista se puede apreciar la ideología del autor. Creo que es evidente a esta altura que la obra está planteada a partir de un rechazo básico a las concepciones de Víctor. Mientras éste considera a la sociedad como la simple sumatoria de contornos huecos sin espiritualidad, Moyano plantea la necesidad de reconocer y aceptar la multiplicidad de la vida. El ser humano debe ser visto, en la concepción del autor, como parte de una cadena infinita de amor recíproco: "Cuando uno se ha sentido tocado por esa visión de los contornos que se llama amor, entonces qué importan la muerte y el olvido. . . ." La seguridad de la vida no se da, según la ideología de Moyano, mediante la construcción de falsas barreras de

salvación como las que brinda la personalidad autoritaria de Víctor, sino cuando de "algún modo [se] siente que todos los demás seres están respondiendo por uno . . . afirmando la precariedad de la propia limitación" (p. 134).

Yendo más allá, la posible salvación de Víctor mediante su retorno a los valores del padre y la aceptación del color de su piel, simbólica de la aceptación de su etnia, puede considerarse metáfora de lo deseable por el autor en la sociedad. Creo que la obra invita a asumir la identidad reconociendo y aceptando el pasado. Esta invitación quizás sea alusiva a la falta de identidad en la sociedad argentina. Aquí, el pasado se simboliza en el padre, anciano y de rostro aindiado. Pero el hecho de que en Víctor se representen el aporte de su madre con rasgos europeos y el de su padre aindiado, también constituye una invitación a aceptar la multiplicidad de la vida en sus diferentes aspectos étnicos, unidos por un concepto de amor y reconocimiento del semejante en su variante individual, justamente lo opuesto de lo que plantea la mentalidad autoritaria de Víctor. Justamente, porque éste tiene una visión maniquea del mundo, es que fracasa. Como nota Barufaldi, "el mundo que quiere convertir en víctima, se vuelve su verdugo," que le demuestra que el mal reside en él, en su "visión mutilada del mundo," y que "lo único invulnerable, puro, es la callada devoción de su esposa, la inoportuna y tenaz ternura del padre, el idealismo castigado del estudiante" (p. 31).

3.2. EO como *parole* social

En su conjunto, la obra refleja los sentimientos sociales respecto al militarismo. Nada más elocuente para descubrirla que el encuentro de Víctor con un grupo de trabajadores en un bar, de donde intenta rescatar a su padre. Este recuerda las palabras de Bustos, uno de los agresores: "Parece que llegó el carnaval, fíjese lo que dijeron" (p. 85). A la desmitificación del uniforme le sucede la reprensión irónica de los trabajadores: "Mira muchacho, es mejor que salgas de aquí, te pueden arrestar por entrar a lugares donde hay gente que trabaja para vivir" (p. 86). Otro tanto ocurre con la caracterización del detective, Joaquín, quien sólo tiene cabida en una institución policial.

Pero también la obra revela otra idea asociada a lo militar: la de la seguridad económica. Uno de estos ideogramas es masculino y queda expuesto cuando conocemos las razones por las cuales Víctor ingresó al liceo. Víctor, según él mismo entiende, ingresó al liceo militar con la finalidad de buscar seguridad ante la vida. El liceo "pertenece al orden perfecto que jamás se alteraba" (p. 13). Cuando saliera de él, "no habría pobreza ni limitaciones" (p. 13). La primera razón explica la seguridad emocional ante la vida que la carrera ofrece, mientras la segunda nos revela la primacía de razones económicas, especialmente entre las capas pobres de la población.

En el plano femenino, las razones aparentes por las cuales Margarita se casa con Víctor, reflejan la existencia de una idea social de superación económica por medio del casamiento con un militar. Si consideramos que Víctor, durante la época de noviazgo, sometía a Margarita a una vigilancia enojosa y la obligaba a llevar un diario que revisaba puntualmente los fines de semana cuando retornaba del liceo y que además despreciaba a su madre de ésta, doña Dora, la única razón que explica su enlace es la económica. Parece evidente que para ambas mujeres, que llevan una vida muy ajustada económicamente, el casamiento con Víctor parece implicar aquella posibilidad.

Junto a la visión social del militar, en la obra también se recrean los ideogramas del estamento militar y policial. Tenemos acceso a ellos a través de la voz de Víctor, Joaquín o Egusquiza, el asesino directo del estudiante. El ideograma básico es el de la negación de la libertad. Pero no es el único: el orden, la violabilidad de las conciencias, el odio a lo intelectual,

la idea maniquea del mundo, son ideologemas que motorizan una mentalidad represiva en el ámbito militar y policial. El odio a lo intelectual se refleja en Víctor quien proclama que "la inteligencia es el puente para caer en lo podrido" (p. 180). Este odio irracional a la inteligencia lleva a considerar todos los objetos relacionados a cualquier actividad intelectual como atentatorios contra el orden. Mientras Egusquiza allana el domicilio del estudiante, Joaquín recuerda que decía respecto a los libros: "Todo esto es literatura subversiva; con esto se envenenan estos tipos y después van a hacer lío en la calle" (p. 111). El desprecio por la inviolabilidad de la conciencia de las personas, también reflejo del temor a lo diverso, se manifiesta en Víctor con expresiones como las de "yo me cago en todas las conciencias" (p. 181). La visión estrecha de la vida lleva a verla como un campo de batalla, en la cual es posible vencer si se apela al orden (p. 148); ante semejante diversidad "la única solución entonces es atacar" (p. 46), ideologemas básicos a la mentalidad militar.

La idea distorsionada de la justicia, como parte de la mentalidad autoritaria, es también ideologema que se manifiesta en ideas como las de Egusquiza, para quien "acusado y acusador forman parte de la misma unidad" porque ambos posibilitan el delito (p. 148). En consecuencia, ambos deben ser condenados. Las ideas redentoristas de las fuerzas militares (p. 59), la idea de velar las armas para proteger a la sociedad del mal y evitar que se altere el orden (p. 30), son todas ideas básicas que permiten no sólo comprender la actitud de Víctor, sino revelar la estructura que la sustenta: la ideología militar. Sin duda, creo que la experiencia personal del autor, con relación a la época en que escribió esta novela, sirve de marco a la revelación de los ideologemas que se incorporan a la obra para definir su forma.

Los ideologemas que sustentan la visión del padre pertenecen, en cambio, a los de una sociedad tradicional. La referencia de vida es aquí la actitud pasiva ante la misma, quizás como parte de una visión cristiana de resignación. Esto explica la imagen de lentitud de su lenguaje y su carácter perifrástico: "Todo llega en su tiempo justo" (p. 140), "es en la espera donde madura el deseo" (p. 141). "Usted no puede adaptar el mundo a sus pensamientos . . . las uvas madurarán sin que usted desee su crecimiento. Los astros seguir n su curso ajenos a su voluntad" (p. 201). En esta visión de vida lenta del padre, reflejo de la lentitud de la vida provinciana, se podría decir que descubrimos la del autor. La recurrencia en las novelas de Moyano de ancianos cercanos a morir como figuras de rescate de los protagonistas en conflicto, induce a ver en el autor una adhesión a los valores tradicionales. Esto actúa, en el plano social, como una invitación a reconsiderar los valores sobre los cuales se asienta la sociedad actual del país.

Pero éstos no son los únicos ideologemas sociales que se reflejan en la obra. La reevaluación de la infancia de Víctor por parte del padre sirve para presentar la idea de que "tener un hijo es muy importante en esta vida" (p. 122), que tenerlo modifica no sólo la vida presente sino la anterior, que ésta última pasa a carecer de importancia, que el nacimiento del hijo marca un cambio de dirección en el sentido de la vida (p. 123). El hijo reafirma la visión mítica de la vida. Esta se define como una repetición de eventos o circularidad en el tiempo, que lo lleva a enmarcar su aparente seguridad posterior dentro de la irremediable vuelta de las estaciones: "Los ciclos de la tierra, que yo advertí en la biblioteca, se cumplen para usted; los veranos sucedían a los inviernos en un perfecto acorde con la vida de mi hijo" (p. 124). Esta idea también podría relacionarse con la recurrencia a la aparición y desaparición del cometa cada setenta y seis años. El cometa implica en la relación padre-hijo una brecha que desnuda las diferencias de visión entre ambos. Para el padre forma parte de la seguridad, de la inevitabilidad de los eventos vitales y cósmicos. Para Víctor significa subconscientemente la imposibilidad de modificar la realidad. Esto se asocia metafóricamente con su temor a la libertad y descontrol de

los eventos, que dan pie a su mentalidad autoritaria (pp. 130-131).

La idea de circularidad que domina la obra como parte de una visión social de la vida, se refleja en la intención de Víctor de reconstruir el pasado de su esposa. Ahora la voz es de Joaquín. La seguridad en el objetivo que se plantea parte del concepto de que "toda la gente hace las mismas cosas en las mismas circunstancias" (p. 151). Los nombres no importan, pues la vida se ve como una repetición, como ciclos que se reproducen al margen de la voluntad. En otras palabras, la vida puede asimilarse al paso de un cometa que se reproduce cada tantos años.

Es posible reconocer que, en la obra de Moyano, los personajes a través de los cuales se da el rescate tienen siempre un concepto colectivo de la vida. Aquí, el individuo no se define por sus valores individuales en soledad, característico de las sociedades modernas, donde cada uno es visto en un plano de competencia personal con los otros. Para Moyano, la salvación personal reside en la conciencia social del individuo; en el reconocimiento del otro que está a nuestro lado como testigo "de la maravillosa multiplicidad" de la vida (p. 133).

Podemos afirmar entonces que en esta novela la ideología social se refleja de dos maneras. En primer lugar, la obra nace de la idea del rechazo social del militarismo. El rechazo de la profesión militar, la baja estima social de la misma, la resistencia a la opresión, determinan su forma. Se podría decir entonces que el contenido, representado por una sociedad que vive bajo el autoritarismo militar, abre las posibilidades a una forma que permite reconocer el verdadero "mal" e identificarlo con la ideología autoritaria. En segundo lugar, la forma también transparenta la ideología social a través de las ideas y la ideología de los personajes elegidos por el autor para rescatar al protagonista y transmitir un mensaje. Aquí corren paralelos tanto el rechazo a la personalidad autoritaria de Víctor como una propuesta ética de convivencia en nombre de una confraternidad social, que no es otra cosa que la simple relación humana que prevalece en las sociedades tradicionales de Latinoamérica.

3.3. El plano histórico

La obra nos revela aquí la superposición de formaciones sociales que se reflejan en la forma. El elemento central de esta revelación es Víctor, quien permite deducir la existencia de dos campos en conflicto: el representado por él y el que representan el padre, la esposa y el estudiante. Este conflicto, que en la superestructura se refleja en una lucha de valores, tiene sus verdaderas raíces en la incompatibilidad estructural de los sistemas de producción vigentes. Esto nos lleva a su vez a un segundo plano que es necesario considerar, el de las razones históricas que hicieron posible esta disparidad.

Llevada la obra a un plano histórico, la novela nos revela la existencia de un conflicto social que, desde la mentalidad militar, se reduce a conceptos vagos de caos social y falta de orden y, desde el lado popular, a una carencia de justicia social. A partir de estas definiciones, desde el campo militar el mundo es visto en forma maniquea, donde el que no es amigo es enemigo. Desde el lado popular se percibe una visión armónica en las relaciones sociales. Pero el hecho de que la obra se sitúe durante un golpe militar, deja claro que hay sectores que necesitan romper el orden instituido para lograr sus aspiraciones. Esta es la revelación histórica que la obra nos ofrece y que permite detectar el conflicto del tiempo latinoamericano. Dentro de esta estructura histórica Víctor sirve como ejemplo de los que eligen incorporarse al sistema como medio de supervivencia. Otros, como Fernando, eligen caminos de enfrentamiento que van al plano político. Por lo tanto, la obra está enmarcada por un conflicto histórico, en el que superficialmente se aprecian dos bandos: el militar, autoritario y victimizador, y el social, obviamente en el papel de víctima.

La posición del padre de Víctor, don Blas, y la madre de Margarita, doña Dora, son importantes de destacar en la obra, pues reflejan conceptos de organización social pertenecientes al pasado. Así como en la pensión doña Dora es la figura central alrededor de la cual gira la vida de todos (incluyendo obviamente la de su hija Margarita antes de casarse), don Blas es la voz principal frente a las aspiraciones de Víctor. Por lo tanto, y como signo distintivo de la obra en el plano social, la voz de los ancianos se alza como centro de una valoración que descubre la sobrevivencia y superposición de un doble modelo histórico: el de la sociedad tradicional que sigue su curso calmadamente, y el de los militares, que desde una aparente posición conservadora, en realidad actúan forzando la marcha de la sociedad por caminos distintos.

En el planteo superficial del conflicto entre militares y sociedad que nos refleja la obra, debemos recurrir a la historia como explicación. El modelo económico impuesto por la burguesía desde el siglo pasado implica todavía en el presente un desajuste económico que altera necesariamente el equilibrio social. Este desequilibrio se manifiesta en la necesidad de emigrar para sobrevivir y repercute en las posibilidades de evolución de la sociedad, dejando a una parte de ella sumergida en el pasado, sin posibilidades de cambio. La cultura del padre es reveladora de esa otra Argentina con valores opuestos a los urbanos.

El hecho de que el militarismo se erija en posibilidad de salvación para algunos, también implica que el país carece de otros recursos legítimos frente a las necesidades económicas. Nada más claro entonces que, detrás de la aparente salvación que ofrece la carrera militar a un personaje como Víctor, se esconda en realidad la existencia de un sistema social y productivo que no ofrece salidas.

La recurrencia permanente del militar a la falta de orden en la sociedad para justificar su injerencia en ella, actúa en realidad como reveladora de otra realidad que los identifica con un sistema que necesita de su poder para seguir manteniendo el sistema actual en orden. Por lo tanto, las apelaciones al orden quedan en realidad como una mascarada para justificar el mantenimiento de las condiciones actuales. Sus ideas redentoristas se diluyen a su vez en la simple intención de hacer posible un modelo productivo y social que sólo considera posible sus propios intereses y no los de la sociedad.

Por lo tanto, desde una visión totalizante, **EO** parte en primer lugar de una visión de rechazo del autor del militarismo y su ideología. En segundo lugar, la obra enfrenta la ideología militar desde otra tradicional, en consonancia con una visión integradora de la vida, donde la fraternidad y el amor aparecen en la base de una cosmovisión humana totalizadora. En tercer lugar, la obra transparenta la superposición de sistemas sociales antagónicos o incapaces de dar respuesta plena a las necesidades sociales. Por lo tanto, este marco de conflicto en la misma base social determina en última instancia el límite final que contiene esta obra. Sin él, no podríamos entender el origen del conflicto en Víctor, ni la necesidad de mantener en Latinoamérica un estado de miedo permanente a través de las fuerzas militares. De aquí que podamos considerar a esta obra como una respuesta ética a la problemática del autoritarismo en la década de los años sesenta y setenta.

CAPITULO 4

EL TRINO DEL DIABLO

En esta obra⁶⁶ Moyano nos presenta a Triclinio, un violinista prodigio en su provincia quien, luego de una intervención militar, se ve obligado a emigrar. Las razones de su partida se inscriben dentro de la confusión causada en los mandos militares por la gran cantidad de violinistas en La Rioja, los cuales son tomados por guerrilleros por las autoridades militares. Triclinio parte con su violín hacia Buenos Aires, donde entra en contacto con la vida y los valores de la gran ciudad. Las experiencias del protagonista permiten tomar contacto con las diferencias culturales en la sociedad argentina: la del puerto y la del interior. La obra se nos presenta como una sátira de la realidad nacional, abarcando lógicamente partes de ella, como la inestabilidad política, la represión sistemática, la caridad burguesa y las contradicciones sociales.

ETDD ya fue tratada por Hollabaugh (1988) como una "sátira alegórica basada en el exilio interno" (pp. 81-100)⁶⁷. Basado en conceptos de Angus Fletcher que dice que las alegorías emplean "heroes that are demoniacally possessed as though responding to cosmic forces," Hollabaugh justifica lo alegórico de la obra en función del tipo de personaje asumido por el protagonista, Triclinio. En efecto, su inspiración sobrenatural sumada a su cara diabólica hacen propicia su calificación como héroe alegórico. Hollabaugh también previene que más allá de lo alegórico de la obra, esta novela es "inequivocal criticism of a system that engenders internal exile" (p. 83).

Existen entre esta obra y *Una luz muy lejana* coincidencias y diferencias. En ambas la experiencia en la ciudad es negativa, lo cual parte de un rechazo básico del autor a la urbe. Así como en **ULML** Ismael nos lleva en su *journey* a través de un muestrario de degradación humana, en **ETDD** Triclinio también nos hace ver la frustración de un ser inocente acosado por situaciones que no comprende desde su visión de provinciano. La diferencia entre ambas obras radica en que en **ETDD** Triclinio entra y sale de la ciudad varias veces, dando lugar a una constante comparación entre la urbe y la isla de los violinistas, símbolo de lo provinciano y de otros valores, mientras en **ULML** Ismael no sale, salvo al final. Por lo tanto aquí accedemos a la realidad provinciana sólo indirectamente. También, nota Hollabaugh, en **ETDD** no estamos frente a un personaje alienado, sino en contacto directo con la marginación social.

Moyano menciona en sus entrevistas con Gilio que algunos críticos, a partir de un enfoque un tanto metafísico del artista, tratan de ver en Triclinio una metáfora del destino del artista. Si bien a Moyano no le preocupan las diferentes interpretaciones, creo que esta postura frente a la obra parte de una visión elitista del arte, y de la idea de situar al artista en una dimensión desconocida y alejada de la realidad. Opino que este acercamiento no comulga con la

⁶⁶ Se usa aquí la 2da. edición, Buenos Aires 1989, de Ediciones B, Grupo Editorial Zeta. Abreviaré el título como **ETDD**. Esta edición es bastante diferente de la usada por Hollabaugh (Buenos Aires: Sudamericana, 1974).

⁶⁷ Hollabaugh sostiene que el nombre de Triclinio es tomado por Moyano del latín *Triclinium*, lo cual recuerda "the Roman banquet for literary works. One of the best known of such works is Petronius' *Trimalchio Banquet*, a broad satire on the vulgarity of the nouveau riche. Thus, the inclination to read *El trino del diablo* as sociopolitical satire within an allegorical mode is unavoidable" (p. 82).

intención del autor, para quien la obra sólo trata de recrear parte del drama histórico que rodea a su tiempo⁶⁸.

En el análisis que sigue, y sin cuestionar el posible carácter alegórico de su contenido, intentamos explicar las aventuras de Triclinio como parte de una respuesta a la violencia irracional de todo el sistema social, la cual se manifiesta en la incompreensión y el cinismo de la burguesía y en el atropello militar y policial. Como en obras anteriores, al final el protagonista se salva volviendo simbólicamente a sus valores tradicionales, que aquí se sintetizan en el mundo idealizado de Villa Violín. En esta villa, pobre económicamente, el estilo de vida de sus habitantes, sus valores y normas de convivencia muestran que viven en un mundo en armonía y en ritmo con lo natural, lejos de las falsificaciones implicadas por la gran ciudad.

La segunda parte analizar los elementos que hacen de la obra una *parole* del grupo social del autor. Veremos, siguiendo la teoría de Jameson, cómo reproduce en su forma los ideologemas que nutren a la sociedad. En el caso de Moyano, los ideologemas arrancan de una concepción cultural propia de las sociedades tradicionales, que toman como base de las relaciones humanas una visión colectiva de la misma y no individualista. Esto lo apreciaremos en los habitantes que pueblan la villa salvadora, Villa Violín.

El tercer plano de la obra según Jameson es el histórico. Aquí la obra nos revela la superposición de relaciones sociales. Sobre las relaciones reclamadas por el mundo moderno, la obra se nos revela como nostálgica de un mundo de relación no correspondiente con el presente. Villa Violín es, en este sentido, la antítesis de Buenos Aires. El borde de la gran ciudad con Villa Violín más que geográfico es espiritual; más que económico es de valores que no corresponden con el tiempo histórico. Pero, al mismo tiempo, Villa Violín nos descubre el deseo del autor por una sociedad que descansa en valores éticos superiores a los del presente.

4.1. El plano del rechazo y el deseo en **ETDD**

Una de las primeras preguntas que nos hacemos respecto a la obra es por qué se eligió como protagonista de la obra a un mestizo aindiado y músico, que parece vivir en un mundo de ensoñación, y por qué, el tono satírico de la creación. Lo primero creo que se corresponde con la necesidad de realzar la maldad de una situación social que el artista, como creador, quiere exorcizar: la represión, el militarismo, la tortura, los sectores dominantes de la sociedad, el esnobismo y la vacuidad de la sociedad porteña. Para ello nada mejor que colocar una imagen inocente como víctima. A partir de esta perspectiva, la obra queda acotada en términos de víctima y victimario, y la forma como un *journey*. Stephen Clinton (1978) también sostiene que "el componente estructural básico de **ETDD** es, como en '**Artista de variedades**' y **ULML**, el *journey* de un joven provinciano a la gran ciudad en busca de una realización personal" (p. 172).

A su vez, la elección de una forma satírica para la obra revela sutilmente que la realidad argentina no daría para más. Al quitarle seriedad a la tragedia se resalta la crueldad y la contradicción del entorno social. Con la sátira se abren las puertas de la ficción llevada a un nivel mágico propio de la literatura latinoamericana, que recurre a lo absurdo o lo sobrenatural como

⁶⁸ Moyano le comenta a María Esther Gilio que hay gente que ve en **ETDD** un sentido alegórico: "Los críticos hablan de 'par bola sobre el destino del artista'" y de que "todo es alegórico. No sé ... Cada uno puede ver lo que quiere, pero yo lo único que quise fue pintar como vivimos los argentinos, a que grado de locura hemos llegado" (p. 43). Justamente, Stephen Clinton (1978) sostiene que Moyano "opts for the directness of communication afforded by the very old genre of the allegory" (p. 172).

medio de exponer una realidad que se escapa a sí misma⁶⁹. Los músicos artríticos, arrojados y obligados a vivir en una villa miseria, no son otra cosa que una exposición metafórica de dónde se halla, no sólo el artista como creador, sino toda la sociedad. Aquí el exilio forzado, como forma de supervivencia de los violinistas, es metáfora del exilio permanente que vive la sociedad, especialmente en los años que le tocó vivir a Moyano, a causa de la eliminación brutal de los derechos individuales y colectivos a mano de los militares. Esto no implica que la sociedad esté limpia de culpas.

El exilio de los artistas denuncia también el gran vacío espiritual que rodea a aquella sociedad y expone, de paso, a los responsables. Si Moyano hubiera pretendido tratar esta realidad seriamente, **ETDD** no debería ser una novela sino un ensayo. Puesto que la realidad trágica del país en los años 70 transcurre sin despertar conciencias, a Moyano no le queda otro camino que el tratamiento humorístico de la tragedia⁷⁰. Clinton (1978) sostiene que la obra expone un orden social incapaz de dar salida a la gente con talento y, más que reflejar los efectos espirituales sobre los individuos, "lo importante es la manifestación de la situación política en sí misma. . ." (p. 173). Ampliaría esta opinión diciendo que la obra nos revela también la victimización sistemática del individuo. El desenlace de la novela, en que Triclinio se retira o se "borra" hacia Villa Violín, constituye un escape de la realidad alienante y castradora que lo rodea⁷¹.

También aquí, al igual que en **ULML**, la ciudad es representada negativamente, como parte de una violación de lo natural que se rechaza. Aquí podemos apreciar la intertextualidad entre las dos novelas. En ambas, la ciudad está sumergida en una niebla espiritual que destruye los valores humanos y espirituales, arrojando de paso a sus habitantes a un mundo alterado por el ruido el cual actúa como metáfora de la incomunicación humana. Es indudable que en **ETDD**, Villa Violín representa, en un plano axiológico, el polo opuesto de Buenos Aires: en la villa, la solidaridad humana dignifica a sus habitantes mientras la gran ciudad los transforma en parias sociales.

El rechazo a la ciudad se hace metafórico desde un plano musical. Triclinio, con su vida sintonizada en ritmo provinciano, nota que Buenos Aires se mueve sin pausas: "no había silencios ni compases de espera en su eterna partitura: era un moto perpetuo sin barras de conclusión" (p. 37). A Triclinio le llama la atención el "cantito" con que la gente habla, que

⁶⁹ En la novela hay elementos que pertenecen a lo que se considera como parte de lo mágico en la literatura latinoamericana. Como ejemplo citemos la desaparición voluntaria de los padres de Triclinio después de ser ultrajados por la barbarie militar: "Parado en medio del cuarto, [Triclinio] veía que sus padres empezaban a borrarse, la habitación se vaciaba y llegaba la voz del viejo, tan tranquila que no alteraba el ruido del aguüta de la acequia" (p. 25). Otro elemento mágico al que recurre Moyano es el violín de San Francisco Solano y su propia equiparación a Hamelín al final, arrastrando a los torturadores al río por efecto de una especie de encantamiento.

⁷⁰ Moyano, reconociendo que la realidad latinoamericana supera la imaginación de los escritores, dice que "cuando nos tocó a nosotros, subí un poco las cuerdas a la altura del humor y escribí **ETDD** para encarar la cosa." Capítulo 135 (1982): 169-174. En la aproximación a esta obra debemos recordar que Moyano es músico y que esta obra está escrita en 1974, en plena dictadura militar. Sin embargo, la obra parecería situada en otro tiempo dictatorial, aquél entre 1966 y 1972, ya que el presidente provinciano, anciano y de Cruz del Eje, no puede ser otro que el Dr. Arturo Illia, derrocado en 1963.

⁷¹ Como vemos, Triclinio emula a sus padres en un plano diferente. En el capítulo 4 sus padres, hartos de los atropellos militares, deciden alejarse del mundo "borrándose".

aparenta un perpetuo "alegre," "como si no existiesen otros aires." El carácter satírico con que Moyano dota a las reflexiones de Triclinio, inocentes en apariencia, es sugerente cuando nos dice que éste tuvo que aprender a hablar el "idioma oficial de los argentinos," denotando con esto su repulsa a una situación impuesta históricamente, que castra al provinciano colocándolo en un plano ficticio de inferioridad. Triclinio comprende que es presionado a abandonar su tonada de provinciano, "condición de 'cabecita negra' según oyó que lo llamaron en cuanto lo oyeron hablar y vieron el color aceitunado de su piel" (p. 37).

La obra también nos conjuga irónicamente la indefinición histórica de Latinoamérica, con la falta de un destino justo para el habitante. Ya el primer capítulo nos da la sensación de haber sido arrojados a un mundo equivocado cuando se nos cuenta que La Rioja nació del error de los extraños, en este caso del conquistador español. Sin embargo, a pesar de que los topógrafos le previenen del error, Ramírez de Velazco, el fundador, decide seguir adelante, sin prestar atención a los futurólogos que le anticipan el pobre destino de sus habitantes. La fundación toma por lo tanto el carácter de una violación, por cuanto trata de imponer el elemento humano por encima de las posibilidades de supervivencia que ofrece la geografía. Esta idea nos llega a través de los indígenas que, "escondidos tras las piedras," observan "asombrados la extraña ceremonia" (p. 10). Así quedó sellado el destino de esta provincia en manos del azar (o la mala suerte). El marco no puede ser mejor representado para definir y rechazar la indeterminación del destino del habitante latinoamericano frente a su origen o su futuro⁷²:

Desde su fundación hasta una desesperante situación reciente, la Ciudad de Todos los Santos de la Nueva Rioja fue regida más bien por el azar, que la salvó de males acaso mayores. Al azar de su geografía se sumó el de su historia, incluso el de alguna de su gente, como es el caso de Triclinio, un azar violinístico-biológico nacido y criado en aquellas soledades del Cono Sur fantástico y lejano. (p. 13)

Pero frente a la carencia de un destino personal por el sólo hecho de ser provinciano, se alza en cambio el determinismo del mundo natural y puro que lo dota de una visión en armonía con la naturaleza. Triclinio puede captar, al igual que los indígenas que acudieron atraídos por el violín de S. Francisco en el momento de la fundación, la música inmanente de la tierra. Por lo tanto, el protagonista puede ser visto desde una doble vertiente: como marginado social, tal como lo califica Hollabaugh, o como consubstanciado con lo auténtico, el mundo natural. Puesto que la sociedad armoniza en un ritmo ajeno a lo que él comprende, Triclinio no puede comprender la propuesta de su padre que lo incita a emular a Paganini como salida económica. Moyano revela aquí su rechazo al concepto utilitario del arte⁷³:

-Qué pasa cuando no entiende nada, caramba [amonesta su padre]

⁷² Hollabaugh sostiene que este hecho fundacional predetermina el destino de Triclinio como un "outcast" (p. 84).

⁷³ Moyano le dice a Virginia Gil Amate: "A mí me pasa algo parecido a lo de Triclinio en **ETDD**, que se me llena la cabeza de sonidos" (p. 33). Aquí Moyano reconoce que la música tiene un efecto evocador terrible, sobre todo para el exiliado. Esto lleva a un estado de desequilibrio que hace imposible la narración.

-Se me llena la cabeza de sonidos; eso pasa. Ahora tengo todo el ruido del agua de la acequia, y esto me va a durar varios días. Hasta que vengan otros mejores. Estos del agua me gustan. Hasta ayer la tuve llena de los gritos de los verduleros ambulantes, que son horribles. El del agua de la acequia es descanso para mí. (p. 18)

Triclinio sirve de puente, al igual que Ismael en **ULML**, para transparentar el rechazo de Moyano a la visión folklórica del hombre del interior, en este caso del artista. Triclinio con el tiempo deviene a prodigio con el violín. El hecho de ser popular por su música y de parecer raro porque las abejas lo acompañan en sus caminatas al conservatorio, elemento éste propio del realismo mágico, hace que las autoridades militares lo declaren "objeto folklórico" (p. 21). Con el tiempo, un decreto del gobierno lo incluye en una lista de atracciones turísticas y lo destinan a ser expuesto durante "las visitas guiadas que los turistas porteños hacían en invierno" (p. 21). Con esto Moyano nos desnuda los condicionantes del artista ante el gusto de Buenos Aires por un lado, y por el otro la visión del interior como marginal, al cual los turistas llegan en busca de rarezas. En este punto la obra nos revela cómo opera en el subconsciente nacional el reconocimiento implícito de dos sociedades divorciadas culturalmente: la de Buenos Aires, predominante, y la provinciana sometida. Pero lo más importante de resaltar es la visión folklórica del interior que Moyano atribuye a los que llegan como turistas y a las autoridades que el poder central impone, lo cual transparenta el rechazo absoluto del autor a tal idiosincrasia⁷⁴.

El rechazo de Moyano a Buenos Aires también se patentiza en el divorcio geográfico y emocional del protagonista con la urbe. En Triclinio se reproducen las visiones idealizadas de la infancia acerca del país, la imagen de los textos escolares que hablaban de un país socialmente justo, económicamente libre y políticamente soberano, repitiendo el slogan del peronismo en el poder (1945-1955). Triclinio ahora, en la década de los 70, no camina por las calles de Buenos Aires sino que flota. En esas calles lo único posible y permitido es "tener esperanzas" pues la realidad evidencia la derrota personal. Moyano nos desnuda la experiencia, si se quiere personal, acerca de ese otro país del cual "había oído hablar en la infancia y que más pertenecía a un libro de texto, fantásticamente ilustrado, que a la realidad viviente" (p. 53). La novela se hace aquí intertextual con **ULML** cuando nos habla de "palabras que no nombraban nada," "sugeridas por las estatuas y los parques de Buenos Aires; palabras repetidas y gastadas que ocupaban el lugar de los sonidos pero sin su melodía, carentes de sentido y de futuro" (p. 54). Por supuesto, "flotar en Buenos Aires no requería ninguna técnica; bastaba ser un cabecita negra, todo lo demás venía solo" (p. 55):

En las tardes otoñales cuando las mujeres se asomaban a la calle a cerrar sus ventanas, veían ondear, más que los flecos de su poncho, al propio Triclinio, a quien confundían con un trapo sucio que se llevaba el viento. (p. 55)

La percepción diferente que el provinciano tiene de las normas de la ciudad se revelan

⁷⁴ A Gil Amate le responde Moyano que a los escritores del interior les pasa lo mismo que a Triclinio: "Exacto. Triclinio sólo puede tocar folklore. Si nosotros no escribíamos folklóricamente no nos tenían en cuenta. Pero los escritores del 60 no miramos estos condicionantes, comenzamos a hablar de nuestra realidad sin folklorismos. . ." (p. 34).

por la incomprensión de Triclinio a las mismas. En primer lugar, nuestro protagonista no comprende por qué sólo puede tocar a determinados horarios en la pensión. En segundo lugar tampoco entiende por qué en los negocios, que anuncian con sus letreros luminosos que están dedicados a la música, especialmente violines, se pueden comprar elementos para ellos pero no violines. A esto se suman la sensación de estar extraviado en esas calles que se pierden y parecen no tener destino y el uso del violín con fines estéticos o psicoanalíticos. Todo esto escapa a su comprensión, denotando la brecha cultural. La destrucción emocional que la ciudad implica se revela cuando el administrador de la pensión le cuenta que él también fue violinista allá por 1930, y que ahora es informante de la policía en razón de una desventura amorosa. Lo importante aquí es que la ciudad es presentada como el terreno de la desesperanza, de la desilusión, patentizando así el rechazo del autor a la misma y sus valores.

También el atropello militar, como parte de una constante histórica, es parte de lo que Moyano expone y rechaza. Los militares alteran la armonía metafóricamente pues condenan a los músicos, identificados con el ritmo natural de la tierra. El procedimiento gubernamental es propio de la época de esta novela: son declarados subversivos, lo que equivale a considerarlos en contra del orden social establecido. La irracionalidad militar es revelada en forma satírica cuando el maestro de Triclinio, el viejo maestro Spumarola, es condenado a abandonar la tierra pues pone en peligro un futuro del cual, a los ojos de Moyano, evidentemente resulta ridículo hablar. A través de la persecución de los intelectuales, Moyano nos pone en contacto con uno de los elementos centrales que forman la personalidad autoritaria: el temor a lo desconocido, al poder del intelecto como vía de liberación, elementos estos extraños a la mentalidad maniquea de los hombres de armas:

Una Comisión Investigadora resolvió que Spumarola y sus jóvenes violinistas eran un peligro para el futuro tan deseado y esperado. Citando el artículo del [general] Schönperferd, dictaminaron que se trataba de elementos subversivos. Spumarola fue declarado intelectual, conspirador e idiota, y expulsado de la provincia. (p. 21)

El rechazo a los militares y su mundo de simulacros guerreros inicuos se da en la obra a través de la s tira y ridiculización de sus uniformes de combate, y de sus costumbres y creencias. Esto se revela a partir de la descripción de la audiencia que Triclinio tiene con el presidente de la nación (el Dr. Arturo Illia sin dudas, quien gobernó desde 1963 a 1966 cuando fue derrocado por un golpe militar):

La ropa de combate que llevaban simulaba una selva vietnamita, para confundirse con ella, pero lejos de mimetizarlos los resaltaba más en el paisaje urbano, como una jungla invadiendo la ciudad.

Viendo que otros curiosos se arrimaban y dialogaban con los sublevados, se acercó un poco más y pudo observar que un maquillador les pintaba la cara como para una función teatral. . .

Oyó que uno de ellos, recién pintado, le decía a un periodista:
-Hemos salido de nuestros hogares prometiendo vencer. Y no volveremos si no lo conseguimos. La única solución es combatir.

Yo, antes de volver a mi casa sin honor, prefiero caer en el combate. Fíjese que hasta tengo pensadas mis últimas palabras. Si quiere se las puedo adelantar: "He caído heroicamente por mi Dios, mi Patria y mi Madre". (p. 48)

Moyano también aprovecha la audiencia de Triclinio con el presidente, provinciano como él, para resaltar la unidad cultural de la gente del interior frente a la barbarie desintegradora ligada a lo urbano. En el encuentro, el presidente y Triclinio evidencian los puntos culturales en común: el mate, el té de peperina, un aire musical norteño o el trato paternal del anciano presidente. Frente a la naturalidad de este encuentro fraterno resalta por opuesta la barbarie de los usurpadores que asaltan el despacho presidencial encabezados por el general leporino y su comitiva, precedidos por una imagen de la Virgen de Luján (p. 51). No es casual que estos militares son los mismos que al final borran a La Rioja del mapa por decreto, dejando a Triclinio sin raíces ni referencias.

En el capítulo 11, titulado no casualmente "AMERIKA," Moyano logra un doble objetivo: destruir el mito de América como tierra de esperanzas y revelar una forma idiosincrática que funciona en el sustrato social de las capas bajas de la población: la de la solidaridad y la igualdad elemental, dejando de lado los elementos culturales que incitan a asentar la vida en un plano de competencia. En este sentido, nada más alejado del mundo moderno, competitivo y consumista, que Villa Violín. El capítulo transcurre en una villa miseria donde viven los violinistas y adonde llega Triclinio luego de ser reprimido, gaseado con productos lacrimógenos y bañado con agua helada por la policía que reprimió una manifestación de trabajadores. Esta villa transparenta dos mundos. En una visión hacia fuera refleja la realidad de Latinoamérica, la miseria del habitante, la desesperanza compartida, la represión injusta. Hacia dentro, en cambio, revela la solidaridad básica que sirve de base a las relaciones internas del grupo. Esta solidaridad elemental es la única riqueza que el grupo puede mostrar. Por lo demás, los habitantes viven bajo la constante represión de la policía, la cual, con sus carros hidrantes de agua fría, ha transformado esta villa peculiar, habitada por músicos, en una villa de artríticos:

Esto es 'Villa Violín', un barrio de emergencia donde vivimos los violinistas que ya no tenemos ninguna posibilidad, entre otras cosas por ser artríticos -dijeron mostrándole los dedos de las manos, retorcidos por efecto de las aguas heladas que diariamente les arrojaban desde los camiones antidisturbios. (p. 57)

Ufa es importante en el relato y como contraste de Triclinio pues a través de ella Moyano nos hace compartir su rechazo a todos los modos impostores y alienantes que nutren a las capas dirigentes, los cuales se proyectan por reflejo hacia la sociedad toda, desnaturalizándola y despojándola de identidad. La ridiculización del lenguaje de esta capa social es el vehículo elegido. Uno de estos modos falseados es la recurrencia a frases de otros idiomas para proyectar una imagen personal falsa. Esta postura en el uso del lenguaje revelaría la debilidad cultural de quienes lo usan, necesitados de recurrir a muletillas extranjeras para aparentar un modernismo vacío.

La expositora de esto es Ufa, la hija del general golpista, ahora presidente de la nación, que usa sus horas de ocio en ayudar a los pobres violinistas. "You are guest, aren't you?" [¿Estás

de visita, no?] le dice Ufa a Triclinio cuando lo encuentra (p. 74). Por supuesto, el inocente provinciano no entiende. "You are a good-looking boy" (p. 77) [Sos un muchacho apuesto] dice la visitante, mientras Triclinio trata de hacer equilibrio en la canoa que lo transporta junto a su violín hacia la otra orilla de la villa, donde lo espera la custodia armada de la hija del presidente. Pero este intercambio, más allá de lo ridículo, denuncia la falta de identidad lingüística de Ufa.

La falta de seguridad en lo propio se revela también a través de la ignorancia de Ufa acerca de la propia historia del país. El vehículo es el desconocimiento y la confusión de nombres de personajes históricos como el del caudillo de La Rioja, el Chacho Peñaloza: Ufa lo llama Cacho en lugar de Chacho. El cambio puede parecer insignificante para el lector no familiarizado con la historia de las luchas civiles del siglo pasado. No es así para los que conocen lo que el Chacho representó como abanderado de las masas desposeídas del interior, en lucha contra la tiranía de Rosas y contra la absorción política del interior por parte de Buenos Aires. El cambio de apodo de Chacho, un apodo gaucho, por el de Cacho, un apodo moderno un tanto informal, implica despojarlo de su esencia y ponerlo en un plano de burla. De ahí que la confusión de Ufa resulte inaceptable, más allá de que podamos ver su ignorancia desde un plano satírico. Ufa ostenta con soberbia propia de su clase social un total desconocimiento de la historia del país. Su confusión se sitúa en un plano de irrespetuosidad que luego completa cuando le ofrece a Triclinio hacerle conocer dónde está el cadáver de Eva Perón, pues supone que Triclinio, en su condición de "cabecita negra", podría tener interés en saberlo (p. 82).

La hipocresía y las contradicciones de la burguesía son expuestas en distintos ámbitos. Uno de estos lugares es la casa de Ufa. Lo primero que sorprende aquí a Triclinio es el retrato del Che Guevara en el cuarto del general golpista. Triclinio desde su inocencia le comenta a Ufa que en La Rioja un amigo suyo fue encarcelado por sólo tener un banderín con la cara del Che: -¿Y a tu papá no lo ponen preso por tenerlo? -Mein vater, digo my father, has a lot of right" [mi padre tiene muchos derechos] responde Ufa con su cara parecida a "la efigie de la libertad de las monedas antiguas" (p. 81). Aquí el relato nos permite apreciar el doble estándar de la sociedad; gente con derechos y otra sin ellos.

La presentación en forma de sátira de una función musical en el teatro Colón representa una respuesta de Moyano a la falsedad que rodea al acto artístico en la gran urbe porteña. Aquí, el arte es parte de un juego social cuyo fin aparente es proyectar un nivel cultural que no se posee. Para ello, Moyano expone a Triclinio ante la alta burguesía metropolitana, que concurre a escuchar una ópera italiana que nadie entiende, pero que se concurre a escucharla por apariencia social. Ya el título del capítulo es una burla irónica: "Triclinio se codea con la gloria." Evidentemente, por efecto de la ironía, los que concurren al teatro Colón, lejos de ser parte de la gloria son justamente lo opuesto.

La malversación del arte también queda revelada a partir del concepto de Ufa, que ve el teatro sólo como "el vaso comunicante que nos ha mantenido siempre conectados de alguna manera con Europa" (p. 85). Esto, que equivale a negar posibilidades valorativas a lo propio latinoamericano, hace que los amigos de Villa Violín consideren el teatro como un "prostíbulo musical." Teniendo en cuenta que Moyano es violinista y que podemos asimilarlo con los otros habitantes de la villa, creo que en realidad estamos frente a la opinión del mismo autor, que refleja así su rechazo no sólo al arte falso, sino también al carácter equivocado que le adjudica la burguesía.

Los diálogos de Triclinio con Ufa también revelan la disparidad cultural en el plano personal, a imagen de la disociación histórica y social del país. En el teatro Colón quedan expuestos dos mundos antagónicos. Ufa y Triclinio aparecen como partes inconscientes de dos

realidades que se ignoran mutuamente. El lenguaje de Ufa, sus modismos y su admiración superficial por lo extranjero, actúan como una barrera en su comunicación con Triclinio, absorbido por lo puramente musical:

- [Ufa] ¿Has oído alguna vez la ópera?
 - [Triclinio] Rigoletto -deletreó Triclinio trabajosamente.
 - [Ufa] No tengo la menor ideas de sus intérpretes. . . . Según mi abuelo, que cuando hablaba de óperas decía "a mi juego me llamaron," ninguna representación de esta obra superó a la que tuvo lugar en la velada del Centenario de la Independencia, en 1910, con Graziela Pareto, Tita Ruffo y Giuseppe Anselmi. . . .
 - Muy lindo - dijo Triclinio mirando hacia arriba-. Hermosa la. . . .
- (pp. 85-86)

Además, aquí Triclinio -o Moyano- se mofa de la falsa cultura que se apoya en el conocimiento de lo externo exclusivamente:

- Cuando Triclinio le dijo que no conocía el argumento ni de ésta ni de Ninguna ópera, Ufa se lo contó.
- Se parece a las historietas que le enviaban a papá desde aquí a cambio de su miel.
- De todos modos , el italiano no es para nosotros una lengua extranjera. . . .
- El profesor Spumarola lo hablaba muy bien, especialmente cuando insultaba. (pp. 86)

Ufa permite descubrir cómo, en la sociedad porteña, lo que importa no es una experiencia espiritual del arte a nivel personal o colectivo, sino una apariencia vacía de contenido significativo:

- [Ufa] Te lo estás pasando divino, ¿no? Decime la verdad: ¿te gusta, Tricly?
- Más o menos. Lo que pasa es que ahora no entiendo lo que dice esa cantante.
- [Ufa] No es para menos, hombre, si está cantando en ruso. . . .
- Lo que pasa es que son solistas extranjeros contratados a último momento. No te extrañe que enseguida la cosa continúe en francés. Pero el público, que conoce de sobra el argumento . . . puede adivinar el sentido de lo que se canta, do you see? (p. 86)

Ufa permite revelar también el concepto elitista del arte en la burguesía, que le da un carácter clasista, ligándolo a la alcurnia social:

- Triclinio estaba jugando con el programa, lo doblaba por todos lados, intentaba hacer una pajarita de papel.
- [Ufa] Te aburre, ¿no? sos una maravilla.
- [Triclinio] Bueno, no tanto.

-[Ufa] Al Peludo también lo aburrían las óperas, según cuenta papá.
-[Triclinio] ¿Era músico?
-[Ufa] ¿No sabés quién fue el Peludo? Qué divino. Fue un radical, correligionario de tu Spumarola, hijo de un almacenero o algo así. Presidente de este país, derrocado por Pochito Urriburu en 1930. . . .
-Eso lo sabía -dijo Triclinio tirando el programa al suelo-, pero ignoraba que lo llamasen Peludo, y mucho menos que el general Urriburu fuese "Pochito".
-Pochito lo llama papá, que fue su amigo y camarada de armas. El caso es que al Peludo no le gustaba la ópera, fruncía el ceño, contrariado, en los pasajes más sublimes, de modo que la gente bien, que no podía tolerar esos desplantes, abandonaba el teatro airadamente en cuanto lo veía aparecer. Era increíble: bostezaba durante las arias de las divas, y su hija Elena, tan ordinaria como él, cierta vez tuvo el descaro de servir empanadas en el palco presidencial⁷⁵. (p. 87)

Ufa nos permite detectar, además, la unidad conceptual entre el poder y la sociedad burguesa en lo que respecta a su carencia de identidad nacional, lo cual lleva a la admiración insustancial de lo foráneo:

-Por favor, Triclinio, no estás en Villa Violín -dijo Ufa educadamente. Tal como ella lo había previsto, dos cantantes sostenían un dilogo apasionado en italiano y francés, lo que provocó nuevas risas de Triclinio
-[Ufa] Realmente esto se viene cada vez más abajo. Marcelo, en cambio era maravilloso. Fue la mejor época, dice papá, de este país y de este teatro. Todos los cantantes europeos que recalaban en Buenos Aires lo conocían, acostumbrados a verlo a cada rato en París y otras ciudades civilizadas. Anyway, . . . Yo era chiquita entonces. . . Marcelo . . . era tan liberado que no parecía sudamericano (p. 88).

Finalmente, Triclinio nos transmite la única imagen posible del provinciano de frente a la sociedad porteña:

Seguidos discretamente por policías federales de paisano, [Ufa y Triclinio] bebieron una copita de jerez, respondiendo gestualmente a las grandes reverencias de criadores de vacas, acopiadores de granos, intermediarios de multinacionales e industriales irascibles. A cada rato Ufa, radiante de poder y de belleza, respondía con una sonrisa indiferente, aferrada cariñosamente a Triclinio, que pese a sus atuendos no podía modificar su aspecto aindiado. A él lo saludaban con respeto patriótico, como si se

⁷⁵ No es casual que Moyano nos haga conocer el apodo del general Urriburu. Da la casualidad que es el mismo apodo de Perón. Creo que aquí estamos frente a una forma sutil de decirnos que ambos representaron lo mismo en la historia del país.

tratara de un objeto de interés folclórico. (p. 89)

Frente a la falsificación del arte en el Colón, Moyano arroja al escenario a modo de revancha literaria, la sátira de una payada gauchesca, que lo desmitifica. Esto lo hace en el capítulo 16 cuando los músicos de Villa Violín se presentan en el escenario del Colón mediante un ardid y cantan a dúo una parodia musical:

Soy un canguro
tu ay tu ay
bastante herbívoro
tu ay tu ay.
Si ando a los saltos
tu ay tu ay
me las aguanto me las aguanto tu ay tu ay.

.....

Pero más tarde
tu ay tu ay
fueron ingleses
two I two I
fueron ingleses
y nadie más
los que agarraron los que agarraron el bumerang.
(pp. 92-94)

Finalmente, Triclinio nos arrastra a una última experiencia antes de abandonar para siempre su relación con Ufa y su mundo falseado: la música o el arte desvirtuado en las manos del diablo. Este no es otro que el padre de Ufa, presidente, militar y con habilidad musical, quien también encabeza y dirige un coro de torturadores que destrozan los dedos de los violinistas artríticos de Villa Violín. Triclinio y el padre de Ufa son como una dualidad opuesta. El hecho de que el último sea definido como diablo -de ahí el título de la novela-, implica una toma de posición: Triclinio y los pobres músicos son lo puro, lo auténtico, lo sano de la sociedad. En estos pobres desamparados, el arte es auténtico, libre de compromisos u otras intenciones. En Villa Violín la música tiene una función social, hermanadora. En la casa de gobierno, en cambio, es sólo escapismo para el militar o melodía tenebrosa para tapar los gritos de los que son torturados en el sótano. Esto también podría verse en un plano metafórico como ejemplo de dos lenguajes o de dos ritmos que mueven a la sociedad: el de los sectores de poder que actúa en disonancia y el del resto de la sociedad, totalmente armonizado en otra escala de valores. Con esta recurrencia a lo musical, la obra nos expone las divisiones profundas en el seno social.

El mundo libidinal del autor se revela metafóricamente a través de la música. Pero esta no debe tomarse en el sentido literal. En Moyano música significa ritmo, ritmo natural entre el hombre y el universo. El hombre debería ser parte del ritmo planetario y para lograrlo nada mejor que tratar de imitar esa música natural de la que somos parte. A María E. Gilio (1978) le habla de esa música espacial que el planeta hace al girar, que no podemos oír sino con el intelecto, y de la cual la nuestra es una interpretación parcial. Moyano recuerda a Gilio una carta

de Galileo en que le decía a su madre: "La tierra emite, evidentemente, un sonido cuando se desplaza, mi, fa, mi, miseria, hambre, miseria" (p. 44).

Por lo tanto, la visión de Moyano parece estar consubstanciada con una visión que aproxima al hombre a una cosmovisión indígena, propia del substrato latinoamericano. Es a partir de esta ideología que debemos explorar el mundo libidinal del autor. Tomada desde esta posición, **ETDD** responde a una dualidad valorativa simple: de un lado están las aventuras de Triclinio, que sirven para revelar todo lo rechazable; del otro queda expuesto lo que salva a Triclinio y lo que éste hace, al final, para salvar a la sociedad y retornarla a la armonía. Es importante también resaltar en este contexto que el hecho de que Triclinio se nos presenta como ausente, viviendo en un mundo de sonidos, revela un deseo inmanente del autor por escapar de la realidad que lo rodea; por transfigurarse en un mundo de sonidos que lo libere del mundo real y lo lleve a otro más armónico.

Los padres de Triclinio sirven, a su vez, para exponer la consubstanciación del hombre con la naturaleza en armonía. Cuando el progreso personificado a través del ferrocarril les mató la primera vaca, y la muerte se llevó la única cabra con que alimentaban a sus hijos, entre ellos Triclinio, la naturaleza les brinda una salvación poética:

Dispuesto ya a aceptar cambios rotundos, incluso alguna modificación sustancial en su propio organismo con tal de sobrevivir, vio dos insectos que pasaban volando, desorientados en busca de un imposible nido donde iniciar sus actividades primaverales. El viejo les tendió un lecho de madera, donde se instaló, con la pareja, la primera colmena. (p. 15)

El mundo provinciano es uno de armonía. El padre de Triclinio sueña con un hijo que emule a Paganini, sueño que parece parte de un realismo mágico para un lugar tan alejado como La Rioja. El maestro Spumarola y el cura, padre Francisco, forman parte del entorno armónico del terruño hasta que las circunstancias políticas, los militares, la represión y la miseria ponen a Triclinio de frente a las mismas opciones que tuviera Ismael en **ULML**: dejar la tierra natal. Por lo tanto la novela queda definida espacialmente entre la metrópoli y la provincia, con Villa Violín, remedo de esta última, como elemento salvador.

En Buenos Aires la disputa de valores se da entre esta metrópoli y la villa donde viven los violinistas artríticos. La ciudad, ya vimos, representa la relación con Ufa, con su padre militar y todos los valores asociados a la alta burguesía en el poder. En cambio, Villa Violín sintetiza la aspiración del tipo de mundo que el autor aspira en su búsqueda de armonía. ¿Cómo es la "aparentemente anárquica y marginada" Villa Violín?:

No había leyes, pero se regían por un conjunto de principios establecidos, mucho más rigurosos que los códigos: los de la música, que aplicados a las situaciones de la vida cotidiana funcionaban como la más perfecta de las constituciones.

La música, siendo la base de su convivencia, era en realidad la verdadera patria. Que no estaban dispuestos a cambiar . . . ya que el traspaso de las leyes musicales a las relaciones de vida les había permitido el ejercicio de una libertad, tanto individual como colectiva, impensable en la situación anterior. (p. 63)

[Los habitantes] eran al mismo tiempo sus propios músicos y su propio público. Esta circunstancia constituía la esencia de su libertad, la ley fundamental de su existencia como una especie de país secretamente independiente; . . . (p. 64)

Nuestra música . . . no es producto de la composición. Nosotros no componemos en el sentido tradicional: simplemente hacemos sonar la música que está en la realidad. (p. 64)

Cualquier objeto se convertía en instrumento cuando había música en el ambiente: latas y botellas, trozos de manguera, . . . calabazas, caracoles. (p. 64)

También habían incorporado a los timbres de la orquesta . . . una veintena de gatos . . . un par de chanchitos, uno diatónico y otro cromático, atados con una cuerda conectada a un pedal. (p. 64)

Villa Violín describe metafóricamente el mundo deseado del autor. Más allá de lo insinuante del nombre, su forma geográfica reproduce la del instrumento, ya que parece un violín gigante. El barrio es a su vez una orquesta, con las viviendas dispuestas en "sectores tímbricos perfectamente definidos" (p. 64). En los días de ejecución tocan necesariamente todos los habitantes y se supera la posibilidad más horrible, la soledad mayor que puede tener un músico: carecer de público (p. 63). Por lo tanto el público esta constituido por los propios músicos, que cumplen su rol desde cada una de sus casas, convirtiendo a la villa en una caja de resonancias musicales. Desde la perspectiva del autor, Villa Violín representaría la sociedad perfecta, encajada en el ritmo universal a través de la música.

Pero Villa Violín actúa también a modo de barrera o defensa del mundo circundante y deshumanizado que Moyano evidentemente detesta. Al separar o eliminar conceptualmente la obligación de que el artista dependa del público para su realización personal, aquél gana su libertad, dejando al sistema social y sus exigencias al margen: "Esta circunstancia constituía la esencia de su libertad . . . y era la verdadera frontera que lo separaba de Buenos Aires, no esa laguna o ese arroyo de aguas turbias" (p. 64).

El hecho de pretender dejar al margen el sistema con sus reglas de juego se ve también en relación con quien ejerce la autoridad en Villa Violín, lo cual actuaría como revelación del deseo del autor por un mundo liberado de usos y factores asociados al poder: "La única autoridad existente en la villa coincidía con el único castigo: el que desafinaba, . . . era automáticamente designado alcalde de la ciudad por una semana" (p. 65). En esta comunidad sin autoridades Triclinio es incorporado inmediatamente "sin obligaciones ni derechos específicos, salvo los que surgieren de la música que se ejecutase, y siempre según leyes estrictamente armónicas" (p. 65). Como se aprecia, a la comunidad musical de los artríticos no la alcanzan las leyes del país, las cuales, por otro lado, sólo llegan en forma de represión a cargo de la policía, constituyéndose así en leyes violadoras de la armonía.

Villa Violín actuaría en un plano de imagen invertida respecto a Buenos Aires, exponiendo el plano de preferencia y de rechazo en el autor. Aquí Moyano recurre a los conceptos que le merecen la ciudad o lo urbano como representativo de la modernidad. Triclinio,

luego de recuperarse de la represión policial, va a la metrópoli a recuperar su violín. La visión de Triclinio es de lástima:

Recorrió las calles como despidiéndose para siempre de ellas, de la tremenda ciudad. . . . Pensando que no volvería nunca, y considerándola tierra extranjera, dedicó miradas cadenciosas a los viejecitos que tomaban el sol en los parques, . . . a los niños que regresaban del colegio donde aprendían a ser la esperanza del mañana [la sorna es evidente aquí], a la calle estrecha y húmeda. . . . (p. 66)

La esperanza por un mundo mejor encajado en el ritmo universal se revela a través de un músico que ensaya en un violín imaginario. La persistencia de este músico en superar con su imaginación la imposibilidad de poseer un violín que le impone la pobreza, constituye en sí mismo un canto de esperanza. No parece casual que este músico provenga del teatro Colón, de donde fuera despedido en condiciones no claras. Este músico patentiza el destino del artista en un sistema corrompido que parece ser un reflejo de la sociedad que lo contiene. Sin embargo, desde su casa de latas de la villa, nos transmite la esperanza de un mundo mejor. Mientras ejecuta en un violín imaginario se dirige a Triclinio anunciándole que algún día "nuestra música volver a tener sentido, habrá libertad y entonces podremos reintegrarnos al mundo. Mientras tanto no hay que abandonarse ni desesperarse, y seguir practicando todos los días, como si todo funcionase bien" (p. 60).

El deseo de anular la realidad política y social de los años 70, que se manifiesta en torturas como método de gobierno y torturadores como integrantes del poder, llevan al autor a proponernos un acto de redención. Lógicamente, en Moyano no encontramos la propuesta directa de la violencia como respuesta sino una forma mágica para extirpar a los violadores de los derechos humanos. Así como en **El vuelo del tigre** el anciano hace una alianza con los pjaros para liberar a la familia del militar represor, en **ETDD** Triclinio se transforma en un Hamelín para atraer a las ratas, obviamente los torturadores, hacia el río y ahogarlos. En ambas obras, la eliminación del agente perturbador restaura la armonía.

El cierre de la novela nos presenta a Triclinio queriendo volver a La Rioja, que ya no existe como provincia. La dictadura ha desmembrado la provincia por decreto. Las raíces de Triclinio han sido eliminadas. En el momento de ir a sacar su boleto sólo lo acompañan el violín que alguna vez fuera de San Francisco Solano y la moneda con la efigie de Kennedy que le diera Ufa en la calle, cuando mendigaba ayuda. Podríamos pensar aquí que Triclinio se retira derrotado. Sin embargo, Moyano lo salva haciéndolo volver a su verdadera patria chica: "Pensando en Villa Violín como su patria verdadera iba entrando por las sinuosidades de las calles-cuerdas de la pequeña ciudad de los artríticos" (p. 117). Antes de cruzar la laguna consume el último acto que emula a Paganini -según le contaba su padre- y lo hace reencontrarse con él: arroja al agua la moneda que le diera Ufa en un acto simbólico de renuncia definitiva a la ciudad, su sociedad y el sistema histórico que la sustenta. El círculo ha quedado otra vez cerrado a través del retorno a un mundo mágico y libre, que vive en consonancia con el ritmo del mundo natural.

4.2. **ETDD** como *parole* social

La forma de la novela también se torna paralela con los elementos culturales de la sociedad. El contenido se manifiesta en la forma a través de las ideas y actitudes de los

personajes, los cuales nos revelan la ideología del autor y del grupo social al cual pertenece. ETDD, al ser en su forma una sátira, nos expone globalmente la única salida posible del habitante que renuncia a la violencia como medio de solución. Renunciada la violencia sólo queda la s tira, la burla sutil sobre la base de presentar inocentemente, las fallas del sistema social y político. Obviamente, esto llevó a ver la obra solamente desde un plano alegórico de lo político, pasando por alto la posibilidad de penetrar en la relación entre autor y obra, y las condiciones de su producción.

Uno de los elementos centrales que lleva a esta novela a verla como *parole* social es que refleja el carácter de las relaciones sociales entre ricos y pobres. En la novela aparecen enseguida dos mundos: el de Ufa y el de Triclinio. Ufa es una outsider que recurre a la caridad como forma de llenar su mundo espiritual vacío. Los pobres violinistas le sirven de posibilidad. Triclinio, en cambio, es un ser integrado, un insider que no necesita recurrir a ardidés para encontrar su espiritualidad en el seno de su grupo social. Sin embargo, la disparidad de poder entre ambos facilita el carácter paternalista de sus relaciones. Por eso, Ufa actúa desde un plano de superioridad mientras Triclinio aparece en un plano de humildad y sometimiento. Quedan definidos así dos mundos sociales: uno de arriba, poderoso, y otro de abajo, subalterno y sometido por la necesidad. A este último no le queda ni siquiera la posibilidad de un renunciamiento voluntario, ya que Triclinio debe recurrir al final a un disfraz para poder escapar de Ufa; para pasar desapercibido ante el sistema encarnado en su persona. En otras palabras, renuncia a sí mismo como única forma de escape.

La obra también refleja el marco de las relaciones familiares en las dos sociedades que representan Triclinio y Ufa. En la familia de ésta, como reflejo de la visión que las capas bajas de la población tienen de la burguesía, las relaciones de pareja aparecen como disociadas y falsas. La casa está dividida en dos territorios: uno del padre militar y otro de la madre en categoría casi de sirvienta. La relación de pareja de los padres de Ufa parece una relación entre amo y esclavo. No es casual que Ufa aclare que la madre es de origen más humilde que el de Triclinio y que ello le induzca la asociación automática de pobreza e ignorancia: "Si crees que hay mucha diferencia social entre nosotros dos, por la riqueza social que has visto en esta casa y por el trabajo de papá, te diré que mamá es de origen más humilde que vos, y bastante burra pobrecita. De otra manera no tendría esa manía personal por la limpieza. . ." (84). Este tipo de juicio debe resultar extraño sin duda ante nuestro protagonista.

Frente al hogar disociado de Ufa se alza el hogar de los padre de Triclinio. El marco de las relaciones es aquí típicamente rural y norteño. Nada más elocuente para ello que la descripción de la desaparición de los padres de Triclinio: "El viejo se tendió en el catre, la mujer se estiró a su lado. . . . Parado en medio del cuarto, veía que sus padres empezaban a borrarse, la habitación se vaciaba. . . (pp. 24-25). La novela se hace aquí eco de un mundo de relaciones sellado por un destino compartido que va más allá de la vida, propio de una cultura opuesta a la de los padres de Ufa. En el acto de desaparición voluntaria y mágica, la imagen de la madre de Triclinio aparece en otra dimensión totalmente opuesta a la de Ufa. Mientras ésta se refiere a su madre con soberbia, Triclinio humildemente "veía que sus padres empezaban a borrarse" (p. 25). Su actitud aquí es de respeto y admiración. Esta descripción del mundo de relaciones familiares coloca a la obra en consonancia con los aspectos culturales de donde procede el autor, revelando de paso la superficialidad de las mismas en el ámbito urbano.

También la función de la iglesia se refleja en la obra por la participación del padre Francisco como elemento moderador en las relaciones sociales. La relación entre éste y Triclinio es paternal, en consonancia con la realidad. Pero también el cura se reconoce un exiliado en la

tierra. No sabemos si se refiere a la vida o al país, pero lo concreto es que el cura nos previene de la realidad que le tocará vivir a Triclinio como exiliado espiritual en su propio país.

ETDD también refleja los laberintos del autoritarismo. Fiel a la realidad, la obra recrea la actitud persecutoria de las fuerzas ya sean militares o policiales. La novela nos enfrenta una vez más a lo absurdo de las creencias y la violencia del sector represivo. La idea que nos dejan aquí los militares es de temor frente a todo lo que sea intelectual o cultural. Su manía de persecución esconde en realidad la debilidad de enfrentar categorías libres del pensamiento, encerrándose para ello en lemas preconcebidos que parecen dirigir sus vidas hacia un objetivo ridículo de gloria y hombría. Pero, fiel a lo satírico de la obra, Moyano muestra lo ridículo que parecen estas ideas a los ojos de la sociedad. Para ello nos presenta las ideas ridiculizadas de vivir "para combatir," de morir diciendo algunas "últimas palabras," de invocar sin sentido, para cometer un atropello, la protección de "Dios, mi Patria y mi Madre."

Partiendo del concepto de que Moyano ve a la sociedad atenazada por problemas que parecen insolubles y sin esperanza para sus integrantes, es que esta obra, al igual que *ULML* toma también el carácter de un *journey* en busca de salidas a la vida. La idea general que la obra nos transmite es la de una sociedad de desterrados. Ninguno de sus protagonistas está en el lugar que le corresponde. El cura Francisco es arrojado a los montes por los militares; el maestro Spumarola es expulsado de La Rioja; Triclinio debe irse; sus padres se borran hacia otro mundo; los mismos militares que llegan a La Rioja son de otros lugares del país; el presidente bueno es de otras tierras. En cuanto a Ufa, ella también debe buscar en el seno de otro sector social una salida emocional, mientras su padre se aísla en su propio hogar para poder jugar con su colección de armas. Por lo tanto, nadie ocupa un lugar elegido; todos son expulsados o desterrados por necesidad. Por eso, la obra en su forma puede ser vista como la expresión de un peregrinaje que es más el producto de una expulsión que de una búsqueda.

Dentro de esta conceptualización de la obra, la asignación inevitable de roles permite identificar un cuadro distinto de valores. Ufa se hace vehículo para revelar los ideogramas de la clase alta, revelando así el paternalismo y el carácter vacilante de la cultura en su grupo social. En contraste con esto, la vida de los pobladores de Villa Violín revela un mundo solidario. Esto lo vemos a través de la música y los conciertos que sirven para exponer la unidad cultural del grupo. En la villa, todos participan en el hecho musical. No hay excluidos, ni la función apunta a cubrir apariencias. Estamos, por lo tanto, frente a la exposición de dos conceptos de las relaciones humanas: mientras en el Colón asistimos a la exposición de un mundo falseado, el mundo de los humildes se nos revela como el realmente auténtico.

4.3. El plano histórico

En la obra tenemos recreado el marco histórico de las relaciones sociales vigentes. En la superficie del texto se tienen las andanzas de Triclinio en medio de un ambiente represivo y la incompreensión de una sociedad deshumanizada. Esta definición permite descubrir contra qué se escribe. Sin embargo, esto no pasaría de ser una recreación del exilio interno del habitante del interior si no penetramos las circunstancias históricas que hacen posible la existencia de innumerables Triclinios. Todo el montaje anterior, que se manifiesta en la forma de la obra, implica el reconocimiento o la existencia de un sistema de relaciones sociales o de modos de producción bien definidos en sus efectos sobre el individuo. ¿Cómo podríamos calificar al sistema que arroja al habitante de su tierra y lo sumerge en la miseria de la gran urbe? Triclinio, más allá de la ficción, representa una realidad social que expone crudamente la injusticia de las relaciones sociales del presente. La forma de la obra recrea, entonces, esa situación social: por un

lado aparece la gente de abajo, sin posibilidades económicas ni intelectuales, como es el caso del protagonista; en el otro aparecen los responsables, los que tienen acceso al poder, los militares y la alta burguesía, quienes se revelan a sí mismos por su falta de identidad y la coerción.

En el plano familiar de las relaciones, la obra expone remanentes de viejas formas sociales. Aquí podemos reconocer la preponderancia paterna. El padre de Triclinio decide que éste sea violinista. Luego, siguiendo con los planos de autoridad en los tipos de sociedad tradicional, es el cura el que sigue en la escala con mayor ascendente sobre el protagonista. Podemos ubicar al cura en un mismo plano con el maestro de música, Spumarola. Esto nos descubre un montaje paternalista en la sociedad, basado en el rango social de los integrantes.

Exteriormente aparece luego el estado, también en función paternalista. Esto lo percibimos a través de los hermanos mayores de Triclinio. En este plano, el estado aparece como el poder último, despersonalizado, imponiendo su voluntad sobre el destino de los individuos: a los hermanos de Triclinio, el estado les permite practicar ordeño, trezado de cuero, capado de toros, cabalgar y otras actividades en espera de las posibilidades de una vacante de trabajo en un futuro indefinido: "Los hijos mayores, pues, tenían el futuro asegurado, siempre que hubiese futuro, se comprende" (p. 16).

Lo que la obra nos descubre, entonces, a partir de los primeros capítulos es el marco de dependencia psicológica en que el individuo se desarrolla. El paternalismo, comprensible en los primeros años de vida por razones filiales, se prolonga en la vida adulta, coartando en el individuo las posibilidades de desarrollo personal y generando una personalidad dependiente. Esto explica el carácter de Triclinio. Lo que Triclinio finalmente nos descubre es el tipo de ser humano que se desarrolla a la sombra de un sistema social paternalista y absurdo, que coarta las posibilidades de desarrollo individual.

Una vez en Buenos Aires, Triclinio nos permite acceder a otro nivel de las relaciones sociales. Allí Triclinio ve al presidente para pedir ayuda en su búsqueda de trabajo. Dos veces se da la misma situación en que se revela la dependencia personal de la recomendación de alguien con poder para poder trabajar. Pero, con Ufa descubrimos que no sólo los que ostentan el poder directamente pueden decidir el futuro del individuo; también los familiares no ligados directamente a su ejercicio tienen poder para decidir. De ahí que Triclinio devenga totalmente dependiente de Ufa, lo cual facilita su degradación. Justamente, su consideración como objeto folklórico es uno de los medios para lograrlo, lo cual resalta su condición de foráneo en la sociedad porteña.

Si nos detenemos en la relación de Triclinio con el sistema social, notamos que aparece como un ser indefenso que pasa de mano en mano, de realidad en realidad, de la provincia a la capital, sin lograr superar su condición de paria. Contrariamente a lo que piensa Hollobaugh, creo que Triclinio es un ser alienado desde el principio por una realidad social que lo ahoga. La sociedad que lo rodea, con sus valores y sus formas atrofiadas de relación, lo condena a un ostracismo asfixiante que no le deja salida. Por ello, a Triclinio la perturbación externa hace que la cabeza se le llene de sonidos, justamente, igual que al autor: "A mí me pasa algo parecido a lo de Triclinio . . . que se me llena la cabeza de sonidos. Es un defecto que tengo, en situaciones difíciles especialmente" (Gil Amate p. 33). Las situaciones difíciles no son otras que las generadas por la represión del sistema.

No podemos concluir esta aproximación a la obra sin mencionar el ingrediente necesario al mantenimiento de las condiciones imperantes y el marco histórico que la genera. Lo primero abarca a la represión policial o militar. Aquí la obra nos revela la alianza íntima entre opresión económica y represión. Triclinio es un ser oprimido por ser de abajo en primer lugar, y por ser

provinciano en segundo lugar. Como tal, sus protestas sólo son respondidas por el sistema mediante el uso de la violencia sistemática e irracional. El resultado es la alienación no sólo espiritual del protagonista, sino también geográfica. Villa Violín, más allá de representar un escape hacia otra realidad espiritual, reproduce la marginación real del habitante en la urbe porteña, las villas miserias. Como vemos aquí, la forma de la obra no hace otra cosa que seguir un camino paralelo con la realidad. No implico con esto que la obra sea un reflejo, sino, más bien, que la obra se genera a partir de tal realidad. Después de todo, Villa Violín no podría existir como concepto de ficción literaria sin la referencia de las villas reales que cubren la geografía de las grandes urbes.

Vista en un marco histórico, **ETDD** nos remonta también a las causas que generaron la situación de marginamiento de las provincias y del habitante. Triclinio no es una casualidad histórica; es una realidad que se repite día a día por efecto de un modelo económico que sacrifica al individuo en nombre de proyectos nacionales no compartidos por la mayoría. Triclinio es un fracasado desde el comienzo, no porque con ello se quiera alegorizar el destino del artista, sino porque las relaciones de producción en que se funda la sociedad argentina moderna implicaron históricamente el marginamiento del interior. Triclinio no tiene posibilidades desde el momento de nacer porque es del interior. Cualquier resistencia personal o colectiva implica inexorablemente el uso de la fuerza. No podemos soslayar esta referencia quizás marginal a lo estrictamente literario porque entonces no haríamos honor a las motivaciones que nos revela el mismo autor en sus entrevistas: "Después [de El oscuro] escribí **ETDD**, también sobre los golpistas y cuando llegó el exilio, no tuve tiempo para escribir sobre el exilio, porque yo mismo tuve que exiliarme" (Gutzman p. 117). Moyano, lejos de especular al margen de la realidad, nos sumerge en ella. Esta vez la forma elegida es la sátira. Quizás ello sea así porque la realidad, por ser tan absurda, llega al punto de parecer producto de la magia, no dando para un tratamiento más serio. Ante la imposibilidad de asimilar la realidad absurda, no nos extraña que Triclinio haga lo mismo que sus padres antes en La Rioja, simplemente borrarse de la realidad y del país para vivir en un mundo ficticio e ideal como Villa Violín donde, al menos, se pueda tocar el violín en libertad.

CAPITULO 5

EL VUELO DEL TIGRE

Nuevamente el autor nos enfrenta en esta obra con la situación social derivada de la injerencia del militarismo en la sociedad. Como en **El oscuro** o en **El trino del diablo**, Moyano nos lleva a convivir con lo absurdo encarnado en el autoritarismo. Esta vez, sin embargo, el mundo creado en la ficción se sitúa en un plano superlativo que supera lo imaginable: el victimario es introducido en el seno familiar, creando una situación de permanente tensión.

El vuelo del tigre⁷⁶ nos presenta el conflicto entre una familia provinciana de apellido Aballay y Nabu, un militar que llega junto a un ejército de paracaidistas. Estos se identifican en la obra como los percusionistas. Estas fuerzas militares intervienen en la provincia como parte de un golpe de estado, instaurando un régimen represivo que coarta la libertad de la sociedad. Como parte de la infiltración y el espionaje social, Nabu va a vivir en casa de los Aballay. Su misión es detectar a los portadores de ideas subversivas, espíarlos y acusarlos ante la justicia militar. Su presencia implica también la puesta en práctica en el seno familiar de la organización y disciplina militar. La vivienda familiar se transforma así en una cárcel, las habitaciones devienen celdas y el espacio es dividido en zonas que recrean la organización militar del país.

La introducción del agente perturbador en el hogar de la víctima debe verse, sin duda, como un intento latente de destacar lo absurdo de su conducta, para así generar su condenación. Esta convivencia entre víctima y victimario posibilita además la confrontación de puntos de vista, de los cuales la obra actúa como reveladora. Detrás de este encuentro descansan, naturalmente, dos culturas diferenciales que, en el caso de la familia, representa lo tradicional, y en el caso del intruso lo moderno deformado por la mentalidad autoritaria. Esta lucha se soluciona finalmente en el plano fantástico, donde la armonía se restablece al final mediante un acuerdo o alianza con el mundo natural, simbolizado en los pájaros, metáfora de la libertad que alcanza la sociedad cuando éstos se llevan al opresor para arrojarlo al mar.

Hay similitudes y diferencias entre **EVDT** y **EO**. Una de las diferencias radica en que en la última el conflicto tiene una base psicológica mientras en la primera no existe. En **EO**, el conflicto de Víctor se da en el seno de su propia familia y tiene características psicológicas. Su problema se origina en su obsesión por dominar el entorno familiar y social. En **EVDT**, en cambio, Nabu es un agente perturbador externo a la familia donde se produce el conflicto. Este personaje no presenta problemas psicológicos; es un simple ejecutor de órdenes. Tanto Nabu como Víctor son productos típicos del autoritarismo militar.

También se puede hacer una comparación entre **EVDT** y **ETDD**. Mientras la última se desarrolla en un tono humorístico, la atmósfera en **EVDT** es asfixiante y pesada. La similitud entre ambas se da en el desenlace fantástico del final. Siempre a partir del conflicto social causado por la intervención represiva de las fuerzas del orden, en **ETDD** Triclinio se convierte en una especie de Hamelín que, usando como atracción los sonidos irresistibles de su violín, arrastra hacia el Río de la Plata a todos los torturadores con el fin de ahogarlos y limpiar la sociedad de su presencia. En **EVDT** la redención proviene de una alianza entre el viejo y los pájaros. En ambas obras, el final salvador significa el retorno al equilibrio natural, al ritmo, en

⁷⁶ Daniel Moyano, **El vuelo del tigre** (Barcelona: Plaza y Janés, 1985). Futuras referencias a esta obra se abreviarán como **EVDT**.

consonancia con la ideología del autor.

Hollabaugh (1988) ve esta novela como una alegoría de la violencia en el país. Señala el paralelo entre lo que le ocurre a la familia Aballay y la experiencia familiar del autor (p.101). También ve la obra como reflejo del divorcio entre el poder y la sociedad (p. 103). De acuerdo con el propósito de su tesis, Hollabaugh encuadra su estudio en el exilio interno u ostracismo, destacando los tópicos que concurren en el montaje de tal situación. El recurso de Moyano a lo mágico para rescatar a las víctimas debe verse, según Hollabaugh, como un reflejo de su necesidad de recurrir a la fantasía para superar el ostracismo interno (pp.129-130).

La determinación de los planos del rechazo y del deseo, según el modelo de Jameson, no son difíciles de revelar en esta obra, terminada en el exilio español. El tiempo de la novela se sitúa durante los años de la llamada "guerra sucia," que comenzara en 1976 y llevó a una generalización de la violencia⁷⁷. Considerando que el autor fue una víctima más de tal barbarie, no podemos dejar de ver esta novela como parte de una reacción simbólica contra tal violencia. Como plantea Patricia Renella (1985), las condiciones imperantes se reflejan en el autor induciendo una creación artística que actúa como respuesta:

Como en *El trino del diablo* (1974) el lenguaje del escritor incide en la veta de una construcción alegórica que apunta a la denuncia develadora de la opresión, la miseria, la marginación y el desarraigo de ciertos sectores sociales atrapados en la malla de un medio indiferente y hostil⁷⁸. (p. 109)

Si tenemos en cuenta la recurrencia y la caracterización que normalmente hace el autor de los militares, se puede decir que también en esta novela podemos detectar su ideología a partir del descubrimiento de lo que se rechaza⁷⁹. Teniendo en cuenta que Nabu fracasa al final, al ser derrotado por el viejo y sus recursos mágicos, es posible afirmar que el texto revela como alternativa una visión ética de la vida.

Es importante, a los fines de revelar este sentido ,tico de la obra, notar que en ella se plantea el conflicto tomando como base una familia provinciana, que vive en un pueblo

⁷⁷ La represión generalizada que se llevó a cabo en este periodo para contrarrestar la violencia terrorista de los grupos alzados en armas, equivalió a llevar al Estado también a una función terrorista. Basta recordar el tema de los 10.000 desaparecidos, ampliamente publicado en la prensa internacional, para tomar una idea de la magnitud y el alcance de la represión llevada a cabo por los militares de la época. Como se sabe, Moyano tuvo que exiliarse para salvar su vida. Otros escritores con menos suerte simplemente pasaron a la categoría de desaparecidos o fueron ejecutados en las mazmorras militares, como es el caso de Haroldo Conti, Rodolfo Walsh y otros.

⁷⁸ Patricia Renella, "El realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano," **Megafón** 16 (julio-diciembre, 1983): 109-112.

⁷⁹ Moyano, recordando que esta novela es de la misma época de **El trino del diablo**, dice que, apelando a sus alusiones comparativas con la música, "tuvo que subir más las cuerdas y ampliar la geografía para poder nombrar la violencia de América Latina, que nos desborda. He tratado de nombrarla como quien la borra, para que no exista más" (Capítulo, p. 172). Obviamente, esto revela las profundidades del rechazo de donde nace la obra.

imaginario o mítico, como califican Roca Martínez y Gil Amate (1992) a Hualacato⁸⁰. Esto posibilita que el conflicto con Nabu se plantee desde los valores encarnados por el interior. Los Aballay viven en un mundo donde las personas y el mundo natural se integran en una armonía ahora alterada por la intrusión de Nabu. El hecho de que este personaje llegue representando valores extraños -aquéllos de los sectores de poder de Bs. As.- es significativo al momento de ver en la obra una invitación, tica a buscar la identidad nacional en los valores del interior. A su vez, la invención de Hualacato refleja intenciones que intentan limitar, excluir y aislar, como en un exorcismo, la violencia irracional. En este sentido, el mismo autor nos dice que: "He tratado de encerrar la violencia fuera del tiempo y del espacio, en Hualacato, con la esperanza de que se quede ahí para siempre." (Capítulo, p. 172).

EVDT puede ser visto también como parole social. Esto se verifica a través de la voz familiar, que podemos asimilar a la de la sociedad donde se inserta el autor. Ambas voces, la del autor y la de la sociedad, asimiladas como una unidad en la novela, sirven para ver a ésta como portavoz de una visión de vida encuadrada en valores tradicionales⁸¹. Como nos proponemos revelar aquí a partir del texto, el contrapunto comunicativo entre la familia prisionera y el militar intruso, permite detectar y revelar estos ideogramas y contrastes culturales.

Por último, para definir las condiciones últimas de producción de esta obra, hacemos referencia al marco histórico de producción donde se genera. Planteamos, al igual que en **EO**, que la exposición de un conflicto entre las fuerzas militares y la sociedad revela necesariamente una incongruencia dentro del sistema de relaciones sociales. Existe en el núcleo de este conflicto una razón histórica particular en el caso argentino. Esto hace sospechar la existencia de una brecha social y, al menos, de dos niveles de desarrollo social, en concordancia con las diferencias regionales del país. En este montaje novelístico se reflejan los puntos de vista que se originan a partir de estas diferencias estructurales. Por lo tanto, como veremos, el último horizonte que contiene a esta obra, no es otro que el marco de las relaciones injustas existentes en la sociedad, a partir de la imposición de un modelo de progreso desajustado con respecto al marco cultural y civilizatorio.

5.1. El plano del rechazo y el deseo en **EVDT**.

La identificación de lo rechazable se da a partir del núcleo de la novela o conflicto

⁸⁰ José Luis Roca Martínez-Virginia Gil Amate, "Exilio, emigración y destierro en la obra de Daniel Moyano," **Revista Iberoamericana** 159 (1992): 581-596. Estos críticos dicen que los parecidos entre Hualacato y Macondo en García Márquez o Comala en Rulfo implican que el espacio representado en Hualacato "es mítico a todas luces, una tierra que sufre periódicamente de violencia y cuya soledad es infinita" (p. 583-84).

⁸¹ La recurrencia al anciano, como personaje de rescate en las obras, tiene una doble razón. Primeramente, debería ser vista como reflejo cultural, propia de la cultura de donde proviene el escritor. Como ya dije, el noroeste muestra resabios de antiguas culturas que dan preponderancia, dentro de una visión orientada al pasado, al punto de vista del anciano. Por otro lado, la recurrencia al anciano parte también de la intención deliberada del autor de identificación con lo propio latinoamericano, tal como lo expone en su entrevista con Gnutzmann (1987): "Nosotros los del norte nos sentimos más de América Latina. Siendo de América participamos algo en el pasado indígena. . . . Por esta búsqueda de una raíz hice al personaje viejo medio indio y ubiqué la novela entre la cordillera, el mar y las desgracias, es decir, en cualquier parte de Sudamérica" (p. 118).

central. En cambio, el comienzo y el final de la obra permiten definir el mundo de aspiraciones del autor. En el capítulo 1 se nos habla de un mundo en armonía, de una vida pueblerina que transcurre en el sosiego, donde hasta la gata Belinda se entretiene mirando la luz difractada por los vidrios de la tapia, en una continuidad de "ceremonias naturales no interrumpidas" (13). Tal como se plantea en **ULML**, el comienzo de **EVDT** define un punto de referencia preferido ideológicamente por el autor, lo cual actúa sobre el lector como invitación a compartir un punto de vista, en base al cual este último puede construir un juicio valorativo.

El final de la obra implica la vuelta al equilibrio del comienzo, luego que el nudo de la novela nos presentara el conflicto derivado de la inserción violenta de otros conceptos de vida. Para lograrlo se nos cuenta que el anciano se monta en el ritmo y anda por lo hondo, transfigurado en un mundo de volcanes, entre "rebaños nunca vistos de guanacos y vicuñas," acariciando "urnas funerarias, momias indias" (p. 188), por los caminos de la vida y la muerte, entre dioses asustados. Esta recurrencia de Moyano a los ancianos como agentes redentores es reflejo de sus tendencias tradicionalistas. El lirismo que rodea siempre a la figura del padre o los ancianos, nos sirve para apreciar su sensibilidad hacia estas figuras. Se reproduce aquí la idealización que ya vimos en **ULML**, **EO** y **ETDD**, donde la voz paterna aparece reificada. De aquí que podamos decir que el comienzo y el final se unen para simbolizar lo rechazable y destacar lo deseable en el autor.

Algunos críticos como Roca y Gil Amate (1992) comparan a Hualacato con Macondo de Cien años de soledad. En efecto, ambos pueblos gozaban de la paz y la armonía antes del contacto con los agentes exteriores de cambio. Esta armonía alcanzaba al mundo natural que en Moyano creo que está ligada a la influencia de una cosmovisión indígena. Ahora bien, como estos críticos señalan, luego de la intervención militar, Hualacato se aísla generando una sensación de claustrofobia en los habitantes y en el lector⁸². Ambos pueblos devienen entonces en símbolo de un rechazo hacia el mundo exterior.

La casa de los Aballay actúa como referencia para dividir el espacio novelesco en un adentro y un afuera. El espacio de adentro se asimila a una celda mientras el pueblo deviene en alegoría de cárcel. Mientras el espacio interno es controlado por uno de los percusionistas, el externo es controlado por el ejército. Los habitantes del pueblo pueden ser vistos como prisioneros y los miembros de la familia como presos. Esta división es importante pues permite definir el sentido general de la obra. Carlos H. Mamonde⁸³ señala acertadamente que:

La aventura de la novela es la resistencia, la respuesta -resistencia
por el absurdo, la poesía, lo surreal- que a esa tragedia opone una

⁸² Según estos críticos, "las fronteras del país, los límites de la provincia y el término de la ciudad son factores primordiales en la construcción del férreo muro que enclaustra los horizontes de las víctimas." A ellos se suman "la radio (símbolo de espacio cerrado)" (p. 583).

⁸³ Carlos Hugo Mamonde, "**El vuelo del tigre**, una novela fuera del 'boom,'" **Cuadernos Hispanoamericanos** 395 (mayo 1968): 463-467. Mamonde reflexiona sobre el mal que hizo el llamado "boom" a algunos autores latinoamericanos que fueron injustamente relegados, debido al arrastre comercial que el mismo implicó hacia unos pocos escritores. Mamonde también ve en Hualacato una relación mítica con Macondo y "un foco sincrético de la realidad continental." En cuanto al texto, lo califica como barroco, "dentro de la vertiente de ese 'realismo mágico'", que elige "la recreación mítica y la connotación de la metáfora como instrumentos de expresión de la realidad, más allá de lo aparental" (p. 466).

familia campesina. Locura y magia se oponen a la acción del "redentor", que trata de "salvarlos" para el nuevo orden. (p. 467)

Las concepciones culturales, a partir de las cuales se desarrolla el rechazo a la violencia simbolizada en Nabu, se manifiestan a través de conceptos tales como los del tiempo, visto como categoría superior a la historia. La historia no puede "encerrar al tiempo" se nos dice pues éste "nunca empezó" y "nunca acabará." El hombre, según la visión del autor, "no es fijo, también es migratorio" como los pájaros. Como éstos, tiene un camino marcado al nacer. El conflicto se genera en la obra porque el percusionista quiso detener esa marcha definida del hombre al nacer; quiso alterar el ritmo universal, del cual los seres humanos y los animales somos parte. Por eso, su derrota al final implica la condenación de su punto de vista (p. 201).

La diferencia cultural entre la familia y Nabu acerca del tiempo se metaforiza también en términos de libertad y opresión. La alteración del tiempo significa una alteración del ritmo natural. Esto se da como consecuencia del encierro a que la familia es sometida, sin ver la luz del día, lo cual los obliga al uso de linternas. Esto permite asociar metafóricamente la idea de oscuridad con la falta de libertad y aumenta la sensación de opresión. La diferencia conceptual se da también simbólicamente como un antagonismo entre la frialdad del militar y la ansiedad de libertad en la familia. Mientras Nabu controla el tiempo normal usando un almanaque, para el Cholo y su esposa el tiempo se mide en otras unidades, en "horas de encierro," en "permisos para todo," en aguante para escuchar los sermones antisubversivos que, irónicamente, tratan sobre la violencia (p. 27).

También son significativos en la derrota de Nabu los elementos materiales que se usan para anularlo. El final nos muestra a Nabu atado de pies y manos con tejidos hechos por la familia. Esto confiere al acto de liberación otra significación. El uso de estos elementos regionales sugiere el triunfo simbólico de los valores familiares; de la vida elemental sobre el silencio impuesto; de lo tradicional representado en el tejido sobre lo moderno encarnado en la cultura de miedo que el militar trae consigo. **EVDT** manifiesta en su forma una recurrencia a elementos del realismo mágico. Estos están vinculados al rechazo a la alteración del ritmo natural de la vida, lo cual confiere a la acción de los militares el carácter de violación. Lo mágico se manifiesta en la mención del pueblo que se arruga luego que los militares se apoderaran del tiempo, detuvieran las lluvias y cambiaran los puntos cardinales. Hualacato, el pueblo de los Aballay, se contrae sobre sí mismo en un intento de autoprotección que alude simbólicamente a una búsqueda de salvación basada en la propia cultura.

La presencia del represor en el seno familiar de la víctima es un reflejo del deseo de exacerbar lo negativo de la falta de libertad. Este montaje novelesco es muy original, teniendo en cuenta que lo normal es que las fuerzas opresoras secuestren a la víctima. Pero, la recurrencia del autor a presentar lo inverosímil debe verse como parte de un intento de recrear una realidad en el límite mismo. Esto también representa un mensaje subliminal ante una sociedad que eligió el silencio como forma de escape. **EVDT** nos deja la idea de que no hay mucha diferencia entre el estado represor actuando desde afuera o desde adentro. Nabu es símbolo de la asfixia general en que la sociedad vive, la cual trasciende el plano individual.

La generación de un espacio confinado y asfixiante a nivel familiar se da por medio de la aplicación de las medidas tomadas por los militares en el plano social. Aquí Nabu transpone las normas cuarteleras al hogar. Nabu hace de la casa una zona militar, con subzonas clausuradas,

habitaciones precintadas, lo que trae aparejada la idea de cárcel. Los espacios clausurados alojan a los miembros de la familia, los cuales quedan así incomunicados. A la prohibición de hablar entre ellos, Nabu agrega con el tiempo la des-semantización del lenguaje con el objeto de confundir a la familia⁸⁴.

A lo absurdo de romper la comunicación para apoderarse del presente, Nabu superpone su ansia por apoderarse del pasado, husmeando en las cartas y las fotografías. Esta investigación se traduce en un sentimiento de temor e inseguridad familiar: "Qué habrá hecho el Cachimba, pobrecito," se preguntan los moradores a medida que se volvían rojos como las begonias por falta de sol (pp.47-49). Aquí la obra recrea el estado de persecución de la década de los 70.

El aislamiento de Nabu frente al resto de la familia, además de reflejar simbólicamente la separación entre la sociedad civil y los militares, sirve para destacar la metodología autoritaria y absurda usada por este sector. Dada la incomunicación que domina las relaciones en la familia por la presencia del extraño, aquélla no tiene otro recurso que intentar dirigirle una carta, al estar anulado el lenguaje oral como medio de comunicación: Estimado señor . . . parece difícil que usted nos pueda oír . . . por la inmensa tarea que usted tiene . . . mi suegro perdió la pierna . . . en la agricultura" (pp. 35-36); el cholo, que trabaja en la fábrica, en muchos años no se ha enfermado ni faltado nunca, . . . en cuanto a Kiko y la Sila, puedo poner las manos en el fuego. Ellos nunca tocarían nada, son tejedores como todos nosotros (p. 42) . . . yo, señor, quisiera pedirle humildemente (p. 45). Lo absurdo de la situación resalta la incomunicación y el temor de la familia que no sabe qué pedir. Dado que Nabu les quitó todo, aún el derecho de hablar y comunicarse, la familia cree que deben "pedirle todo." Esto implica naturalmente no sólo la devolución material de lo confiscado sino también la libertad y la dignidad. Las víctimas comprenden que todo esto se simplifica en la necesidad de que Nabu se vaya, algo que saben imposible de conseguir pues Nabu existe "porque quita" (p. 46). La sutileza que implica esta explicación permite establecer una identificación de los militares con la negación de todo. Dentro de esta anormalidad vital, la única normalidad salvadora es la muerte, como la de la pequeña Tita, que a los 4 años murió naturalmente, es decir, de las moscas y de la diarrea infantil (p. 42). La asociación entre opresión militar y pobreza toma aquí una clara dimensión social y política.

La novela asocia también la idea de violación del lenguaje con la de violación de los derechos individuales. La violación semántica del lazo comunicativo por parte de Nabu, sienta las bases para la instauración de un nuevo cuadro de valores en la familia y, por extensión, en la sociedad. Anulado o cambiado el sentido de las palabras, la incomunicación sienta las condiciones para montar el terror en la familia o en la sociedad. Renella nota que, entre las tácticas que destaca la novela como variables para sojuzgar la sociedad:

[L]a más significativa es la que afecta el lenguaje como violencia ejercida desde su interior, por alteración de su esencial función

⁸⁴ Dice Moyano muy significativamente acerca de la realidad del escritor: "En los tiempos que corren . . . el escritor tiene la obligación de defender su existencia como tal y la libertad de expresión. Sacar fuerzas de donde sea para mantener vivo nuestro código de comunicación. Cuidar las palabras, esos milagros, de las agresiones permanentes de las diversas formas de poder y de los medios masivos de comunicación. El idioma es la reserva natural de libertad que tienen las personas. . . . Y ser fieles a los anhelos de libertad de los pueblos a los que pertenecemos, interpretándolos con lucidez y alegría, para que el hecho literario no sea un dato para las enciclopedias, y forme parte de la vida cotidiana" (p. 174).

comunicativa, y sobre ,l por interdicción de las comunicaciones internas y externas de la familia. En el primer caso, la violación lingüística opera hacia una des-semantización del lenguaje sobre la base del equívoco y el sinsentido que conducen al oscurecimiento, la caotización y la anulación de las significaciones, y a la destrucción última del signo como estructura fono-semántica en los delirantes, antológicos interrogatorios de Nabu. (p. 110)

La recreación del lenguaje distorsionado por parte del militar sirve de puente al autor para exponer el deliberado intento de confundir, distorsionar y dominar la sociedad. Aquí, como nota Edna Aizenberg (1985), es evidente la influencia de Kafka en cuanto a notar la relación entre poder y palabra, en este caso para poder nombrar una historia argentina abominable (p. 425). Como dice esta crítica, Moyano, al igual que otros escritores de la región, penetra a través de un "lenguaje ficticio" la "pesadilla" de un mundo "más allá de las palabras" (p. 421). Esto permite ver a la obra como un discurso de resistencia frente a un discurso autoritario (p. 424), lo cual no sólo revela el compromiso de Moyano con su realidad, sino también su rechazo ético y moral a la opresión⁸⁵. Es evidente que, en este aspecto, el discurso simple y afectuoso de los Aballay actúa como contrapunto del discurso autoritario del militar intruso.

Una de las formas de exponer el discurso distorsionado por parte de Nabu se muestra en su interrogatorio al Cholo, uno de los miembros de la familia, con el fin de justificar su condena. Su recreación también importa con la finalidad de atraer nuestra solidaridad hacia el débil y compartir el punto de vista del autor. Esta deliberada distorsión por parte del usurpador, tampoco se da en el vacío; ella recrea el lenguaje público de las dictaduras, en su afán de justificar el accionar represivo y confundir a la víctima:

Vamos a ponernos de acuerdo con el tiempo, porque estamos hablando en tiempos distintos. No tocaste *cuándo*. Ya sé que antes de tocarlas no las habías tocado. Así es muy fácil decir yo no toqué. Yo pregunto *después*, Usted bien sabe que yo no toqué, ésas son todas invenciones, yo no toqué, yo no tocaba. Así que no tocabas pero ibas a tocar. ¿Habías de tocar o ya habías tocado? ¿Hubiste de tocar o habiendo tocado ya tocabas? Porque entonces hubiste de tocar o habrías de tocar habiendo lo que hubo. . . . No señor, yo no hube lo que haya habido, yo no sé nada del hubiese habido. Vamos, hubiste de haber habido lo que hubo si hubo de haber habido lo que había. ¿hubieres habido lo que hubiere habido?. . . . No, yo no hi, yo no hu. (pp. 25-27)⁸⁶

En lo que respecta a la idea de crear un discurso o un lenguaje alternativo al del militar, la

⁸⁵ Edna Aizenberg, "Kafka, Moyano, Piglia and the Semiotics of Antiauthoritarianism," **Discurso literario** 2, 2 (Primavera 1985): 421-430.

⁸⁶ Moyano dice que cuando reescribió esta obra en España, "ya había tenido mi experiencia de detención y cárcel. Pero quería contarlo de otra manera y elegí la perspectiva de una gata para no meterme a mí y mis vivencias. . . . Quise evitar las escenas de violencia y tortura y mostré ésta a través de la conjugación del verbo 'haber tocado'" (Gnutzmann, entrevista, p. 118).

obra abre las posibilidades a un nuevo código comunicativo. Esto se da cuando la obra nos presenta a los Aballay desarrollando un nuevo lenguaje que escapa al control de Nabu. Este nuevo código arranca de lo indetectable: el silencio. Lo crean mientras caminan por "ese pasillo" imaginario que marca las zonas de la casa, donde los Aballay recuentan las "bajas": "las palabras que el percusionista les había matado ese día, increíble cantidad de palabras muertas en tan pocos minutos" (p. 82). Obviamente, más allá de objetivizar la intención de incomunicar a la familia como estrategia de dominio, Moyano nos muestra que es posible resistir y crear otros medios de comunicación alternativos. La restauración final de la comunicación demuestra la esperanza del autor en la derrota de la violencia simbolizada en el militarismo.

La intención de Nabu de controlar los estados emocionales de sus prisioneros se inscribe en la intención del autor de resaltar lo absurdo de la mentalidad autoritaria. Nabu organiza los recreos que la familia debe tomar por turnos. Lo observamos en su ridícula conducta cuando ordena que la familia se vista de fiesta para tomar estos recreos (pp. 97-98). Quiere imponer conductas y estados de ánimo: todos deben alegrarse, el Cholo debe zapatear, el anciano contar cuentos (p. 107).

Con referencia a lo externo, la obra nos recrea a través de la visión inocente de uno de la familia, Kiko, la atmósfera pesada bajo la intervención militar. Kiko nos habla con ironía de esa gente rara que parece "turista," que lleva bastones y largavistas que parecen cámaras fotográficas (p. 113). Kiko nos informa inocentemente que bajo la ocupación militar, "toda la ciudad tenía un aire caníbal," mientras las calles resaltan la división de la sociedad en dos bandos discordes. Esto se manifiesta metafóricamente en las dos veredas que representan otras tantas realidades de vida: la de Kiko, es "para el amor." Por ella se camina "hacia lo que sus tíos llamaban el futuro." La otra, la de los militares, es "para el canibalismo," para las víctimas, para los que se olvidaron el documento de identidad o son sospechosos. Significativamente, estas calles terminan en las bases sucias de los edificios (p. 115).

Moyano no deja pasar los elementos más simples para resaltar simbólicamente los sentimientos antagónicos entre la sociedad y los militares. Aquí, el contraste que desenmascara el rechazo se expone desde una comparación metafórica entre el camino de tierra y la calle pavimentada, símbolos de lo tradicional y lo moderno. Para Kiko, el camino de su casa a la fábrica donde trabaja representaba, hasta la llegada de los militares, un camino de convivencia o una forma de vida; era "caminito que se había hecho en el mundo desde que empezó a respirar libremente" (p. 16). Este camino, en la mentalidad tradicional de Kiko, es asimilado al territorio que cada pájaro tiene desde que nace. Significa seguridad y sobrevivencia. Frente al camino de tierra que implicaba su libertad de elegir, se alzan ahora, después de la llegada de los percusionistas, las "calles oscuras," por donde los militares lo llevan a trabajar forzado en la fábrica "inabarcable," con letreros en un idioma distinto del de Hualacato. La fábrica, antes un lugar de trabajo normal, toma otra dimensión luego de la llegada de los militares; ahora es el "hormiguero," que absorbió veinte años de su vida. Por lo tanto, la intervención militar, en sus efectos laterales, trae consigo la concientización de Kiko acerca de su relación laboral injusta. A esto se suma la insinuación directa de la obra en el sentido de revelar una complicidad directa entre patrones y militares, que desenmascara los intereses en juego en los golpes militares.

El cuadro opresivo en la sociedad por efectos del militarismo es presentado en una dimensión histórica gracias justamente a la falacia del discurso retórico y hueco del militar. Mientras Nabu somete a la familia a "sermones dominicales" que hablan de los "grandes salvadores de la historia" (p. 128), irónicamente los que hicieron posible el presente, la obra nos deja entrever el sentimiento de olvido y desprecio por parte de la familia hacia un mensaje que se

diluye en su propia hipocresía, entre los sopores y la "modorra de la digestión." La voluntad de escapar a estos discursos huecos que se contradicen con la realidad de violencia, se traduce en una apelación a la imaginación por parte de las víctimas⁸⁷. La ansiedad por escapar de una historia henchida de mentiras históricas lleva al autor a proponer un escape de los Aballay hacia una vivencia ubicada más allá de la historia inmediata del mismo país, hacia "otros siglos y otras latitudes" (p. 128). En este escape imaginario los Aballay dejan el campo de batalla de los héroes inventados por la historia que cuenta Nabu, para construir una casa en algún lugar limpio. Esta voluntad de evasión física y mental no puede ser desligada del acto creador como compensación porque, como nos dice directamente el autor, "no se puede estar vivo sin tener libertad de alguna manera" (p. 130).

El capítulo 13 significa la puesta en marcha del rescate de las víctimas. A través de los doce primeros capítulos hemos asistido a la sumatoria de todas las violaciones imaginables por parte del militar. Como en sus otras obras, el rescate se produce a partir del anciano, lo que revela la inclinación tradicionalista del autor. Antes de darse el rescate, Nabu ha consumado su último atropello separando al viejo del grupo familiar, arrojándolo fuera de la casa para que muera. Irónicamente, la acción de Nabu sirve para resaltar el poder del viejo pues de esta intención de muerte nace la posibilidad de vida para todo el grupo. Esto también puede verse, en un segundo plano, como una insinuación ética a reafirmarse en la propia cultura, ya que lo que el opresor cree que puede matar al viejo, realmente permite su salvación.

La voz del anciano es vehículo para la ideología del autor. El discurso reifica una visión integradora de la vida en libertad. El anciano recuerda en el patio, donde está confinado, que su padre no lo dejaba arar en el círculo sagrado hecho de "piedras rojizas con una blanca en el mismo centro, intactas desde siglos" (p. 173). Ese círculo de piedra es reconstruido ahora imaginariamente en el recorrido que hace con su silla de ruedas, en busca de sabiduría. Desde este círculo el viejo establece contacto con el pasado, con los muertos familiares, fuentes de salvación. Desde aquí ve la vía láctea, simbolizando en esta visión totalizadora la aprehensión de la luz que lo salvar. A partir del acceso a esta luz cósmica, metáfora del autoconocimiento, el anciano se reafirma en la necesidad de restablecer la alianza con el mundo natural, con los pájaros, para salvar al grupo y acceder simbólicamente a la libertad (p. 174).

En la obra, la idea de libertad se simboliza bellamente en los pájaros, a los cuales el anciano recurre para salvar la familia. La visión integradora de la vida se metaforiza aquí en una alianza que implica restablecer los puentes de comunicación con ellos como vía de salvación; conocer sus territorios, porque conociéndolos también se abarca el límite del espacio de libertad en cada ser humano. Hallar el centro de ese territorio, tal como nos propone la obra líricamente, equivale a encontrar el punto a partir del cual se conquista la libertad. Una vez lograda ésta, el hombre no certifica su superioridad como especie, sino que se iguala con el pájaro porque, como dice el anciano, somos extensiones o prolongaciones de ellos. En la novela, la falla que explica la barbarie de los percusionistas y últimamente de todo el sistema social, reside en que los seres humanos no logran encontrar su propio centro ni su propio espacio (p. 175).

La concepción de la vida como parte de un ritmo universal se manifiesta en los caminos elegidos por el viejo para alcanzar la sabiduría. El anciano, en su búsqueda de salvación, "sintió que el ritmo lo llevaba," y se internó en lo hondo del tiempo y anduvo entre sus antepasados (p.

⁸⁷ Sin duda, la situación política del momento actúa como impulsora de la forma de la obra. En su entrevista con Gnutzmann (1987), Moyano recuerda que empezó a escribir esta obra en los días previos al golpe de estado de 1976, y que "había un clima de violencia tremendo" (. 117).

188), buscando los secretos del saber. El hecho de que desde allí vuelva con la fórmula de salvación revela, en una simbolización significativa, el apego a una visión tradicionalista.

El final también revela simbólicamente cuáles son los otros elementos perturbadores. A la extirpación de Nabú le siguen la del único rico del pueblo, de los instrumentos del percusionista, del perro guardián: "El propósito de mi novela era matar a los violentos. Pero ¿cómo hacerlo? Con la magia, ¿con qué otra cosa podía exterminarlos?" (Gnutzmann, entrevista, p. 118). Con la desaparición de ellos, el amor vuelve a las calles de Hualacato y el agua de los canales reboza en libertad y caudal, rompiendo su enclaustramiento de piedra y cemento. Las palabras vuelven a tener sentido y recobran su significado perdido. La restauración de la verdad, sin embargo, no deja de ser dolorosa: las palabras, al restaurarse la comunicación en el pueblo, traen noticias de muertos arrojados en los diques y que flotan en las orillas. Aquí, sin duda, la obra se apoya en la verdad histórica de los años setenta en Argentina.

El final abre las puertas a la intervención directa del autor. Accedemos así al pensamiento directo de Moyano, para quien los Nabu y los percusionistas, que simbolizan a los militares, temen a la vida y al mundo. Por eso odian y se enloquecen entregándose a un intento de dominio fútil, pretendiendo "pensarnos a nosotros, fijarnos en sus razones poderosas. . . (p. 208)⁸⁸. "El salvador," Nabu, no pensó que los hombres son como los pájaros, que "no piensan el mundo," sino que "lo conocen, lo habitan, lo miran, lo esperan sin violentarlo para nada; se acoplan al ritmo y eso les basta" (p. 200). La visión tradicional del autor se hace patente cuando nos dice abiertamente que los hombres, "lo mismo que los pájaros, tienen sus caminos, fijados cuando empezó la vida" (p. 201). El hombre sólo puede optar por quitar obstáculos que le impidan seguir su camino establecido (p. 201). Desde aquí arranca el error de Nabu; de intentar convertirse en obstáculo para la vida. Por eso es derrotado. Más allá de este acercamiento simbólico que revela la ideología del autor, la obra nos revela desde un plano alegórico el ansia de libertad como deseo subyacente y como valor humano fundamental dentro de una sociedad dominada en su momento por el terror.

5.2. EVDT como *parole* social

Vista como *parole* social, **EVDT** nos revela la existencia de dos discursos en la sociedad. Uno es el de la familia, representativo de la sociedad hualacateña. Aquí encontramos, como veremos, pensamientos y actitudes que forman parte de conceptos tradicionales de vida. Estos ideogramas transparentan la ideología del grupo y dan a la novela el carácter de reveladora de una mentalidad tradicional, en consonancia con la procedencia del autor y la ubicación geográfica de la obra. El otro es el discurso autoritario de Nabu, representativo del sector militar. En este sentido, la obra nos expone los ideogramas que nutren la mentalidad autoritaria. Aquí, sin duda, prima la experiencia personal del autor que, por otro lado y teniendo en cuenta factores históricos, no resulta extraño al lector. Por lo tanto podemos decir que la obra, en su totalidad y vista como *parole* social, revela y testimonia en su esencia, y desde un punto de vista del lenguaje, la división social y la opresión de un grupo sobre otro.

Analizando los ideogramas sociales encarnados en la familia, la obra actúa como una revelación de la autoridad paterna. Se enfatiza en ella, nuevamente, el rol del padre anciano, característico en obras anteriores. A través de la visión del viejo se exagera el antagonismo de la

⁸⁸ Aquí podemos ver conceptualmente el paralelo entre Nabu y Víctor de **El oscuro**. En ambas obras, la visión del militar es la de un personaje psicológicamente débil, que necesita dominar y ejercer su autoritarismo como forma de aumentar su seguridad personal.

figura opuesta, Nabu. El discurso del padre, vía de revelación de la ideología del autor, constituye el centro a partir del cual se construye una ética de vida y un cuadro de valores. La base cultural de este discurso da a la obra el carácter de reveladora de una visión de vida aferrada al pasado como referente de vida y de sabiduría.

Otro elemento que actúa como protonarración es la resignación ante el atropello. Esta actitud no puede ser vista al margen de los aspectos culturales de la región donde se sitúa la obra. Uno de los factores dominantes en esta actitud es, sin duda, de influencia cristiana, hacia la cual se remite la víctima para probar la inocencia:

Nosotros somos buenos, puede preguntar. Creemos en la Virgen.
Nos hemos bautizado, somos hijos de Dios igual que ustedes. No
matamos ni robamos, tejemos solamente. Tejemos para vivir y eso
que alguna vez tuvimos tierras, nos las quitaron y nunca reclamamos.
Usted debe creerme, somos buenos, tenemos muchos recuerdos
buenos y malos, hemos sufrido, se nos murió el Tite por
ejemplo. (p. 55)

La referencia al pasado que domina la ideología del grupo familiar y da a la obra el carácter de *parole* provinciana, se manifiesta en la importancia dada a las fotos y cartas guardadas. La idea subyacente detrás de estos elementos materiales es, sin duda, conservar la memoria, equivalente a una reificación del pasado. Esto se justifica a partir del hecho de que no sólo se evocan momentos buenos como el casamiento de tía Francisquita o cuando nevó, sino también el velorio de Tita, del angelito que murió de diarrea. De aquí la significancia del ultraje de Nabu, cuando se apodera de las cartas: apoderarse de las cartas y fotos conlleva la idea de apoderamiento del centro sobre el cual gira la vida de la familia o de la sociedad. Este centro es el pasado, revelador de la ideología dominante en la misma.

La resignación física del grupo al dominio impuesto no significa su resignación cultural. La familia, aún en circunstancias desafortunadas, trata de conservar la memoria de su integridad. La resistencia espiritual a Nabu también se manifiesta hacia los mismos miembros familiares cuando éstos son portadores de ideas extrañas al grupo. La separación familiar con Avelina radica en su relación con el Cachimba, "ese hombre de ideas raras" (p. 51). Sin embargo, la foto que recuerda a ambos es conservada en la caja que husmea Nabu, como parte de un rito cultural tendiente a conservar la memoria, común a sociedades como la de Hualacato.

El divorcio cultural que revela la obra como reflejo del marginamiento social se manifiesta en la falta de entendimiento con Nabu. El lenguaje simple de los Aballay se enfrenta al lenguaje urbano de Nabu, testimoniando esa separación entre la capital y el interior. Las palabras extrañas, traídas a Hualacato por los militares, pasan a ser parte de un léxico, a veces irónico, que se identifica con los opresores y con el extraño:

Sentían que estaban nombrando cosas misteriosas y secretas. . . .
Nada menos que Explosión Demográfica para colmo de
América Latina, qué placer increíble. . . . [Expresión] importante
no por su significado sino porque la usaban también para nombrar
a Nabu como quién le devolvía una palabra al no poder encontrarle
un sentido. (p. 130)

La obra también resalta el divorcio entre civiles y militares. El desencuentro se manifiesta entre los sermones de Nabu y la visión del grupo familiar, síntoma evidente de la existencia de dos grupos antagónicos en la sociedad. La falta de identificación con el lenguaje de Nabu lleva al Cholo a considerarlo como "visiones inútiles o sueños imposibles." Para paliar la gravedad de estos sermones, no por inútiles menos peligrosos, Cholo encuentra, sin embargo, que estas evasiones pueden ser útiles porque representan el único lugar adonde Nabu no puede llegar. Al otro lado de la evasión o del sueño, la familia recobra su integridad y la libertad, porque -aquí la voz del autor- "no se puede estar vivo sin tener libertad de alguna manera" (p. 130-131).

Este divorcio social también se refleja en otro plano, cuando se nos cuenta que los sermones de Nabu no tenían conexión con la realidad de Hualacato. Lo absurdo de este mensaje, "palabras sin sentido que se quedaban dando vueltas en el aire tontamente sin poder cuajarse en nada cierto," dan la posibilidad al autor de expresar su repudio a una historia de "criollos inventados que nada tenían que ver con ellos, indumentarias inventadas, palabras que nadie usaba ya, criollismo para sustituir una historia silenciada. Zapateos" (p. 131). Aquí la obra se hace eco de la voluntad de los escritores del interior, que rechazan la conceptualización de una literatura folklórica como única posibilidad creativa.

La recurrencia del viejo a los cuentos populares para explicar la situación familiar y el desenlace de la obra justifican el verla como creada a partir de una visión tradicional, en armonía con el mundo natural. La recurrencia al cuento para explicar un problema vivencial está en paralelo con la recurrencia a elementos mágicos o naturales para curar un problema físico. Ambos son recursos que descubren una sociedad tradicional.

Los ideogramas que representan al grupo militar se revelan por el accionar de Nabu. Su lenguaje permite descubrir en la frase suelta y aislada, los gérmenes de una inteligencia construida a partir de la obsesión enfermiza por la represión: "a tocar, a tocar," "contra la pared buscando una arañita," "cuidado con hablar o con moverse," "quietecitos contra la pared," portarse bien o no habrá postre," "más separados," "me veré obligado," "nuevo orden," "sacar pajaritos de la cabeza" (p. 18-20).

La visión militar de una sociedad ordenada y segura se manifiesta como ideograma o protonarración en la obra por la actitud de Nabu frente a la familia. La puesta en práctica de una división en el hogar de los Aballay, con zonas de reclusión y de recreo, es un reflejo de la división del país en zonas militares. El resultado no disimulado es la visión del país como una gran cárcel de contención y cada hogar como una celda. En la obra este concepto militar aplicado se refleja también en carteles en las paredes, corredores imaginarios para circular y puertas imaginarias que resaltan la claustrofobia.

La obsesión por el dominio como ideograma militar se revela también en la actitud de Nabu hacia las cartas y las fotos. El intento de dominar el pasado representado en estos elementos, permite establecer un paralelo entre Nabu y Víctor de **El oscuro**. La visión del pasado permite también notar la diferencia entre lo que Nabu representa y la familia. Mientras para los Aballay el pasado es fuente de sabiduría, para Nabu no pasa de ser una posible fuente para ubicar delitos imaginarios desde su mentalidad.

Resumiendo los conceptos, **EVDT** puede ser vista como una vía de exposición de dos visiones en la sociedad. En una, la familia Aballay traduce en un lenguaje simple y sencillo una serie de ideogramas de netas raíces tradicionales, donde los valores ,ticos se alzan en paralelo con una visión armónica de la vida. Estos engloban la simpleza, la humildad y la resignación, con raíces indudables en la cosmogonía cristiana antigua. El padre anciano como centro de la vida familiar revela la preponderancia de un código moral de raigambre ancestral, posiblemente

indígena. En el otro lado y diametralmente opuesta se alza la visión militar de la sociedad. La idea básica o ideologema es la de la represión sistemática e irracional. Su lenguaje es arrogante y deformante. Esta deformación persigue claros objetivos des-semantizantes que, sumados a otros cambios impuestos, resultan en un lenguaje de dominación y pérdida de libertad. Sin embargo, resaltando indirectamente la división social, el centro alrededor del cual gira tal lenguaje es nebuloso. Esto se manifiesta en la falta de comprensión del mensaje por parte de los Aballay, falta representativa de la brecha entre los militares y la sociedad. Por esta incomunicación, la obra puede ser vista como un reflejo de esa separación básica de valores entre esos dos grupos antagónicos en que la sociedad estaba artificialmente dividida.

5.3. El plano histórico

Como en las otras obras analizadas, el marco histórico se revela a través de las relaciones históricas de producción que operan a nivel social. Estas relaciones dan forma a la estructura sobre la cual se alzan las relaciones sociales cotidianas. A simple vista podemos inferir que el choque cultural entre los hualacateños y los percusionistas tiene su origen en la disparidad de las relaciones de producción presentes en la sociedad. La que podemos definir como antigua está en relación al marco cultural de Hualacato. La otra, más moderna, se revela indirectamente en la presencia del militar que actúa al margen del sentir local. Podemos afirmar que el conflicto planteado en la ficción arranca del conflicto a nivel de las relaciones de producción actuantes en el plano estructural de la sociedad. Este, de acuerdo con Jameson, es el último horizonte para interpretar una obra.

El elemento fundamental que revela la vigencia de un sistema antiguo de producción está definido por la profesión de la familia. Son tejedores que actúan o trabajan en una organización familiar regida por la preponderancia del padre, en primer lugar, y los hijos varones en segundo lugar. El anciano, luego de ser cafetero en un ministerio, trabajó aparentemente como hachero. Pero el hecho de que algunos varones trabajan en una fábrica revela que en la sociedad se da una sobreposición de medios de vida antiguos y modernos que, por otra parte, no garantizan la solución económica: los Aballay se autocalifican de pobres. Esto también da a la obra un carácter revelador, al exponer las contradicciones sociales.

Interesa también en la definición de este marco de relaciones saber que alguna vez los Aballay tuvieron campos, de los cuales fueron despojados: "Tejemos para vivir, y eso que alguna vez tuvimos tierras, nos las quitaron y nunca reclamamos." La obra nos enfrenta aquí con la sospecha de la impunidad del despojo al campesino. El hecho de que la familia no reclamara nunca, seguramente por temor o por falta de confianza en la justicia, actúa como revelador de una disociación social entre estado y sociedad. Esto explica la extrañeza con que los Aballay ven a Nabu y todo el proceso de intervención militar. La circunstancia de que los percusionistas lleguen desde el cielo en la madrugada, exalta el carácter de enemigos con que son vistos.

La presencia militar y su actuación en relación con la fábrica revela la otra parte concurrente en la identificación de las relaciones sociales que rodean a la obra. Las palabras de reclamo de la familia, destacadas por la falta de signos de puntuación en el texto, revelan la desesperación del grupo y son elocuentes del carácter de aquéllas, dominadas por la injusticia, la miseria, los sueldos miserables y la explotación. El hecho de que este reclamo sea ante Nabu, hace elocuente la asociación del poder militar con la explotación de los hualacateños:

Volvimos al trabajo, a ser tan pobres como siempre, trabajar por la casa y la comida, a lo demás se lo llevan lejos ellos, para otros

gastos tenemos que tejer en nuestra casa fuera de hora y aún así los chicos van descalzos, falta la leche el pan la carne los primeros auxilios, hay diarreas estivales se deshidratan los chicos se desinflan los globos, Hualacato tiene un limbo lleno de angelitos que no ven ni la luz ni la leche. . . . Yo ese día no hice ningún ruido porque quería saber por qué, se había muerto el Tite. Uno tiene derecho, soy era el padre. ¿Es que también nos van a negar esto?. . . . Está prohibido. . . . Cuando alguien lo dice ustedes lo señalan con el dedo. . . . Y entran a perseguirlo con sus perros, los perros van detrás de los cachimbas mientras ustedes custodian la miseria. (p. 56)

La identificación de los militares con la explotación y la miseria se revela también por medio de Kiko y los que trabajan en la fábrica, asimilada a un hormiguero humano en la mente del hualacateño. La connivencia entre patronos y militares se revela a través de esos camiones custodiados por los militares, que llevan a los obreros como ganado a la fábrica, mientras Nabu entrega salvoconductos para circular (pp. 115-116).

La fábrica representa para los habitantes del pueblo un choque cultural que revela la falta de armonía entre la organización social y la organización económica. El choque cultural en la superficie aparece como la manifestación de dos concepciones de vida enfrentadas en la estructura. Ese rechazo cultural se manifiesta en la extrañeza con que Kiko lee los carteles internos en la fábrica, propios de la organización moderna de la producción. Estos carteles son incomprensibles al lenguaje de Kiko por estar "escritos en una lengua que no era la de Hualacato." La incomprensión cultural hacia los sistemas productivos modernos se transparenta en la sensación de agobio que Kiko tiene ante la inmensidad de la instalación (p. 117), que revela un sistema económico impuesto, no asimilado por la sociedad en su estado civilizatorio presente.

La obra también revela la existencia de un marco embrionario de resistencia revolucionaria en la sociedad. Esta resistencia se materializa en el Cachimba, que se disfraza significativamente también de "turista" para poder salir a la calle y pasar desapercibido (p. 121). Su vestimenta implica metafóricamente que su propuesta es tan extraña e incomprensible como la presencia de los propios militares (p. 132). El temor de Kiko por su encuentro casual con el revolucionario refleja los sentimientos sociales de la época acerca de los grupos armados: "Veo que te come el miedo [le dice el Cachimba]. Ya te dejo. Nos vemos otro día" (p. 121).

Ampliando el horizonte histórico de la obra, entiendo que ella nos transparenta el atraso estructural del noroeste, y que Hualacato podría ser visto también como una metáfora de la situación de postergación y brutalidad de Latinoamérica. Es conveniente señalar que la postergación económica y la brutalidad militar responden en la obra a un marco estructural impuesto por la metrópoli porteña, que necesariamente se refleja en el plano político. Este marco de relaciones históricas es determinante de toda la visión que nos transmiten los dos bandos, los Aballay y Nabu. Su enfrentamiento cultural parte y descansa en el avasallamiento histórico del interior. El divorcio semántico en el uso del lenguaje, el choque ideológico o de visiones de vida y la incomprensión entre Nabu y la familia, es la manifestación superficial en un plano textual de la existencia de dos sociedades disímiles, una arrogante y pertrechada con la fuerza para imponer sus modelos, y otra cobijada y resguardada en sus valores prehistóricos como forma de supervivencia.

Visto el texto en un plano histórico reciente, **EVDT** recrea la violencia de la década de los años setenta. Aquí el autor no sólo parte del conocimiento personal de la represión, sino que

se alimenta de lo que pasaba cada día y era de público conocimiento. La división de la casa de los Aballay en zonas de miedo, la ocupación de las calles por civiles imposibles de identificar, la interdicción de la correspondencia, la des-semantización del lenguaje destinada a vulnerar la sociedad, las detenciones masivas, son verdades históricas que se reflejan en la forma de esta novela. Quizás, en el futuro lejano, cuando alguien quiera aproximarse al signo dominante de una época como la de los años setenta del siglo XX, nada más acertado que releer esta novela para acceder a la sensación real de la barbarie militar.

CAPITULO 6

CONCLUSION

Consideramos aquí apropiado hacer una relación entre las obras analizadas y el carácter intrahistórico que se da a las mismas a través del título del libro. El término intrahistórico ha sido tomado de Miguel de Unamuno, aunque adaptado para revelar otros aspectos de la realidad social. Cuando Unamuno usó este término, quiso definir o identificar aquellos elementos ocultos que determinan el perfil de una sociedad. Según el pensador español, quienes hacen y forman esos elementos son los componentes de esa sociedad; son los hombres y mujeres anónimos, verdaderos hacedores de la realidad. Estos seres humanos comunes, generalmente ignorados por la historia oficial, son los que sostienen la vida oculta o intrahistoria de la sociedad:

Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. . . . Los periódicos nunca dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día . . . se levantan a la hora del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna. . . . Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna. . . (p. 464)⁸⁹.

Al término usado por Unamuno lo he creído útil de usar en este análisis, aunque con un sentido más amplio, para poder acceder a aquellas situaciones no solamente permanentes, indelebles, encubiertas, que conforman la vida social, sino también aquellas conflictivas en el plano personal y social. Así, las obras literarias de Moyano nos llevan al conflicto espiritual que acarrea el provinciano desarraigado por razones económicas, más su conflicto cultural al trasvasarse del campo a la ciudad, más el ultraje a que es sometido en su aprendizaje y adaptación, así como el estado de temor permanente en que vive la sociedad de su tiempo, agobiada por las lacras históricas del militarismo y la represión. Estos temas no conocieron hasta la llegada de Moyano un tratamiento literario desde la perspectiva del escritor del interior. En efecto, tal como nos deja percibir Ismael en **ULML**, en la historia oficial sólo hay lugar para esos héroes de bronce que coronan los monumentos, señalando un destino incierto que pocos comprenden y la mayoría ignora. Las obras de Moyano revelan y transparentan esas condiciones permanentes, intrahistóricas, que son o fueron parte de la vida diaria de la sociedad argentina en los años 60 y 70.

Se ha usado la teoría de F. Jameson para penetrar lo meramente textual. Podría hablarse de una relación entre lo que Unamuno entiende por intrahistoria y lo que Jameson propone descubrir en una obra literaria. En efecto, mientras Unamuno nos propone recrear artísticamente

⁸⁹ Miguel de Unamuno, "En torno al casticismo: La tradición eterna." **Antología general de la literatura española**, ed. Angel del Río (N. York: Holt, 1960): 464-470. En este ensayo Unamuno critica la apología de la historia de España. De aquí sólo hemos adoptado el término "intrahistoria" por su originalidad y contenido.

los elementos intrahistóricos que conforman la vida diaria de una sociedad, Jameson hace posible la revelación de esos elementos. Los tres horizontes de lectura que plantea Jameson para explicar una obra, apuntan a esa revelación. En el primer horizonte, se sitúa a la obra como una respuesta ante una situación que se rechaza. Aquí el análisis permite revelar el presente histórico que atenaza a la sociedad en un estado de conflicto y, naturalmente, al escritor, inspirando el rechazo. En el segundo horizonte, la obra revela las unidades básicas de cultura, de pensamientos e ideas, que permiten acceder a las bases culturales que sustentan a la sociedad, las cuales superan lo temporal y forman parte de cada individuo, deviniendo por lo tanto intrahistóricas. En el tercer horizonte, la obra descubre el marco histórico de las relaciones sociales que rodean la creación.

Analizadas en función del primer horizonte propuesto por Jameson, la lectura nos ha permitido explicar la forma de las obras como resultado de un rechazo hacia una realidad social e histórica -contenido o materia prima en la teoría de Jameson- que contraría la ideología del autor. Estos elementos contradictorios han permitido ver la creación de Moyano como una respuesta a algo que ha desequilibrado su visión personal de vida o ideología. Estos elementos o situaciones actúan en un nivel de abstracción en el autor, predeterminando la narración. De la misma forma como hemos identificado lo rechazable, hemos podido acceder, por contraposición, a lo deseable. La ubicación de la obra dentro de estas coordenadas de rechazo-deseo ha permitido enmarcar la creación como la solución, dentro de un orden imaginario, de las contradicciones personales del autor. Veamos a continuación cuáles son esos elementos predeterminantes que condicionan y definen la obra, y que revelan, de paso, los elementos intrahistóricos que rodean a la sociedad y al autor.

El rechazo a la ciudad, lo urbano, y lo que ella representa como concepto cultural moderno, es uno de esos elementos superficiales en el texto que predeterminan la narración. Contrariamente a la idea que asimila la vida urbana a un estadio superior en el desarrollo social e histórico frente a la vida rural, la intrahistoria revela que, en realidad, la ciudad representa un lugar de sufrimiento no elegido, deshumanizante y destructor de los valores morales y éticos del provinciano que debe emigrar para sobrevivir. En las cuatro novelas analizadas, la ciudad representa siempre lo negativo, directa o indirectamente. La ciudad como infierno es evidente en **ULML**. Aquí, la ciudad -evidentemente Córdoba- es el sitio donde Ismael realiza un *journey* que más que llevarlo al autoconocimiento, lo conduce a conocer la vida en toda su dimensión de dolor y miseria. Lo mismo puede decirse con respecto a las experiencias de Triclinio en Buenos Aires en **ETDD**. Sus aventuras no sólo permiten descubrir no sólo el cinismo, la frialdad y la carencia de sensibilidad de la gran urbe, sino también asociar la visión de los sectores asociados al poder, responsables de tal situación.

En **EO**, la referencia a la ciudad es indirecta y se deduce a partir de su asociación con la sede del poder militar y represivo. Víctor representa al militar de origen provinciano que abandona su pueblo, su familia y su cultura, para integrarse a las fuerzas militares. Estas, asociadas naturalmente a los centros de poder urbanos, han operado como una atracción ante un Víctor adolescente que ha asociado sus posibilidades de triunfo económico en la vida con el abandono del ámbito natural propio. Sin embargo, como parte de una precondition que arranca de la propia visión del autor, Víctor fracasa. Al final de su carrera, el pago por su entrega al sistema ha sido el fracaso total de sus expectativas. El reconocimiento de su visión equivocada revela directamente en el plano psicológico el rechazo del militarismo, e indirectamente a los valores en los cuales éste se nutre: los de la ciudad, sede del poder.

En **EVDT**, los militares también representan el brazo tentacular del poder urbano. Ellos legan a La Rioja para subyugar a la población dentro de un orden militar incomprendido.

Nuevamente, la novela se sitúa aquí en una posición de contraste y disputa entre valores culturales asociados a la provincia y aquellos asociados a la gran ciudad. Por lo tanto podríamos generalizar diciendo que la ciudad representa lo malo en un plano de abstracción mental, lo cual se constituye en protonarración⁹⁰. Frente a la negatividad asociada a lo urbano como representativo de lo moderno, los valores asociados a la provincia, que de alguna forma se asocian con su visión tradicionalista, se erigen como salvadores. Accedemos aquí al mundo del deseo del autor. La salvación por el retorno a los valores propios no es otra cosa que la manifestación encubierta de los deseos de volver al marco propio de la tierra, lo cual es intrahistórico porque nos descubre la intimidad emocional, nostálgica, del desterrado. Esto también contribuyó a dar a la obra de Moyano un carácter ético, al adjudicársele un sentido de invitación a construir un nuevo país basado en los valores permanentes de la cultura propia. La sede de esta nueva cultura, paradójicamente antigua, no reside en el centro cosmopolita, constantemente sometido a presiones y deformaciones externas por su proximidad a otras culturas, sino en el interior, sede de lo auténtico.

Uno de los recursos que usa Moyano para sugerir el retorno a lo auténtico, es su recurrencia a los ancianos como agentes redentores. Opino que esto sería un reflejo cultural intrahistórico que parte de los sentimientos valorativos de la sociedad. En **ULML** un viejo indio, pobre y solitario, que vive en el campo, no sólo posibilita la salvación de Ismael, sino que sirve para resaltar el contraste con los valores de la ciudad. Habida cuenta de que el indio viejo rescata a Ismael con su ejemplo de desprendimiento mundano, su vida aparente se nos revela como lo deseado y admirado por el autor. Aquí se nos representa la soledad, la humildad, la renuncia a las falsas opciones de vida y el refugio en la cultura propia como ideales de vida. En **EO** también, cuando Víctor acepta finalmente que su salvación real radica en aceptar los valores de su padre provinciano, también viejo y solo, tiene la posibilidad de salvarse. La aceptación del color de su piel es alegoría de la necesidad de aceptar la cultura tradicional, como medio de redención social e individual. En **EVDT**, entretanto, el rescate de la familia es también operado por un anciano desde una silla de ruedas, mientras en **ETDD** el rescate del protagonista, Triclinio, se da cuando se va a vivir definitivamente con los viejos músicos artríticos, que conviven en una sociedad ideal, separada de la ciudad, y conformada sobre bases solidarias y no competitivas.

Más allá de la identificación de los planos del rechazo y del deseo en el autor, se puede acceder también a otras visiones de vida de la sociedad que revelan los elementos intrahistóricos. Del enfrentamiento en el plano abstracto entre campo y ciudad, accedemos indirectamente a un

⁹⁰ El concepto de "abstracción mental" que uso aquí lo tomo de Edmund S. Glenn, **Man and Mankind: Conflict and Communication between Cultures** (Norwood, N.J.: Ablex, 1982). Este proceso de conocimiento, que lleva a la formación de una visión de vida en la sociedad, lleva al individuo a una "selection of elements towards which attention should be directed, and elements which should be disregarded, at least within the context in which abstraction is carried out" (p. 9). Por este proceso es posible organizar una cantidad de información y resumir en una sola expresión un conjunto de cualidades. Un ejemplo de conocimiento abstracto es dado cuando decimos la palabra ciudadano, por ejemplo, según Glenn. Esta palabra implica un conjunto de características compartidas por toda la sociedad, que no requiere aclaraciones para comprenderse. Agregar que el ciudadano puede votar, para entender la expresión, es irrelevante y no necesario. Creo que podemos aplicar este concepto a la visión de Moyano. Es evidente que en palabras tales como ciudad o militar se asocian en él, en un nivel abstracto, un grupo de conceptos que predeterminan la narración y las convierte en sinónimos de maldad y violencia.

concepto de armonía universal o desarmonía, elemento central en la penetración de la ideología del autor. Dentro de este concepto, el ser humano forma parte de un mundo en equilibrio, compartido en armonía con las demás especies. La alteración de esta armonía que se asocia a la urbe, comporta una violación del mundo natural que abre los cauces al rechazo como posición dominante en la obra literaria de Moyano. Como se puede apreciar, aquí el concepto cristiano de superioridad humana en el mundo natural cede lugar a una visión más cercana a la indígena, de igualdad y armonía. Así, el rechazo a la ciudad en **ULML** parte de un rechazo a la modificación ambiental que ella opera, vista como una mutilación de la naturaleza y que actúa en paralelo con la destrucción de los valores humanos esenciales. Las calles asfaltadas, las casas alineadas, la modificación del curso del río, los monumentos, están en paralelo con los tipos humanos, miserables y oprobiosos que Ismael encuentra en su *journey*. También, en **ETDD** la ciudad no sólo no está capacitada para entender la música mágica del violinista Triclinio, sino que, al estar dominada por las fuerzas represoras, yace apartada del ritmo natural y ético de la vida.

La visión unitaria del universo explica cómo el rescate de los protagonistas parte de una visión integradora del universo. En **ETDD** y en **EVDT**, parte del rescate se opera a partir de una alianza con fuerzas superiores. En **ETDD** Triclinio deviene, por la magia de su música, una especie de encantador humano que permite librar a la ciudad de los torturadores. Otro tanto pasa en **EVDT** cuando el anciano llega a una alianza con los pájaros, para que se lleven al militar represor. En **EO**, la invitación a renunciar a dominar el mundo que el padre extiende a Víctor, forma parte de una idea que rechaza la idea de la superioridad humana. En cambio, el retorno a los valores de la propia cultura restituye, en la visión de Moyano, la armonía individual y social.

El rechazo a la violencia, como posición ética frente a la vida, domina también el mundo del autor y es reflejo del sentimiento social contra los militares. Es por lo tanto intrahistórico. Así, el militarismo se asocia en un nivel abstracto con lo rechazable. La crítica a este sector de la sociedad toma dos formas en las obras analizadas. En **ETDD** toma un cariz de sátira. La descripción de los uniformes, la aparatosidad exacerbada, las palabras e ideas de los golpistas que avanzan sobre la casa de gobierno para desalojar a un presidente anciano que sólo atina a esconderse debajo de una mesa cuando ellos llegan, resaltan lo absurdo de la acción militar, llevándola a un plano grotesco. En **EO**, en cambio, el rechazo a la violencia se da por el fracaso deliberado a que es llevado el portador de la personalidad autoritaria. Su tragedia es psicológica y convierte su vida en una pesadilla. Hasta se podría sospechar aquí que Moyano ha ejercido una venganza sutil sobre el militar en nombre de una sociedad victimizada, una venganza psicológica que sume al protagonista en un infierno del cual no sabemos si realmente sale. En **EVDT** el rechazo está asociado a la tragedia a que es sometida diariamente, y sin razones, una familia tradicional. El hecho de que no haya justificaciones para el sometimiento que se intenta, sumado a la violencia irracional que se ejerce, permiten revelar la visión desde la cual la obra se genera. En ninguna de las obras analizadas, ninguna figura militar representa algún valor humanamente aceptable. El fracaso a que son llevados inexorablemente, demuestra el rechazo a la violencia por parte de Moyano.

Dentro del segundo horizonte planteado por Jameson, las obras analizadas han permitido revelar los ideogramas sociales, o sea aquellas unidades de pensamiento que conforman el comportamiento social en un plano material y espiritual. Estas creencias que nutren el cuerpo social y se reflejan en la visión del autor, nos han permitido acceder a lo intrahistórico; a lo que conforma el pensamiento social a partir de lo individual. En el caso de Moyano, los ideogramas permitieron revelar que la sociedad donde se genera la obra es eminentemente tradicional. El autor refleja estos puntos de vista. Entre éstos, la autoridad paterna es central. La misma toma un

estadio superior cuando el padre es anciano. Tanto en **ULML**, **EO** y **EVDT**, el padre, como operador del rescate, revela la supervivencia de antiguas culturas.

En otro aspecto del plano intrahistórico, el paternalismo a nivel familiar se refleja luego en el plano social, en la búsqueda de sustitutos que aseguren un cierto grado de protección espiritual o económica al individuo. En **ULML**, Ismael no se plantea lo que modernamente se visualiza como una búsqueda individual de superación. Su vida es pasiva frente a la agresión del entorno. De ahí que su única reacción se produzca cuando encuentra al viejo indio que, en un plano abstracto le representa una salvación posible, a través de un posible retorno al punto de origen. Aquí no importaría si Ismael se vuelve o no a su lugar de origen; lo importante es el encuentro de la referencia, antes perdida en los laberintos de la ciudad. En un mismo plano se podría ver su convivencia con el grupo de parias sociales. Su vida en comunidad podría ser un reflejo de la búsqueda de apoyos sustitutos de la figura del padre. En **ETDD** pasa lo mismo con Triclinio en dos aspectos: primero cuando visita al presidente, más que para pedir trabajo, para buscar una protección, y luego al retirarse a vivir en la villa de los músicos. Ambas actitudes reflejan tanto la dependencia económica como emocional de los protagonistas.

Dentro del tercer horizonte de Jameson, las obras no sólo han permitido descubrir el aspecto histórico de la subyugación económica y política en que la sociedad vive, sino también la atmósfera de temor necesaria para implementarla. Sin embargo, a pesar de que el espacio novelesco está restringido al nivel familiar o individual, hemos podido acceder al reflejo de aquella situación social en este micro entorno. Al ser los protagonistas seres comunes, sus vicisitudes nos han permitido desnudar una realidad, la intrahistoria, que contradice la historia oficial. Nada más elocuente del contraste entre la intrahistoria y la historia que la extrañeza con que Ismael observa las estatuas de los próceres en **ULML**. La falta de conexión emocional entre el provinciano anónimo y los próceres que la ciudad le presenta, habla por sí misma de la desconexión en el plano intrahistórico entre aquél y la patria legal.

Uno de los elementos importantes que se descubre al fusionar el carácter intrahistórico de las obras con lo que exige el tercer horizonte de análisis de Jameson, es la misma realidad histórica de la sociedad del interior. No es otra cosa que el proceso de marginación forzado de la misma, lo que produce los tipos de personaje que protagonizan la obra de Moyano. El carácter resignado de los protagonistas, excepto el militar en **EO**, revela que ellos provienen de una sociedad castigada y derrotada. La imagen de humildad y resignación de Ismael en **ULML**, y Triclinio en **ETDD**, y de la familia Aballay en **EVDT**, es el ejemplo de una sociedad marginada, carente de posibilidades. Ya Víctor en **EO** nos demuestra con su integración al ejército que la única posibilidad de salvación económica de los sectores sociales marginales radica en sumarse a los grupos de poder, es decir, a las Fuerzas Armadas.

En el plano intrahistórico es de destacar también la visión de Moyano sobre el militarismo. Su posición frente a este flagelo latinoamericano es reveladora de lo que la sociedad siente ante el problema. Tanto en **EO**, como en **ETDD**, se demuestra que ellos constituyen la fuerza complementaria en la ecuación de violencia histórica del país. En **EVDT**, Moyano lleva la realidad de la represión al ámbito familiar, instalando al represor en el hogar mismo, con lo que logra aumentar la sensación de asfixia en la sociedad. Aquí Moyano quizás haya querido representar todo el entorno de miedo que rodea a aquélla, aun en lo recóndito del hogar. Quizás haya influido también en esto la violación de su propia libertad individual y familiar, que lo empujara al exilio. Es importante notar, además, que este ataque a las libertades se nos presenta como parte de una ecuación de sometimiento social, ligada a intereses económicos. En **EVDT** esta alianza es evidente cuando los obreros son recogidos en camiones militares para concurrir al

trabajo.

Como conclusión podemos afirmar que es posible explicar las obras de Moyano en función de los tres horizontes reclamados por Jameson, y que el análisis a partir de este enfoque nos ha llevado a penetrar el plano intrahistórico de la sociedad. En la operación hemos navegado las aguas profundas de lo social en la Argentina de los años de 1960 y 1970, aquello que no se ve en la superficie ni en las historias oficiales, pero que constituyó el mar de fondo donde esa sociedad desarrolló su vida diaria por aquellos tiempos. En este sentido, las obras de Moyano aquí tratadas sobrepasan lo personal para transformarse en testimonios imborrables de una época.

OBRAS CONSULTADAS

- Agosti, Héctor P. **La milicia literaria**. Bs. As.: Sílaba, 1969.
- Aizenberg, Edna. "Kafka, Moyano, Piglia and the Semiotics of Antiauthoritarianism." **Discurso literario** 2, 2 (Primavera 1985): 421-430.
- Báñez, Gabriel. "El vuelo del tigre de Daniel Moyano." Clarín 29 abril 1982, Cultura y Nación: 7.
- Barufaldi, Rogelio. "Los mitos narrativos de Daniel Moyano." **Moyano, Di Benedetto, Cortázar**. Santa Fe (Argentina): Colmegna, 1968. 7-33.
- Bazán, Juan F. "El oscuro." **Narrativa paraguaya y latinoamericana**. Asunción: América, 1976. 251-257.
- Clinton, Stephen T. "Daniel Moyano: The Search for Values in Contemporary Argentina." **Kentucky Romance Quarterly** 25 (1978): 165-175.
- Conte, Rafael. **Lenguaje y violencia**. Madrid: Al-Borak, 1972.
- Curuchet, Juan C. "Crónica de la fundación cordobesa." **Cuadernos hispanoamericanos** 215 (Nov. 1967): 405-410.
- Eagleton, Terry. **Marxism and Literary Criticism**. Berkeley: U.P., 1976.
- Foster, David W. **Currents in the Contemporary Argentine Novel: Arlt, Mallea, Sábato, and Cortázar**. Columbia: U.P., 1975.
- Glenn, Edmund S. **Man and Mankind: Conflict and Communication between Cultures**. Norwood (N. J.): Ablex, 1982.
- Gnutzmann, Rita. "Bibliografía de y sobre Daniel Moyano." **Chasqui: Revista de literatura** (Mayo 1992): 117-120.
- Goldmann, Lucien. **Toward a Sociology of the Novel**. London: Tavistock, 1975.
- Hollabaugh, Linda Kay Lynn. "Exile in the Novels of Daniel Moyano." Diss. Texas Tech. U., 1988.
- Huaco, George. "Ideology and Literature." **New Literary History** 3 Vol. IV (1973): 421-436.
- Jameson, Fredric. **The Political Unconscious**. Ithaca: Cornell U. P., 1981.

- , "Metacommentary." **PMLA** 86 (1971): 9-18.
- , "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of Subject." **Yale French Studies** 55/56 (1977): 339-395.
- , "Marxism and Historicism." **New Literary History** 1, Vol. XI (1979): 41-73.
- , **Marxism and Form**. Princeton: U. P., 1971.
- Kaplan, Olga S. de. "Realismo y alegoría en **Libro de navíos y borrascas** de Daniel Moyano." **Revista Iberoamericana** 155-156 (1991): 617-623.
- Lagmanovich, David. **La literatura del noroeste argentino**. Rosario: Biblioteca, 1974.
- Macherey, Pierre. **A Theory of Literary Production**. London: Routledge, 1989.
- Mamonde, Carlos H. "**El vuelo del tigre**, una novela fuera del boom." **Cuadernos Hispanoamericanos** 395 (Mayo 1968): 463-467.
- Martínez Estrada, Exequiel. **Radiografía de la pampa**. Quinta edición. Bs.As.: Losada, 1961.
- Morillas Enriqueta. "El oscuro de Daniel Moyano." **Nueva Estafeta** 14 (Enero 1980): 86-90.
- Moyano, Daniel. **Una luz muy lejana**. Bs. As.: Sudamericana, 1966.
- , **El oscuro**. Bs. As.: Sudamericana, 1968.
- , **El trino del diablo**. Bs. As.: Sudamericana, 1974.
- , **El vuelo del tigre**. Barcelona: Plaza y Jan,s, 1985.
- , "Daniel Moyano: 'La música que brota de la tierra.'" Entrevista con María E. Gilio. **Crisis** 22 (1975): 40-47.
- , "Entrevista." Por Rita Gnutzmann. **Hispanamérica** 46/47 (1987): 113-122.
- , "Lleno de ardor, con las manos tendidas: Entrevista con Daniel Moyano." Por Virginia Gil Amate. **Quimera** 86 (n.d.): 28-35.
- , "Entrevista." **Capítulo** 135 (1982): 169-174.
- , Prólogo. **La señorita Estrella y otros cuentos**. Por Juan J. Hernández. Bs. As.: Centro Editor, 1982. i-v.

- Renella, Patricia. "El realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano." **Megafón** 16 (Julio-Diciembre 1983): 581-596.
- Roa Bastos, Augusto. Prólogo. "El realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano." **La lombriz**. Bs. As.: Nueve 64, 1964. 7-14.
- Roca Martínez, José Luis y Virginia Gil Amate. "Exilio, emigración y destierro en la obra de Daniel Moyano." **Revista Iberoamericana** 159 (192): 581-596.
- Prieto, Adolfo. "Daniel Moyano: Una literatura de expatriación." **Cuadernos Hispanoamericanos** 416 (Feb. 1985): 189-195.
- Sanders, Scott. "Toward a Sociology of Literature." **Telos** 18 (Winter 1973-74): 107-121.
- Unamuno, Miguel de. "En torno al casticismo: La tradición eterna." **Antología general de la literatura española**. Ed. Angel del Río. N. York: Holt, 1960. 464-470.
- Williams, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford U. P., 1977.
- Zeitz, Eileen M. "Daniel Moyano: La oscura soledad." **Actas del Sexto Congreso de Hispanistas**. Toronto: Universidad de Toronto, 1980. 821-24.