

DANIEL MOYANO:  
LA BÚSQUEDA DE UNA EXPLICACIÓN

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
PUBLICACIONES  
*Series Maior 6*

VIRGINIA GIL AMATE

DANIEL MOYANO:  
LA BÚSQUEDA DE UNA EXPLICACIÓN



OVIEDO  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
1993

GIL AMATE, Virginia

Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación / Virginia Gil Amate.- Oviedo: Universidad, Departamento de Filología Española, 1993

295 p.; 21 cm. – (Publicaciones / Departamento de Filología Española. Series Mayor; 6)

Bibliogr.: p. 258-292

D.L.: AS.- n.nnn/mm

ISBN 84-600-8589-9

1. Moyano, Daniel – Crítica e interpretación 2. Literatura Hispanoamericana.

I. Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española, ed.

860 (82) Moyano, Daniel 1.06

© VIRGINIA GIL AMATE

Depósito Legal: AS -

ISBN: 84-600-8589-9

Impresión y encuadernación:

Impreso en España Printed in Spain

*A Charo Amate y Antonio Gil Muley*



## INTRODUCCIÓN

Desde la primera lectura, los relatos de Daniel Moyano me interesaron vivamente. En ellos, mediante un estilo carente de complacencias estilísticas, el narrador desgranaba, como un son constante, doloroso y profundo, su pulso con la vida. Los personajes contemplaban atónitos un mundo que no comprendían y buscaban desesperadamente una puerta de escape del caos circundante.

La extensa producción cuentística dibujaba el círculo en el que rodaba esta narrativa cuyos ejes más sobresalientes eran un entorno hostil, un mundo despiadado y deshumanizado y la clara filtración de materiales autobiográficos. En la cuentística ya se ofrecían los personajes básicos del universo moyaniano, un trío formado por el padre ausente al que se aspira; un tío presente que se repudia y un niño víctima pura en su inocencia. Cada relato constituía una variación sobre el mismo tema central.

Al comparar los relatos iniciales con las obras posteriores notamos una clara evolución de la perspectiva del autor así como una voluntad de estilo, creciente obra tras obra. Así, desde una perspectiva global, pudimos observar cómo los temas del destierro, la violencia, la música o la armonía natural y el caos humano se comportaban a lo largo de la obra; máxime al descubrir que Moyano no había gozado de la fortuna crítica que novelas como *Libro de navíos y borrascas* o relatos como «Tía Lila» merecían. Moyano había quedado un tanto marginalizado y sigue en ese puesto como lo demuestra la escasa difusión que ha tenido su más reciente novela, *Tres golpes de timbal*, obra a la que entre otros valores cabe atribuirle una originalidad absoluta en el tratamiento de los problemas matrices de la literatura hispanoamericana. Con ella se da salida al sempiterno asunto de la identidad desconocida y a la par es una síntesis entre las novelas

verbales imperantes en la década del setenta y el compromiso con el hombre que subyace en las letras hispanoamericanas.

Hemos estudiado la narrativa argentina desde los años sesenta hasta las producciones contemporáneas para enclavar la obra de Moyano en su contexto artístico y geográfico. Así descubrimos su parentesco con Juan José Hernández, Antonio di Benedetto o Haroldo Conti, producto de unas experiencias vitales parecidas; marcadas por la violencia de la sociedad en la que les tocó vivir y por ser habitantes de un país dividido entre una capital prepotente y luminaria y unas provincias marginadas y ocultas bajo la sombra de aquella. Cada autor tomará su personal senda: Conti optará por presentar personajes asociales que buscan fuera del sistema establecido su propia realización, en el río, en islas desiertas, en playas solitarias; en di Benedetto aflorará la angustia, en Hernández el descreimiento absoluto, la total falta de esperanza; Moyano, sin embargo, siempre buscará una salida y desde la frustración permanente de sus protagonistas nacerá una ilusión constante. Todos ellos cultivarán una literatura que ha sido común en Argentina: la narrativa de raigambre metafísica que también encontramos en Roberto Arlt o en Eduardo Mallea y que ha sido llevada a la cima por Ernesto Sábato.

El «realismo profundo» con el que certeramente denominaba Roa Bastos al estilo de los narradores del interior argentino es parte de esa visión metafísica inherente a las letras argentinas desde el Martín Fierro.

Nuestro autor quedaba enmarcado en una constante nacional, en general, matizada por el particular lado desde el que vivió la realidad. Dos gruesas ramas partían del árbol común de la literatura argentina: una metafísica-fantástica (localizada y consagrada en Buenos Aires) y otra metafísica-profunda, social, a falta de otras palabras, que se extendía a lo largo de todo el territorio nacional. Sin embargo nuestra visión amplia chocaba con bipolaridad argentina. En ella se suponían dos mundos bien distintos (o por lo menos bien divulgados) que abocaba a Moyano y sus compañeros a ser escritores del interior, autores regionales.

Encuadrar la literatura argentina en compartimentos estancos o en un ancho cauce nacional sin separaciones pero con matizaciones para llegar a saber que tipo de narrador era Moyano, fue el primer cometido del trabajo que ahora ofrecemos. El capítulo I está dedicado al análisis de lo que representa lo regional



en esta narrativa. Veremos a nuestro autor transformar en símbolo la lucha entre Buenos Aires y el interior.

Moyano no pretende describir la provincia a la manera de Joaquín V. González en *Mis montañas* y tampoco ha pretendido hacer el documento social que *La maestra normal* de Manuel Gálvez supone. Por el contrario, *La Riojade Moyano* es el espacio perfecto para hablar del hombre en general, del hombre común y universal en lucha consigo mismo y con sus semejantes.

Con ello damos por concluida la cuestión regionalista y desde el capítulo II al V y último analizamos el universo narrativo moyaniano.

Comenzamos con los conflictos de identidad que afloraban en los primeros relatos y que irán evolucionando desde unos postulados individuales hasta unos parámetros sociales. El marginado moyaniano descubrirá su condición y verá que su situación es compartida por otros, entonces las salidas particulares deberán ser globales. Así Moyano pasa de sus emblemáticos personajes individuales —el padre, el tío o el niño— a otro colectivo y simbólico —los hualacateños, los riojanos o los minalteños—. Del mismo modo, la esperanza individual que representaba la figura del padre, será suplantada por un planteamiento más ambicioso que propone el arte como la consecución de una utopía. La literatura será entonces la memoria de un pueblo, su identidad y su definitivo desexilio.

La condición del personaje está marcada, como hemos apuntado, por un espacio hostil que se proyecta desde la casa familiar hacia la ciudad y desde allí a todo el colectivo humano que con su mirada enclaustrará a los personajes. El tiempo será cíclico. Los hechos que laceran a estas criaturas se repiten obstinadamente y marcan un presente dantesco, un pasado difuso que se intuye trágico y un futuro por el que se apuesta tanto como se pierde. Además el entomo está marcado a fuego por la violencia; en este punto, Moyano no elude ninguno de los hechos más cruentos de la historia contemporánea argentina, desde la tortura hasta los desaparecidos.

Todo ello aboca al personaje a un sentimiento de pérdida continua que comprende el desarraigo genético de la sociedad argentina, producto de la emigración; el exilio (sea interno o externo, voluntario o forzoso) y culmina con

el destierro como condición vital del personaje, sin endave temporal alguno, desde el comienzo de los tiempos hasta la eternidad.

América fue, a partir de su descubrimiento por el hombre europeo, el inequívoco centro del paraíso terrenal. La contemplación de su naturaleza, el hallazgo de riquezas y la visión idílica proyectada sobre los pueblos nativos hicieron recordar a la mentalidad mítica del hombre renacentista que la Edad de Oro no era una realidad perdida en el tiempo, sino que tenía un espacio geográfico concreto: los nuevos territorios de Ultramar.

Las élites cultas europeas formularon toda suerte de utopías. América era el Orbis Novus y allí cabían todos los sueños.

Durante el siglo XIX, las colonias recién emancipadas siguieron ejerciendo un gran poder de atracción. Sólo que ahora los intelectuales que pensaban sobre América dieron paso a millones de desheredados que pretendían labrarse un porvenir. El filosófico Novus Mundus se transformó en un concreto hacer las Américas y ambas esperanzas, a lo largo del siglo XX, son una triste muedad del destino: el sueño del justo orden de la vida se trocó en dictaduras sanguinarias, el negocio americano en el caos económico contemporáneo.

La narrativa de Daniel Moyano se inserta en una nueva visión de tintes más trágicos que los que se han ofertado en otras épocas. En nuestros días el escritor americano grita la angustia existencial de un continente.

Aún así, en medio del destierro que representa su entorno, el esperanzado personaje moyaniano no deja de contemplar la posibilidad de un cambio. La huida será un impulso común y nunca conducirá a parte alguna.

El capítulo V desarrolla la consecución de la utopía. Moyano cierra de este modo un ciclo temático, una búsqueda literaria que se remonta a sus comienzos como escritor, conjurando el caos con la literatura.

El presente trabajo incluye una recopilación de la bibliografía de y sobre Moyano. En ella se agrupan las obras, junto a las referencias críticas que han motivado y todos los cuentos publicados. Se ofrecen también las traducciones y las antologías que induyen relatos de nuestro autor. Un apartado está dedicado a su labor como articulista y a las conferencias o cursos impartidos, la razón de la inclusión de este último apartado, que en pocas ocasiones han podido materializarse en la escritura, se debe a que la talla de narrador oral de nuestro

autor nos impedía obviar las fechas de sus relatos orales que permanecerán en la memoria de todos aquellos que los escucharon. Podrá notarse que la gran mayoría de la bibliografía sobre Moyano procede de materiales de hemeroteca, siendo escasos los artículos o libros que dediquen estudios a esta narrativa; todo ello incide en lo aludido anteriormente: hay un silencio en torno a Moyano debajo de multitud de reseñas o entrevistas periodísticas.

La metodología seguida en la elaboración del presente estudio no responde a teorías preconcebidas, han sido los mismos temas matrices moyanianos los que nos abocaban hacia el método a utilizar. No hay un criterio historicista puro ni un análisis literario teórico sino una mixturación entre el pensamiento que subyace en el ensayo argentino (Sarmiento, Martínez Estrada, Murena o Mallea, entre otros) con las ficciones contemporáneas a Moyano. Nuestro quehacer impuro responde no sólo a una concepción particular sino a la obra que analizamos, la cual es literatura de imaginación y también reflejo de una Argentina terrible y hermosa a un tiempo, de un Cono Sur doloroso, de un hombre tan marginado como atrapado.

Entre el pensamiento y la ficción se traza el mapa profundo del país de Daniel Moyano y aunque tratamos de dilucidar su fisonomía sus fronteras no son exactas porque nuestro autor ha dejado escritas varias narraciones aún inéditas y porque sus relatos orales siempre fueron infinitos y vagan en la memoria de todos nosotros.

## ÍNDICE

Pág.

### INTRODUCCIÓN

### ÍNDICE

#### I EL ESPÍRITU DE LA PROVINCIA

1. LA TRADICIÓN ORAL EN LA OBRA DE DANIEL MOYANO
2. LAS LEYENDAS DIAGUITAS DE LA RIOJA
3. MITOS PREHISPÁNICOS AMERICANOS
  - 3.1. La venganza del Aconcagua
  - 3.2. Las ciudades errantes
    - 3.2.1. Buenos Aires - interior como conflicto literario
4. SÍMBOLOS SECUNDARIOS
  - 4.1. El tren
  - 4.2. La radio
  - 4.3. Las revistas
  - 4.4. Los tuístas
  - 4.5. La fábrica

#### II LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

1. RAÍZ AUTOBIOGRÁFICA EN LA OBRA DE DANIEL MOYANO
2. EL PERSONAJE COMO SÍMBOLO
3. NIÑO: LA METÁFORA
4. PADRE: LA IDENTIDAD
  - 4.1. Visión del padre
5. TÍO: EL DESARRAIGO
6. EL PERSONAJE COLECTIVO

### III EL CÍRCULO DEL INFIERNO

1. ESPACIO
  - 1.1. El infierno de dentro
    - 1.1.1. La casa como cárcel
    - 1.1.2. Las otras casas
  - 1.2. El infierno de afuera
    - 1.2.1. La mirada del otro
    - 1.2.2. La ciudad como cárcel
    - 1.2.3. El cuarto como refugio
2. TIEMPO
  - 2.1. Presente y futuro
  - 2.2. El pasado inexorable
3. LOS DOMINIOS DE LA VIOLENCIA
  - 3.1. El poder
  - 3.2. Los “salvadores”
    - 3.2.1. La construcción del personaje
  - 3.3. La tortura
  - 4.4. Los desaparecidos

### IV EL DESTIERRO PERPETUO

1. EL EXILIO POLÍTICO
  - 1.1. El exilio interno
  - 1.2. El exilio externo
2. EL DESARRAIGO

- 2.1. Los emigrantes
- 2.2. El vacío del “extranjero”
- 3. EL DESTIERRO
  - 3.1. Los símbolos del destierro
  - 3.2. Crecer para escapar
  - 3.3. La huida como actitud vital

#### V LA CONSECUCCIÓN DE LA UTOPIÍA

- 1. LA “SALVACIÓN NEGADA”
- 2. LAS PALABRAS Y LOS SONIDOS
  - 2.1. Funcion de la literatura
- 3. LA UTOPIÍA EN *TGT*
  - 3.1. El futuro en las palabras
- 4. EL DESEXILIO EN *TGT*

#### VALORACIÓN CRÍTICA DE LA NARRATIVA DE DANIEL MOYANO

##### BIBLIOGRAFÍA

- 1. BIBLIOGRAFÍA DE DANIEL MOYANO
  - 1.1. Novela
  - 1.2. Cuento
    - 1.2.1. Índice de cuentos y edición
    - 1.2.2. Inclusión en antologías
  - 1.4. Poesía
  - 1.5. Conferencias, cursos y talleres literarios
  - 1.6. Artículos, reseñas y prólogos
  - 1.7. Entrevistas
- 2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE DANIEL MOYANO

## I

## EL ESPÍRITU DE LA PROVINCIA

No es tarea difícil hallar las raíces regionales en la narrativa de Moyano puesto que se trata de un autor que refleja constantemente el mundo que le rodea. Moyano se nutre del ambiente y la historia en la que está imbuido (Córdoba y sobre todo La Rioja). De esta manera su obra recoge mitos prehispánicos, leyendas regionales o temas tradicionales del interior. Pero no se queda en un retrato fidedigno del entorno sino que busca la esencia, elabora la anécdota para dirigir el relato hacia un estrato más profundo, aquel que refleja el universo humano más allá del paisaje físico.

En una aparente paradoja lo regional se transforma en los caracteres más universales de esta narrativa. Desde el momento en que la provincia es el concepto absoluto de la marginación y la gran ciudad, el rostro del poder omnímodo y ciego. Toda una cosmovisión del mundo se desarrolla a partir de una perspectiva regional.

Moyano (como Hernández, di Benedetto o Conti<sup>i</sup>) es buen ejemplo de narrador cuya perspectiva no pretende ser la del cóndor que a un golpe de vista observa el mundo en su extensión. Su mirada, su postura a la hora de narrar

---

<sup>i</sup> Haroldo Conti, nacido en Chacabuco (provincia de Buenos Aires) en 1925, es nuestro mejor ejemplo de que no contemplamos la existencia de una literatura regional argentina como departamento estanco. Este autor posee una narrativa muy similar a la de Moyano en temas, personajes y perspectiva del narrador.

más íntima. Capta el entorno, pero al convertir el color local en símbolo, rompe las fronteras de la provincia.

El paisaje que envuelve algunos de sus relatos es rural —«El rescate»<sup>ii</sup>, «Cantata para los hijos de Gracimiano»<sup>iii</sup>, «Para que no entre la muerte»<sup>iv</sup>, y «Tía Lila»<sup>v</sup>, entre otros—; pero Moyano muestra sus claras preferencias por ambientar las narraciones en pequeñas ciudades y pueblos. Con todo, no es el paisaje, la naturaleza o los colores que rodean a un personaje algo prioritario en esta obra. Moyano nos transporta al interior de Argentina mediante una peculiar manera de ver y sentir la propia tierra. En ella no encontramos la poderosa vegetación de las sierras de Córdoba o las secas llanuras de la pampa riojana sino el sentir del hombre.

Por otra parte, los personajes de Moyano no están atrapados en grandes urbes mecanizadas que aplasten sus deseos conduciéndolos a ritmos vitales agotadores, pero su soledad es tan devastadora como la de cualquier personaje de Sábato perdido en el corazón de Buenos Aires.

La miseria, la pobreza total se encargará de simbolizar uno de los aspectos de la provincia, de La Rioja en concreto, lugar en el que Moyano vivió durante diecisiete años, los últimos de su vida en Argentina<sup>vi</sup>. No hay, en definitiva, paisaje que se eleve por encima de las circunstancias que viven los personajes. En la narrativa de Moyano es más importante la *geografía humana*<sup>vii</sup> que los mapas físicos.

Uno de los factores condicionantes de nuestra teoría se asienta en la propia vida del autor. Daniel Moyano nació en 1930 en Buenos Aires, pasó su infancia

---

<sup>ii</sup> MOYANO, D.: «El rescate», en *La Lombriz*, Nueve 64 Editora, Buenos Aires, 1964, págs. 31-42; *El monstruo y otros cuentos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, págs. 78-90. Citaremos el volumen *EM*; *La espera y otros cuentos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, págs. 62-74. Citaremos el volumen *LE*.

<sup>iii</sup> MOYANO, D.: «Cantata para los hijos de Gracimiano», en *El estuche del cocodrilo*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1974, págs. 39-51. Citaremos el volumen *EDC*.

<sup>iv</sup> MOYANO, D.: «Para que no entre la muerte», *EDC*, págs. 53-63; *LE*, págs. 141-148.

<sup>v</sup> MOYANO, D.: «Tía Lila», en *El trino del diablo y otras modulaciones*, Ediciones B, Barcelona, 1988, págs. 125-133. Citaremos el volumen *ETD2*.

<sup>vi</sup> Moyano se trasladó a La Rioja en 1959 y allí vivió hasta 1976.

<sup>vii</sup> Utilizamos el término acuñado por Augusto Roa Bastos en «Imagen y perspectiva de la narrativa hispanoamericana actual», en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Taurus, Madrid, 1976, pág. 48.



en la ciudad de Córdoba y los veranos, con diversos parientes, en las sierras cordobesas. En 1959 se radicó en La Rioja y allí vivirá hasta 1976, año en que emprendió el exilio hacia España.

Esta vida itinerante marcará su literatura, porque en ella está perpetuamente presente el desarraigo, y, en lo que ahora nos concierne, no es la provincia en sí lo que se pretende plasmar sino una determinada manera de estar en el mundo: la de los marginados, simbolizados en los habitantes de la provincia. Buenos Aires — como gran ciudad—, La Rioja —como lugar apartado— y el hombre de provincias —víctima siempre—, son desde el principio símbolos preñados de contenido.

Compartimos entonces la observación de Pedro Luis Barcia:

Escritor regional no es el que se queda en describir el color local, sino quien asume elementos del paisaje y de la historia, la esencia de su tierra, y lo transmite con un manejo lírico. Entonces deja de ser “regionalista”, y su obra se transforma en literatura universal <sup>viii</sup>.

Ese *manejo lírico*, en el caso concreto de Moyano, sería la conversión a categoría de símbolo de su entorno regional. Moyano no se ha conformado con describir el *color local*, sino que ha narrado una determinada manera de vivir y de mirar el mundo: la de los desheredados. Para ello en parte ha utilizado datos de su propia biografía

Estudiaremos a continuación este proceso de elaboración de materiales regionales. Primero, la tradición oral vertida en su obra; a continuación, las leyendas diaguítas de La Rioja; los mitos prehispánicos americanos y los temas regionales que refleja; para terminar con los símbolos secundarios que caracterizan al símbolo aglutinador: la provincia.

## 1. LA TRADICIÓN ORAL EN LA OBRA DE DANIEL MOYANO

---

<sup>viii</sup> BARCIA, P. L. y LAGMANOVICH, D.: «La literatura regional argentina y sus claves», *La Gaceta*, Tucumán, 16, Octubre, 1988.

Para adentrarse en el mundo narrativo de Daniel Moyano hay que tener presente que su obra estaba en continuo proceso de elaboración. No sólo en su versión escrita sino, fundamentalmente, en su vertiente oral. Pocas formas son definitivas para este autor que contaba sus cuentos — tanto los concebidos como relatos independientes como los insertados dentro de las novelas — en cualquier ocasión. De esta forma la primera versión de una determinada anécdota se va impregnando de los distintos matices con los que ha sido relatada. El texto se convierte entonces en inacabable por propia voluntad del autor, en una búsqueda a través de la escritura, o de su versión oral, de la verdadera esencia de la anécdota y de sus infinitas posibilidades formales.

Por tanto la idea borgeana de que el texto definitivo sólo podía deberse a la religión o al cansancio<sup>ix</sup>, en Moyano obedece a razones precisas: la literatura, como para Sábato, Kafka y tantos otros, es una búsqueda y un medio de investigación de los segmentos más oscuros del hombre — por tanto la obrano podrá adquirir su versión definitiva mientras sea vehículo hacia una explicación aún no encontrada—; a ello se une una concepción de la lengua como instrumento portentoso en el que indagar sus múltiples recursos.

Moyano era un magnífico narrador oral, dominador de una técnica ancestral con la que relataba una y otra vez las historias que inventaba para “mirar la realidad de otra manera”<sup>x</sup> convencido de que así la literatura se escapa de la constrictora cotidianidad y en cada versión es diferente:

...en vez de escribirlos [los cuentos] me gusta contarlos, y cada vez distinto, claro, porque no es lo mismo leer un cuento escrito hace años que variarlo un poco en el momento de decirlo. Es como si el relato volviera a nacer.

Sus cualidades de narrador oral le hacen exclamar a Daniel Prieto en 1968:

---

<sup>ix</sup> BORGES, J. L.: «Las versiones homéricas» en *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1964, pág. 106.

<sup>x</sup> MOYANO, D.: Conferencia pronunciada en el encuentro de escritores «Narrativa 80», Oviedo, 18, mayo, 1988; recogido en el volumen *Los encuentros. Narrativa 80*, Fundación Municipal de Cultura de Oviedo, Gráficas Summa, Oviedo, 1991, pág. 45.

Uno lo escucha hablar y no sabe si quedarse con Moyano escritor o con Moyano orador. Aunque en realidad es lo mismo porque de sus labios aflora la misma fluidez el mismo calor, la misma vitalidad de su prosa. Además se expresa muy bien porque según nos dijo, en la vecina provincia es tan difícil editar que los cuentos se transmiten por tradición oral <sup>xi</sup>.

Con ironía Moyano apuntaba una de las posibles razones del sustrato oral de su literatura y por supuesto de su faceta de narrador oral: la provincia. Subyace en la broma de que la fortuna editorial de los autores es la que propicia la difusión por otros cauces, una localización que sitúa al narrador en un determinado entorno y en una concreta tradición. Moyano agrega otras razones en su conversación con Rita Gnutzmann:

En mi infancia vivíamos lejos de la ciudad y no teníamos luz ni radio. Por la noche, después de la cena, nos reuníamos y alguien contaba no sólo cuentos de tradición oral, sino también se inventaba cuentos. Yo mismo muchas veces me vi obligado a contar algo. Tenía entonces doce o trece años y empecé a inventar historias... <sup>xii</sup>.

La tradición y las circunstancias van labrando una peculiaridad en los autores provincianos, la oralidad será una de sus señas de identidad.

De todos modos, cuando hablamos de oralidad en la obra de Moyano no nos estamos refiriendo tanto a su cualidad de narrador oral cuanto al específico estilo que adoptan sus relatos una vez hallada su forma escrita. Según el testimonio de Moyano, en el proceso de elaboración lo primero es la múltiple versión oral:

A mí me gusta mucho contar mis cuentos antes de escribirlos y voy contando diversas versiones, porque las palabras muchas veces me llevan a dar otra versión, como cuando uno le cuenta un cuento a un niño y este

---

<sup>xi</sup> PRIETO, D.: «El niño está fuera del tiempo, en la eternidad. La historia es del hombre», *Los Andes*, Mendoza, 10 noviembre, 1968.

<sup>xii</sup> GNUTZMANN, R.: «Entrevista a Daniel Moyano», *Hispanérica*, Gaiherstburg, n. 46-47, abril-mayo, 1987, pág. 115.

quiere que uno se lo repita. Aunque me aburría contar el mismo cuento varias veces a mis sobrinos, a mí me gusta variarlo y después elijo una versión para escribirla. Si el cuento ha aguantado este desgaste oral puede que valga; y si no, a lo mejor pasa al olvido <sup>xiii</sup>.

El paso de la versión oral a la escrita es del todo natural, debe “traducirlos a la palabra escrita” <sup>xiv</sup> donde el lenguaje utilizado se modifica. Incluso hay que prescindir o transmitir de otra manera muchos de los elementos de la oralidad: entonación, gestualidad, prosodia, etc. De ello es consciente Moyano:

La oralidad tiene sus propias leyes que a veces lo encierran, y todo el encanto de algunos cuentos reside precisamente en lo gestual y en la oralidad. Pasarlo a la escritura significaría traducirlo o contar otra historia <sup>xv</sup>.

Aún así la esencia oral sigue manifestándose en el lenguaje de su narrativa. El relato «Tía Lila» es ejemplo señero de que no estamos ante un lenguaje captado sino hablado. Uniéndose su actitud a una corriente americana en la que no se *inventa* la forma de hablar de los personajes sino, según expresión de Juan Rulfo refiriéndose a su propia obra, “así hablan las gentes de esos lugares” <sup>xvi</sup>.

Si hiciéramos un corte horizontal en el cuento nos encontraríamos con el relato que un narrador hace de un hecho de su pasado. El personaje se remonta a su infancia en las sierras cordobesas, y narra un partido de fútbol. Asistimos a la retransmisión ágil que un chico, el narrador, hace del juego. El tono utilizado es coloquial. El lenguaje se nutre de las palabras y el ritmo naturales del hablado del protagonista:

...he salido a destiempo, cuando Carozo salva la situación sacando de boleo, un tiro bárbaro que toma de sorpresa al otro arquero, que ni vela

---

<sup>xiii</sup> *Ibidem*, pág. 115.

<sup>xiv</sup> MOYANO, D.: *Los encuentros. Narrativa 80*, pág. 46.

<sup>xv</sup> GNUTZMANN, R.: «Entrevista a Daniel Moyano», «art. cit.», pág. 115.

<sup>xvi</sup> Declaraciones de Juan Rulfo en HARSS, L.: *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, pág. 53.

pelota cuando pasa alta junto al poste casi en el ángulo y se estrella no sé donde. Ya estamos uno cero nos abrazamos con el Carozo y los negritos («Tía Lila», *ETD2*, pág. 129).

Mientras se insertan, en contrapunto, toda una serie de historias familiares: las tardes de rezos en casa del tío Emilio, la descripción del vestido de tía Lila o la muerte del tío Jacinto:

Se ahogó por boludo, decimos siempre con Titilo. Nosotros nos bañamos siempre en los remolinos, es mejor que en aguas mansas. Uno se deja llevar girando para abajo un par de metros, y en el fondo el remolino es un puntito que no tiene fuerza, acaba en cero. Todo lo que hay que hacer es apoyar un pie en el fondo y con el envión salir hacia el costado, y yase está fuera del giro. Después de nadar hasta la superficie, tomar resuello y otra vez adentro. Como un tobogán, pero más divertido. El remolino no existe en el fondo del río, todo el mundo lo sabe menos el tío Jacinto. Y los que estaban ahí se lo decían: haga un envión cuando esté abajo, señor Jacinto, tenga en cuenta que el remolino lo llevará de abajo hacia arriba tres veces solamente. Se lo decían con palabras y también con señas por si era sordo, pero él nada. En vez de hacer lo que le decían, él también hacía señas con los dedos, y nadie lo entendía por supuesto. Los otros le decían tres, tres dedos le mostraban para que los mirase, y él también mostraba, cada vez que salía, tres dedos, siete dedos, nueve dedos. Tres veces le decían los otros pero él nada, haciendo su testamento, tres vacas, siete ovejas, nueve canarios, todo eso se lo dejó a mi querido hermano Emilio. Los bigotes y el sombrero chorreando. Tres veces te perdona el remolino. Pero él nada. Y claro, a la tercera vez el remolino se lo llevó al carajo. Entonces que se joda, decimos siempre con Titilo («Tía Lila», *ETD2*, págs. 130-131).

Observamos cómo en este pasaje las expresiones del habla coloquial del chico se multiplican: “se ahogó por boludo”, “haga un envión”, “se lo llevó al carajo”, “entonces que se joda”.

Se repiten determinados períodos de las oraciones, enfatizando su significado y consiguiendo el ritmo de la lengua hablada: “Se lo decían con palabras y también con señas por si era sordo, pero él nada”; “Tres veces, le decían los otros, pero él nada”; “Tres veces te perdona el remolino. Pero él nada”; “Se ahogó por boludo, decimos siempre con Titilo”; “Entonces que se joda, decimos siempre con Titilo”.

La idea central se expresa con frases reiterativas, cuyo significante es similar y su significado igual. Al igual que en los relatos orales debe reforzarse continuamente la esencia del mismo para que el interlocutor capte perfectamente lo más relevante.

Moyano crea distintos idiolectos para cada personaje. Si la lengua del narrador se caracterizaba por ser directa y coloquial, la de la tía Lila es diferente:

Chicos, hoy nos vamos a Cosquín a visitar al tío Emilio. Y a portarse bien, no llevar las hondas, no matar palomitas de la virgen, no entrapar jilgueros. Portarse bien con el tío Emilio que es tan bueno y les dará leche de cabra, pan con chicharrón y miel de sus panales. Cuidado, chicos, a ser muy juiciosos, a ser prudentes en la casa del tío Emilio que es tan bueno y nunca mató pájaros ni les pinchó los ojos. Por eso lo mejor es portarse bien y juntar berro peperina piquillín y chañar para el tío Emilio, sin olvidarse de pedirle la bendición («Tía Lila», *ETD2*, págs. 127-128).

La tía Lila sermonea continuamente a sus sobrinos. Su lengua más que imperativa se mezcla con un velo de moralina. Ella indica, valora y ordena. Su habla se impregna de una palpable cursilería.

La genialidad del relato reside en que apenas sabemos nada de los personajes salvo su peculiar forma de expresarse. La lengua los define y caracteriza. Todo lo cual nos conduce a afirmar que el lenguaje no es un medio en la obra de Moyano sino un fin en sí mismo<sup>xvii</sup>. El acto de relatar se convierte en el centro fundamental del cuento<sup>xviii</sup>, y la lengua en las señas de identidad del autor.

---

<sup>xvii</sup> Moyano reconoce que para él la oralidad consiste en recrearse en los sonidos de las palabras: “A mí me invitan muy a menudo a que lea mis cuentos. Pero no me gusta leerlos. Prefiero contarlos de una manera espontánea e improvisada, con lo cual puedo contar un texto de

Sobre esta concepción del idioma como baluarte de la identidad se ha manifestado Moyano en numerosas ocasiones, coincidiendo con su vuelta a Argentina después de siete años de exilio. El regreso no lo inserta en la lengua en general sino en el sonido particular de la misma:

Verlo [su país] de nuevo, sentirlo dentro del delirio del idioma que yo hablo. Quería sentirme otra vez a nivel de la sonorización de mi lengua. Poder escribir [...] me afirmó en mi lenguaje como una manera de afirmar mi identidad <sup>xix</sup>.

Igualmente, al recordar los primeros años en España, surge un problema lingüístico para entender la imposibilidad de escribir que sufría:

Yo los primeros cuatro años no pude escribir nada y pienso que, además de por otras razones, era por el entorno idiomático. Es muy peligroso que el idioma entre a disgregarse. Allá me dicen que por qué digo ustedes en lugar de vosotros. Mirá, yo no puedo decir vosotros. El tú a veces se pega y no me molesta, pero otra cosa no. Donde yo trabajo están más influenciados por el argentino que yo por el español. Ya no dicen gilipolva[sic], ahora dicen pelotudo, porque les suena mejor. Pero es muy difícil mantener el lenguaje. Por ejemplo, Cortázar muchas veces usa giros argentinos que ya no se usan más acá. Entonces yo trato de cuidarme mucho con eso, pero a veces me pasa lo de Julio, uso giros que ya no se usan más en argentino, por haber perdido el contacto fluido. Es un riesgo

dos o más formas diferentes. Pero, en realidad, hablando seriamente, yo siempre intento rescatar la oralidad de la literatura en todo lo que escribo...”.

Apunta entonces el nombre de Heraclio Céspedes, narrador oral mexicano: “Las editoras graban sus cuentos y los publican como si eso fuera lo que el contó. Pero eso no es lo que el contó. Lo que el contó es sonido. Así entiendo yo la oralidad” (MARRA, N.: «Entrevista a Daniel Moyano», *El Independiente*, Madrid, recorte proporcionado por el autor sin fecha).

<sup>xviii</sup> Mario A. Lancelotti, considera el acto de relatar como una de las condiciones indispensables de un buen cuento (*De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Universitaria, 1965).

<sup>xix</sup> RAPALLO, A. M.: «Entrevista a Daniel Moyano», *Clarín*, Buenos Aires, 3, mayo, 1983.

enorme que se corre al escribir allá, pero es un riesgo inevitable para el que no se quiere disgregar<sup>xx</sup>.

Sábato, en sus conversaciones con Carlos Catania, observaba que el verdadero creador se expresará siempre “con las palabras que han sido amasadas con las esperanzas y tristezas de su vida”<sup>xxi</sup>, es decir, con el idioma de su infancia, con su lengua cotidiana. Ése es el lenguaje de Moyano, sutil, alegórico, sencillo e induso simple en los primeros años de su andadura literaria, y preciosista en sus últimas obras. Su lengua literaria no difiere, por tanto, de lo que Córtazar señalaba en 1977 para referirse al idioma de los escritores argentinos: su lengua es *turbia y caliente*<sup>xxii</sup>. Debido a que narra con su natural lenguaje, su prosa es inmediata y fresca, sin rimbombancias ni artificios de lujo.

Para Augusto Roa Bastos es la lengua precisa para el cuento:

Su prosa no ha perdido empero la frescura, la simplicidad y espontaneidad coloquial, indispensable al género que cuenta, cuya genealogía oral determina esta exigencia específica<sup>xxiii</sup>.

Por su parte Moyano apunta otras exigencias, que entran casi en el terreno de lo metafísico, en su idea de la lengua como identidad pero relacionándola con el conflicto Buenos Aires-interior: introducir la auténtica manera de hablar de los hombres del interior se convierte en una toma de postura, en una defensa de sus propios valores y en una protesta frente a la cultura oficial:

Yo descubrí que América Latina empezaba ahí en la provincia de La Rioja, que no éramos Buenos Aires ni Europa. Esto me llevó a escribir sobre lo

---

<sup>xx</sup> MUCCI, C.: «Daniel Moyano: de navíos, exilios y regresos», *La Voz*, Buenos Aires, 15, mayo, 1983.

<sup>xxi</sup> SÁBATO, E.: *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*, Seix Barral, Barcelona, 1989, pág. 53.

<sup>xxii</sup> CORTÁZAR, J.: «Leopólido Marechal: Adán Buenosayres», en VV. AA.: *Interpretaciones y claves de Adán Buenosayres*, Acali, Montevideo, 1977, pág. 22.

<sup>xxiii</sup> ROA BASTOS, A.: «Realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano», *La Gaceta*, Tucumán, 7, junio, 1964; reproducido como prólogo a *LL*, págs. 7-14; con ciertas modificaciones, prólogo a *ETD2*, págs. 5-8. El párrafo citado, pág. 8 en ambos.



que me rodeaba, pero no en términos del realismo, sino de tomarlo como base, tratando de introducir nuestra manera de decir, rechazada desde siempre por los que tenían el poder en Buenos Aires <sup>xxiv</sup>.

Adentrándose en esta línea, Moyano descubre que uno de los elementos que distinguen la narrativa porteña de las obras producidas en el interior, es una “actitud sonora diferente”, la peculiar tonada del escritor del noroeste:

Me he dado cuenta de que los escritores del interior, a los que yo pertenezco, meten su tonalidad. Escriben con las mismas palabras con que se habla en Buenos Aires, pero las relaciones entre ellas surgen de la pura oralidad <sup>xxv</sup>.

No debe confundirse la oralidad de la que habla nuestro autor con el fenómeno coloquial. Este consiste, según ha apuntado Edelwais Serra, en la “natural y orgánica integración de la lengua hablada al proceso de elaboración literaria de asuntos y temas” <sup>xxvi</sup> que no es más (ni menos) que una nueva postura del artista ante su obra como una reivindicación estética del habla cotidiana. Aunque hay ese deseo de autoafirmación en Moyano, su raigambre oral tiene otro origen, otra intención y por supuesto otro resultado. José Guilheme Melquior <sup>xxvii</sup> señalaba que la tendencia de las letras hispanoamericanas hacia la oralidad consistía en realizar no una *metáfora de la lengua* sino una *metáfora del habla*, lo cual la encaminaba a una abierta contradicción puesto que tanto Bagatyrev como Jakobson entroncaban las realizaciones populares con los hechos de la lengua —con el sistema— y las obras cultas con el registro del habla —la particular realización de ese sistema—. La intención exitosa de Moyano, sin embargo, consiste en “rescatar la oralidad para el lenguaje

---

<sup>xxiv</sup> Gnutzmann, R.: «Entrevista a Daniel Moyano», «art. cit.», pág. 114.

<sup>xxv</sup> *Ibidem*, pág. 115.

<sup>xxvi</sup> Serra, E.: *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978, pág. 153.

<sup>xxvii</sup> Merquior, J. G.: «Situación del escritor en América Latina», en *América Latina en su literatura*, (coordinación e introducción de César Fernández Moreno), Siglo XXI, México, 1976, págs. 372-388. Las ideas sobre la oralidad se concentran en el apartado «“Oralidad” latinoamericana», págs. 381-382.

escrito”<sup>xxviii</sup>, trasladar la fuerza del sonido a la palabra. Se mueve entonces en el plano general de la lengua y escribe intentando imprimirle a esta las leyes del sonido. No confunde la escritura y el relato oral, ni su intención primera es insertar el registro coloquial sino que relata como quien compone una partitura:

...no hacer una mera transcripción, no confundir los códigos, que son diferentes, sino insertar en el texto escrito esa magia del sonido de la palabra dicha y su oportunidad en el tiempo y en el espacio, que es donde reside el secreto de su belleza<sup>xxix</sup>.

## 2. LAS LEYENDAS DIAGUITAS DE LA RIOJA

En 1590 llegó al virreinato del Perú Francisco Solano que más tarde será considerado apóstol de América. Nació el futuro santo el 10 de marzo de 1549, en Montilla, pueblo de la Córdoba española. Ingresó en la orden franciscana a la edad de veinte años, y con cuarenta se trasladó a los territorios de ultramar.

Solano viajó en la misma expedición del nuevo virrey del Perú, García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete. El 15 de noviembre de 1590 llegó a Santiago del Estero. Durante tres años realizó su labor apostólica en las tierras del Gran Chaco, allí tuvo trato con indígenas de las más diversas razas y comenzaron las leyendas a cerca de su portentoso don para entenderse con los indios, la leyenda lo atribuye a una condición milagrosa, una visión más razonable lo entenderá como una facilidad innata de Solano para las lenguas.

En 1595 fue nombrado custodio de la región del Tucumán. Viaja constantemente por las obligaciones del cargo y a su don de lenguas se le unirá un legendario don de ubicuidad.

En 1602 es nombrado guardián del convento de la recolección de Santa María de los Angeles de Lima. El lujo y el boato presidía la vida de la capital del

---

<sup>xxviii</sup> MOYANO, D.: *Los encuentros. Narrativa* 80, pág. 46.

<sup>xxix</sup> *Ibidem*, pág. 46.

virreinato, Solano chocó frontalmente con este espíritu, renunció a la vida social y su nombre, fama y leyenda se fue extendiendo en Lima <sup>xxx</sup>.

En 1608 se le autorizó a dejar su cargo de custodio y volverá a ser un fraile más del convento franciscano de Lima. Tenía 59 años y la estela de santidad ya estaba indisolublemente unida a su persona. Dos años después, el 14 de julio de 1610, tras una larga convalecencia, Francisco Solano encontró la muerte.

En 1675 el papa Clemente X lo consideró Bienaventurado, el proceso se concluyó en 1726, cuando Benedicto XIII publicó la bula de canonización.

La leyenda de Francisco Solano se entronca con los santos que, como Francisco de Asís, poseían un talento especial para la comunicación. Solano viajó incansablemente y predicó entre las más diversas tribus, pero además podía *hablar* con los animales. No en vano, una de las tradiciones unidas a su persona lo convierte en el santo patrón de los toreros al haber amansado un toro bravo con su palabra.

Este aspecto es recogido en *Mis montañas* por Joaquín V. González, donde el santo, con su música, congrega a los pájaros. Indígenas y aves se reúnen ante el sonido jamás escuchado en esos lares, el violín por desconocido se convierte en mágico:

...bajo el ramaje de aquel árbol solía sentarse a tocar su mágico violín, con el cual atraía las puebladas de indios fascinados por los sonidos de una música que para ellos, tan inclinados a todo lo que venía de la región incógnita del cielo, debía ser sobrenatural. No de otra manera “el rey de los pajaritos”, esa ave de poder sugestivo, se pone a dar gritos encima de un

---

<sup>xxx</sup> La figura de un Solano siempre presente en la ciudad y dispuesto a la defensa del desamparado aparece en las tradiciones de Ricardo Palma (*Tradiciones peruanas completas*, Aguilar, Madrid, 1968). En ellas queda de manifiesto su espíritu conciliador («Agustinos y Franciscanos», tradición del año 1608, pág. 263); y su fama milagrosa («Los panecitos de San Nicolás», tradición de 1616, pág. 293).

árbol para apresar después a todos los demás que fatalmente acuden a su llamamiento imperioso <sup>xxxix</sup>.

La figura del santo músico ha estado presente en la literatura de los autores riojanos y, cómo no, su historia aparece en el clásico de González donde se narra la conversión de los indios a través de la música de Solano:

...La música desarma el furor del bárbaro haciéndolo llegar al alcance de la palabra del misionero; el artista domaba con sonidos lastimeros a la fiera de la selva primitiva, que corría a echarse a sus pies para recibir la caricia de la mano que pasaba dulcemente por su cabellera hirsuta: la flecha duerme en el carcaj. El arco está tendido en el suelo, la honda terciada sobre la espalda curtida y anudados sus extremos sobre el pecho velludo; los ojos ávidos y el oído encantado, están fijos sobre el instrumento maravilloso, de cuyas cuerdas brotan lamentos jeremíacos bajo la presión del arco que recorre lentamente los tonos y las intesidades del sonido... <sup>xxxix</sup>.

González, al recrear la leyenda que conoce desde la infancia, no puede reprimir un claro tono paternal marcado por su visión del indígena y sus creencias, actitud por otra parte común a los hombres de la generación del 80 que interpretaban bajo un estricto prisma ideológico la realidad argentina: el indio es el *bárbaro*, la *fiera de la selva primitiva, domada* por el santo. La música obrará en su organismo de *salvaje* una mutación celestial. Entonces, la melodía que emana del violín del santo es la acción del arte civilizado sobre el medio bárbaro.

Moyano recrea también la leyenda en la segunda redacción de *El trino del diablo* <sup>xxxix</sup>. En él no hay tono paternal como tampoco hay voluntad de difundir para su conocimiento la historia del santo.

---

<sup>xxxix</sup> GONZÁLEZ, J. V.: *Mis montañas*, Vallardi Americana, Buenos Aires, 1953, pág. 77.

<sup>xxxix</sup> *Ibidem*, págs. 77-78.

<sup>xxxix</sup> MOYANO, D.: *El trino del diablo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974. Citaremos *ETD1*; La Habana, Casa de las Américas, 1987 (no hay modificaciones con respecto a la primera edición); *ETD2*, reelaboración de la novela inicial.

La leyenda se inserta en el relato como si ahí hubiera nacido. La construcción maravillosa de la novela hace que dicha tradición sea uno de los elementos caracterizadores de la Ciudad de Todos los Santos de la Nueva Rioja, así como un signo clave de la estructura narrativa: Solano impidió la revuelta de los indígenas; Triclinio, con su violín, acabará con los torturadores. En ningún momento hay referencia a la dicotomía civilización-barbarie sino a la supremacía de la armonía musical sobre la violencia humana. No estamos ante un reflejo, ideologizado o no, de la tradición; Moyano conserva lo que para él va a ser la esencia de la leyenda — la música — y elimina todos los rasgos originales de la anécdota. Su narrativa no pretende la exactitud ni el rigor histórico<sup>xxxiv</sup>, sino por los caminos imprevisibles de la ficción, crear su propio Francisco Solano:

El curita, futuro San Francisco Solano, desenfundó un violín que llevaba prendido a la sotana [...].

Aprovechando la distracción y el crepúsculo vespertino, unos dos mil indios, pintados para la guerra, se habían ido acercando a la Plaza Mayor de la ciudad naciente, embadurnando mientras tanto las puntas de sus flechas y sus lanzas con rapidísimos venenos. Pero al oír los singulares sonidos de tan curioso tañedor, se detuvieron vacilantes. ¿Era posible tañer de esa manera? ¿Y quién tañía?

Tras las folías vinieron tientos y pavañas que transportaron a los soldados hacia unas fantásticas visiones el futuro, donde veían erguirse las torres, rematadas en agujas, de los nuevos Ayuntamientos; las cúpulas de unas maravillosas catedrales; y puentes sobre ríos tibios, y ubérrimos sembradíos, todo temblando entre las dulces borrosidades del deseo.

---

*ETDI* no se extiende en el tema, dedicándole un breve párrafo: “Al azar de su geografía [La Rioja] se sumó el azar de su historia y de su gente. En esa ciudad, además del santo violinista San Francisco Solano, que llegó desde España para evangelizar a los indios mediante el sencillo procedimiento de tocarles el violín cada vez que estos decidían rebelarse contra la autoridad española...” (pág. 10).

<sup>xxxiv</sup> El ejemplo más claro de que nuestro autor no pretende seguir las vías estrictas de la tradición y de la historia lo tenemos en que a los descendientes del santo de Montilla los hace ambiguamente originarios de Navarra (*ETDI*, pág. 30).

Cuando finalmente abordó el kirie de la misa de Cristóbal de Morales, los fundadores se hundieron en percepciones místicas y, dormidos, siguieron soñando con las cadenciosas ciudades del futuro.

Al acabar de tañer, Francisco Solano volvió los ojos hacia un murmullo multitudinario. Y vio que los dos mil indios, rompiendo sus flechas, completamente sometidos, lagrimeaban arrodillados y con señas le pedían que siguiera tocando por favor, le preguntaban de dónde había sacado esa música increíble (*ETD2*, págs. 12-13).

Lo que subyace en toda la obra de Moyano es la percepción de la música como un arte poderoso. Sus recursos maravillosos pueden devolver la felicidad a un pueblo en «Una guitarra para Julián»<sup>xxxv</sup>:

Fue así que para nosotros, que estábamos aquí y habíamos perdido la alegría, ésta fue recuperada en la voz de Julián. Y por añadidura comenzaron a pertenecernos los objetos mencionados en las canciones, guitarras y senderos, barcos y montañas, no como cosas impuestas, sino presentidas simplemente por los deseos más íntimos de cada uno («Una guitarra para Julián», *EDC*, pág. 36; *LE*, pág. 139).

Julián tiene unas cualidades idénticas a las de Solano, su portentosa voz consigue reintegrar a una comunidad con su propio medio. Si en *ETD* la música conseguía evitar la violencia a una colectividad, en este relato devolverá la identidad perdida de un pueblo. El personaje tiene una condición casi mística, igual que la del santo, que le lleva a una comunicación absoluta con los demás:

...todos estaban escuchando a Julián, que no solo era el dueño de la voz, sino que la compartía de tal modo que todos creíamos estar cantando con él («Una guitarra...», *EDC*, pág. 36; *LE*, pág. 139).

*ETD*, impregnado de esa significación simbólica que Moyano otorga a la música, contiene una paráfrasis de la leyenda. El protagonista en una y otra redacción heredará el violín del santo y su futuro se anuncia mágico, “sé que

---

<sup>xxxv</sup> MOYANO, D.: «Una guitarra para Julián», *EDC*, págs. 33-37; *LE*, págs. 138-140.

harás milagros con él” (*ETD2*, pág. 36), pero no por el portentoso instrumento sino por “tus maravillosos dedos” (pág. 36). Moyano prima los elementos humanos de leyenda donde lo milagroso no será el medio sino la cualidad del personaje: el talento natural de Triclinio sobre el violín y “el temblor de la voz” («Una guitarra para Julián», *EDC*, pág. 36) de Julián en vez de las canciones entonadas.

El anunciado futuro de Triclinio llegará cuando el protagonista comprenda cuál es el verdadero significado de la palabra “tortura” y qué es lo que ha sucedido realmente en Buenos Aires. Entonces, lo que ha sido su profesión y vocación será su arma frente a la violencia. Triclinio se convertirá en una alegoría del santo legendario.

Si Solano utilizó su música, siempre dentro del terreno de la leyenda riojana, lo mismo hará nuestro protagonista con diferentes grados de conciencia en una redacción u otra.

*ETD1* tiene una clara raigambre en la literatura infantil. Esta se basa en la misma estructura del relato y en la creación del personaje; entonces la melodía que utilizará Triclinio frente al mal será la canción infantil “Una muñeca vestida de azul”<sup>xxxvi</sup>. La novela utiliza una de las cualidades principales de su protagonista: la inocencia.

Triclinio es incapaz de contemplar la realidad descarnada; este talante le impide a la novela hacer una denuncia explícita de la situación. Las acciones del

---

<sup>xxxvi</sup> “Probó con los músicos más brillantes, pero nadie, pese a las dificultades técnicas, se detenía para escucharlo. Entonces se puso a tocar unos arreglos que él había hecho en otros tiempos sobre el tema de “yo tengo una muñeca vestida de azul”, y a poco de estar tocando eso sintió que unos pasos fuertes se detenían. Y la voz le dijo:

— Te doy lo que quieras, pero no sigás tocando. ¿Cuánto querés por callarte?

— Una picana eléctrica — dijo Triclinio.

— En seguida te la traigo, pero basta — gritó.

El tipo salió a todo lo que le daban sus remordimientos en una moto muy estridente, y Triclinio pensó que había dado en la tecla, de modo que siguió tocando el tema de la muñeca” (*ETD1*, pág. 111).

violinista no son producto de una meditación, no toma una postura clara. Los acontecimientos suceden por casualidad.

Si bien es cierto que el personaje, en una y otra redacción, apunta su intención de hacer “algo” frente a lo que sucede (*ETD1*, pág. 106; *ETD2*, pág. 105); en la primera es el azar y el candor de la melodía infantil la que plantea batalla a la tortura. No hay compromiso aunque aparezca la denuncia y la realidad que se describe es demasiado atroz para el arma que se utiliza —no nos referimos a la inocencia como concepto y valor absoluto sino a como se pinta la inocencia, demasiado blanda, demasiado obvia. Se subraya la vertiente infantil en detrimento de su significado simbólico—.

Moyano corrige en 1988 la creación del personaje, alterándose entonces la misma perspectiva de la obra<sup>xxxvii</sup>. Al no estar ya ante un juego de niños, los

---

<sup>xxxvii</sup> Destacamos que la situación narrada en *ETD1*, editada dos años antes del golpe militar, era premonitorio de lo que podía pasar —porque de hecho ya reinaba la violencia— en Argentina. Moyano se debatía entre la necesidad de la utopía y la sensación de frustración: “Sabemos que hay esperanzas [...] pero no sabemos finalmente en qué va a desembocar todo esto. Estamos en un callejón sin salida como país” (entrevista en *Clarín*, Buenos Aires, 19, agosto, 1971).

Juan Jacobo Bajarlia destaca las profecías que contiene esta primera redacción: “*El trino del diablo* es un libro asombroso en el que no faltan (me parece) algunas predicciones que se cumplieron, como si Daniel Moyano, llevado por un estado de paragnosia, se hubiera introducido más allá de los cinco sentidos” («Una novela alegórica», *Clarín*, Buenos Aires, 18, julio, 1974).

La primera edición de la novela se produce en marzo de 1974, tres meses después ya se habían cumplido, según la opinión de Bajarlia, algunos de los sucesos narrados. Se refiere sin duda a los turbulentos acontecimientos de la historia argentina en los últimos tiempos del peronismo, cuando la violencia era un hecho cotidiano en la historia del país y se extendía por todas las instituciones, recordemos algunos hitos el 20 de junio de 1973 se producía la matanza del aeropuerto de Ezeiza ante una multitud que esperaba la llegada de Perón; el 1 de mayo Perón rompe su relación con los montoneros; incluso se han producido hechos que más parecen pertenecer al mundo irónico e incluso grotesco de la novela, como el levantamiento un mes antes de la publicación del libro (23 de febrero) en Córdoba de más de mil policías que detienen a las autoridades civiles acusándolas de ser “marxistas infiltrados”.

Cuando reescribe la novela y la edita, en 1988, el país había sobrevivido a las Juntas Militares (marzo de 1976 a octubre de 1983) y un reguero de más de 20.000 desaparecidos



acordes de “Una muñeca vestida de azul” no tendrán entidad suficiente frente al horror. Triclinio soñará una nueva melodía, en la que se insertan los sonidos del martirio<sup>xxxviii</sup>. La música abarca un grado más en su significado simbólico: descende hasta los límites del mal y se destruye a sí misma. La perspectiva del relato ha variado en un giro de ciento ochenta grados, ahora el protagonista es consciente de su cometido, del poder del sonido soñado y del fin que desea:

Triclinio, despertado por el ruido de su corazón y con la música del sueño grabada en su memoria, tomó el violín y salió con las primeras luces de la madrugada hacia su puesto callejero, sintiendo que el camino hacia los asesinos estaba abierto (*ETD2*, pág. 110).

El protagonista es la transfiguración de Solano. Cumpliendo su destino anunciado, detrás de su violín irán legiones de torturadores que tirarán sus instrumentos de horror al Río de la Plata<sup>xxxix</sup>. Sin embargo Moyano opta por

había quedado a su paso. Moyano vivió de cerca estos sucesos, fue detenido, tuvo que exiliarse y perdió a muchos de sus amigos y conocidos.

<sup>xxxviii</sup> “Una noche Triclinio escuchó, en sueños, una música que ejecutaba el Diablo en la penumbra de un gran sótano mientras se oían como acompañamiento de la misma, los gemidos de unos artríticos.

Unos hombres sin rostro, lisos como cabezas de muñecos sin terminar, colocaban los dedos corvos de los seis artríticos en la pequeña luz que había entre una puerta metálica y su marco. Luego la cerraban, a veces violenta, a veces lentamente, y el crujido de los huesos se mezclaba a los lamento y a la música.

Entonces el arco del violín del Diablo saltaba como un tigre enbquecido, sobre las cuatro cuerdas iba y venía y no sabía adónde ir, golpeando a veces con las cerdas y otras con el leño, como cuchillo hurgando entre el cordaje iba el arco satánico.

Hasta que agotados los sonidos y las distancias del encordado, el arco desesperado iniciaba sin saberlo su propia destrucción, su delicada madera se fragmentaba y crujía como si una puerta al cerrarse estuviese rompiéndolo” (*ETD2*, pág. 110).

<sup>xxxix</sup> “Desde distintos puntos de la ciudad salían unos individuos aberrantes con picanas, revólveres, máquinas de luz intensa, leznas, tirabuzones y otros objetos de tortura, y lo siguieron, marchando apesadumbrados. A medida que Triclinio recorría calles seguían sumándose torturadores, vencidos o derretidos, con sus instrumentos de tortura en las manos. Triclinio había recorrido unas diez cuadras, pero la cola de torturadores llegaba hasta los puntos cardinales” (*ETD1*, pág. 112).

titular al capítulo con el nombre del músico más universal de los cuentos infantiles: «El regreso de Hamelin» en la primera edición y «Hamelin» en la segunda; en vez de continuar con su propia tradición según la cual podría haber utilizado el nombre del santo, sobre todo teniendo en cuenta que las dos redacciones de la novela son, dentro de la obra moyaniana, las que de manera más explícita presentan la lucha Buenos Aires-interior, las que reflejan La Rioja con su propio nombre y las que aglutinan los acontecimientos apenas velados de la historia remota y reciente argentina.

Triclinio tiene un violín y no una flauta, es más, su instrumento es el de Solano y en el primer capítulo de las dos novelas se hace mención a la leyenda riojana sobre el poder de la música. Aún así Moyano toma el nombre de Hamelin quizás para reforzar la idea de inocencia, la utopía basada en la pureza de las tradiciones infantiles. Además, no hay que olvidar que Hamelin es el prototipo de la literatura tradicional del personaje que lucha y acaba con un mal social.

*ETD2* introduce un elemento enormemente significativo al resaltar que la hazaña de Triclinio supone una nueva “liberación” de Buenos Aires. Si en el pasado histórico los mismos porteños levantaron el yugo de las invasiones inglesas de 1806 y 1807, ahora, un violinista riojano devolverá, en la ficción, la armonía a la ciudad:

La gente se asomaba a los balcones, como en las invasiones inglesas, a contemplar el espectáculo de la nueva liberación de Buenos Aires. Y veía la larga procesión de ratas, como en la historia de Hamelin, detrás del maravilloso violinista (*ETD2*, pág. 111).

Moyano liberará la capital, que siempre ha sido hostil con sus personajes (no lo olvidemos), y lo ha hecho en la novela en que la oposición entre la capital y el resto del país es más férrea y en la que se denunciaba la situación de miseria de la

---

“A medida que avanzaba, los hombres heridos por su música se descolgaban de las ventanas de los pisos altos o aparecían por las claraboyas de los sótanos, o en las bocas del alcantarillado, y seguían al músico, llevando a duras penas, como si les quemasen las manos, sus instrumentos de tortura.

Y era tan larga la cola que los torturadores colmaban los puntos cardinales” (*ETD2*, pág. 112).

provincia a manos del centralismo porteño. Aún así, ha liberado a Buenos Aires como una baza de reconciliación en medio de las desgracias.

Hacíamos una gradación en el compromiso de una y otra obra; éste se pone claramente de manifiesto en la resolución del episodio de Hamelin. En las dos redacciones los inmoladores morían ahogados. En la segunda por voluntad de Triclinio que no sólo es consciente sino que observa, sin detener la música, la escena (pág. 112).

En la edición de Sudamericana, el protagonista también subía a la vela de un baco, desde allí observaba a los torturadores arrojar sus instrumentos al río (pág. 112); a continuación llegaba la noche y, cansado, dejaba de tocar para perderse en “profundas cavilaciones” (pág. 113). Con ello acaba el capítulo 18. La muerte de los torturadores se descubrirá en el siguiente apartado: han caído al río por casualidad, la música de Triclinio ya no sonaba, con lo cual no los incitaba a ello. Es más, ambiguamente no se informa al lector si el músico ha dormido o no, simplemente sabemos que su música no sonaba cuando se ahogaron y que al bajar del mástil, con la aurora, descubre los cadáveres:

El volumen de los instrumentos de tortura hizo crecer el nivel de las aguas, que cubrieron algunas partes de la ciudad construidas sobre el río. Pero esto se compensó con los cadáveres de los torturadores, que flotando desde la noche anterior habían formado un gran arrecife al lado de los terraplenes. Sucedió que al perder sus instrumentos no pudieron caminar ni ver, y ciegos como topos y sin ninguna música que los guiase, porque el violín de Triclinio había cesado, cayeron a las aguas profundas hasta llegar a las cavernas habitadas por peces eléctricos (*ETDI*, págs. 114-115).

No encontramos una relación de causa-efecto ni en la voluntad de Triclinio, ni en la música elegida, ni en el desenlace. Todo lo ha hecho el azar<sup>x1</sup>. Dicha casualidad se convertirá en conciencia en 1988.

---

<sup>x1</sup> Precisamente por esta posición ambigua del narrador, Moyano recibió alguna que otra crítica. En la reseña aparecida en *La Nación*, Buenos Aires, 9, junio, 1974, no se duda de la intención denunciadora de la novela: “...Lo que le ocurre deja de ser meramente gracioso para pasar a ser una admonición o advertencia con mucho de Juicio Final. El novelista debe haberlo querido así porque no ahorra alusión contemporánea, aunque mezcle los tiempos y cambie las denominaciones”; pero aún así se destacan algunas carencias: “Con una anécdota tal vez

*Tres golpes de timbal*<sup>xli</sup> introduce, en un cuento insertado en la narración, un pasaje simbólico parecido en el que multitudes de niños siguen a un quinteto musical. La melodía los arrastra a la fiesta alejándolos de la hostilidad del entorno:

Las músicas se enlazaban en el aire, como los bailarines, mientras el cuatrocientas voces, prendido al anca, saltaba con el caballo abriendo las alas para no caerse, un verdadero danzarín. El quinteto, seguido por la nube de niños que crecía, avanzaba como la creciente evocada por la pieza, provocando un abrirse de ventanas, un asomarse de mujeres que con grandes peines alisaban sus cabellos desplegándolos al sol y a la alegría de esa música, a la media mañana interrumpida por la fiesta, al airecito fresco que venía de las lomas, a la gente que acudía a la plaza siguiendo con el cuerpo los ritmos de los caballos percusionistas (*TGT*, pág. 192).

De nuevo la música se opone al *mal*, esta vez representado en el personaje del Oidor, al que esta particular orquesta conseguirá arrancar una sonrisa. El gesto es una “herida” en su rostro cuarteado por la severidad. La melodía ha conseguido entrever al hombre que se escondía tras el uniforme y las medallas —“...un hombrecito de esos cielos y esos campos, casi un músico en potencia” (*TGT*, pág. 195)—.

Moyano recrea una realidad donde todo es repetitivo y asfixiante. Sólo dentro del universo de los sonidos se obtienen modulaciones nuevas, las cuales consiguen ampliar la gama de percepciones de los personajes hacia universos de sensaciones desconocidas.

---

insuficiente para el escenario y las conclusiones que se quieren sacar (que se hacen inevitables después de la lectura) aborda una literatura política de gran eficacia”.

Moyano se lamentaba en 1987, ante una pregunta de Rita Gnutzmann sobre la opinión que los críticos de izquierda tenían de su obra, de su posición no entendida por las distintas críticas marcadas por la ideología: “Dicen que soy un tímido, que no mato a los militares; una crítica un poco ingenua. La crítica de la derecha es peor. No me acepta por mis temas” (GNUTZMANN, R.: «Entrevista a Daniel Moyano», «art. cit.», pág. 117).

<sup>xli</sup> MOYANO, D.: *Tres golpes de timbal*, Alfaguara, Madrid, 1989; Sudamericana, Buenos Aires, 1990. Citaremos por la primera edición, *TGT*.

### 3. MITOS PREHISPÁNICOS AMERICANOS

La obra de Moyano se hace eco de diferentes mitos ancestrales de América: La Venganza del Aconcagua, La Ciudad Errante de los Césares o aquellas que atañen al universo astrológico.

El autor no pretende una deliberada aglutinación de temas tradicionales en su obra o una nueva elaboración del mito. Por el contrario, estos elementos tienen una funcionalidad concreta en las narraciones en las que se introducen y contribuyen a la significación global de la misma.

No es el mito el centro del relato ni el motivo de este. Es un elemento más, enormemente significativo que si por una parte nos ubica en un entorno concreto —los mitos diaguitas remitirán a las tierras riojanas, los atacameños y calchaquíes a todo el noroeste argentino—; por otro, serán integrantes fundamentales de la carga simbólica del relato.

#### 3.1. LA VENGANZA DEL ACONCAGUA

En la antología *Cuentos regionales argentinos*<sup>xlii</sup> se realiza una sinopsis del mito:

En las cercanías del Aconcagua, sobre tierras áridas, arenosas, salitrosas, una raza de gigantes agonizaba por la sed y la sequía de sus campos. Para salvarse decidieron robar a la mole inmensa, el agua de su cima y sus laderas.

Socavaron la montaña y el líquido se despeñó a raudales. Indignado el coloso al despertarse, contrajo en un solo esfuerzo sus miembros de piedras y el efecto anegó todo el valle.

Cada tanto, se repite la venganza del Aconcagua haciendo crecer los ríos con sus nieves derretidas; por eso, después de crueles temporales de

---

<sup>xlii</sup> *Cuentos regionales argentinos. La Rioja, Mendoza, San Juan, San Luis* (selección, introducción y notas por Hebe Almeida de Gargiulo, Alda Frasinelli de Vera y Elsa Esbry de Yanzi), Colihue, Buenos Aires, 1983.

sequía, los poblados deben defenderse de las crecientes arrasadoras de campos y poblados <sup>xliii</sup>.

Las violentas crecidas de los ríos son tema frecuente en la narrativa que nos ocupa. Con ella se ubica a los personajes, puesto que demarca el lugar en el que han nacido, así los vidaleros de *Libro de navíos y borrascas* <sup>xliv</sup> son identificados por sus canciones, su mirada mansa y profunda, su carácter jovial, su lengua; por la historia que les ha tocado vivir y también por el lugar en el que han nacido:

Su país no tiene hidrografía, pero cuando llueve en los cerros el mapase les satura de líneas azules y sinuosas, por los miles de ríos espasmódicos que sólo duran unas horas y se llenan a veces de animales y de personas (LNB, pág. 296).

La creciente es marca de la tierra. Con ella se vislumbra un mundo especialmente duro en el que vivir. Los minalteños de *TGT* se encuentran sitiados por asesinos sin nombre y aguas devastadoras. Estas son algunas de las advertencias que Uve le hace al mulero Ien su despedida:

Cuidado con los vientos y las nieves resbaladizas, cuidado con las crecientes y los deshielos, con el rencor de los gendarmes y con las aves nocturnas que salen de los cementerios... (TGT, pág. 79).

La creciente es el mayor peligro que entraña la naturaleza —“...la creciente llegó como queriendo arrastrar la cordillera” (pág. 171) <sup>xlv</sup>—. La mayoría de las

---

<sup>xliii</sup> *Ibidem*, pág. 25.

<sup>xliv</sup> MOYANO, D.: *Libro de navíos y borrascas*, Legasa, Buenos Aires, 1983; Noega, Gijón, 1984. Citaremos por la edición de Gijón, LNB.

<sup>xlv</sup> El párrafo continúa: “En el sector de los enlazadores el silencio de vida espeluznaba. Puertas y ventanas cerradas, solamente el ruido de las aguas revolviendo piedras y troncos, raíces retorcidas, animalitos aterrados. Pasó un baúl arrancando a Minas Altas, instrumentos de labranza, relicarios; pasó la gran puerta que daba acceso al Peñón de los astrónomos y uno de sus sismógrafos. Ningún enlazador se asomó a rescatar esas prendas, ni siquiera a mirarlas. Detrás de siete puertas se escondían, llorando” (TGT, pág. 171).

veces trae consigo la muerte —“El viento y los pencales de allá arriba desfiguraron la música que compuse para el entierro de los muertos que traen las crecientes...” (pág. 187)—. Y siempre enfrenta al hombre y la naturaleza en un rudo combate.

Forma parte de un *Mundo Natural* que en la cosmovisión de Moyano es infinitamente superior al de los seres humanos. Aquel puede conjugar lo positivo y lo negativo —mientras que los hombres ejercen la violencia arbitrariamente contra la naturaleza y contra sí mismos— y si la corriente mata y arrasa, también puede ser beneficiosa:

Un año sin llover y de pronto el aguacero. El agua que caía en los cerros venía como en creciente a Hualacato, de orilla a orilla en las calles esalluvia con olor a hieras de los cerros, y todo el mundo a la calle con el aguacero, a mojarse los pies a dejar que a uno le lloviera encima; cada calle un río, de norte a sur un río al lado de otro, bramaban esos ríos llevándose los microbios, las endemias; engordaban las cabras, había leche, brotaban los pastos, se ahogaban las vincuchas, todo estaba limpio cuando salía el sol<sup>xlvi</sup>.

Lo mismo les ocurre a los habitantes de Minas Altas:

Era de ver a los enlazadores tirar y recoger, amontonando en las orillas puertas y ventanas, baúles y sombreros, corderos y camisas, camas y cajas misteriosas, troncos y guanacos, dejando pasar serpientes y epidemias (TGT, pág. 177).

Moyano es bastante claro en su postura, la naturaleza no ejerce una violencia irracional y gratuita, y el hombre, por comparación sale descalabrado. Hablamos del hombre en general, ya que el grueso de los protagonistas de Moyano pertenecerán siempre al sustrato marginal de los que nunca han ejercido la fuerza.

---

<sup>xlvi</sup> MOYANO, D.: *El vuelo del tigre*, Legasa, Madrid, 1981; Plaza y Janés, Barcelona, 1984. Citaremos por la edición de Madrid, EVT, pág. 52.

Así, estas criaturas saben enfrentarse a la violencia del río pero no pueden luchar contra la insensatez dominante en la raza humana:

...es muy difícil luchar contra los asesinos con técnicas de astrónomos y músicos, aplicadas por hombres que sólo saben enlazar los objetos que traen las crecientes (*TGT*, pág. 267).

El relato «Para que no entre la muerte» se desarrolla en un pueblo situado a la orilla de un arroyo que se desborda intermitentemente. Los personajes recuerdan las embestidas y cada una de ellas posee un nombre —“La Gran Creciente” (*EDC*, pág. 57) “La Creciente Terrible” (pág. 62)—. Los vaivenes del agua aglutinan un crisol de significaciones que van desde la plena identificación del hombre con su medio al descubrimiento de los secretos de la existencia. Predecir las crecientes es desentrañar la cara oculta de la Naturaleza y eso es demasiado conocimiento para el hombre:

Lo que no recuerdo es si mi abuelo era joven antes de llegar aquí, porque después supimos, durante el resto del tiempo, que él había envejecido después de descubrir los misterios de la lluvia. Que era como saber, según lo supimos siempre, todas las cosas de la vida y de la muerte. Pienso que sus cabellos se pusieron blancos en esos minutos, porque una vez, cuando le pedí que me explicara el asunto de las crecientes, que él preveía con varias horas de anticipación, me dijo que si lo aprendía envejecería en el acto («Para que no entre la muerte», *EDC*, pág. 56).

Volverá a acarrear catástrofes —“El año de la Gran Creciente murieron muchos bebés, porque dicen que el agua había sido revuelta por los microbios” (pág. 57)—; será ayuda inestimable para la subsistencia —“...nosotros a la casa la hicimos con el río” (pág. 55)—; y da paso a un tema aún más terrible que la dura subsistencia en un medio hostil: la miseria de unas zonas a costa de las riquezas de otras:

El abuelo decía que había que detener en todo lo posible las riquezas que traían las crecientes, “porque si no esta zona será siempre muy pobre. Las cosas pasan por este arroyo, llegan al río y siguen saltando y bamboleándose; luego el río avanza hacia ríos más grandes, con más



riqueza acumulada, y todo va a parar finalmente a Buenos Aires, y después al mar, a Europa, y nosotros nos quedamos con las manos vacías” («Para que no...», *EDC*, pág. 57).

### 3.2. LAS CIUDADES ERRANTES

El pasado americano está repleto de leyendas que se hacen eco de ciudades fantasmas<sup>xlvii</sup>. Urbes que nadie ha visto pero todos describen. Ansiadas,

---

<sup>xlvii</sup> La bibliografía al respecto es abundante, bástenos para nuestro trabajo las noticias que Pedro de Angelis ofrece referidas al Río de la Plata: ANGELIS, P. DE: *Colección de obras y documentos relativos a la historia del Río de la Plata*, Librería Nacional de J. Lajonarie y Cia. Editores, (5 vols.), Buenos Aires, 1910.

En el discurso preliminar al capítulo titulado «Derroteros y viajes a la Ciudad Encantada o de Los Césares que se creía existente en la cordillera al Sud de Valdivia» (Tomo I, págs. 351-401), Angelis afirma: “Pocas páginas ofrece la historia, de un carácter tan singular como las que le preparamos en las noticias relativas a la Ciudad de los Césares. Sin más datos que los que engendraba la ignorancia en unas pocas cabezas exaltadas, se exploraron con una afanosa diligencia los puntos más inaccesibles de las gran Cordillera, para descubrir los vestigios de una población misteriosa, que todos describian, y nadie había podido alcanzar” (pág. 353).

En el capítulo titulado «De un viaje desde Buenos Aires a los Césares, por el Tandily el Vulkan, rumbo de sud-este, comunicado a la corte de Madrid en 1707, por Silvestre Antonio de Roxas, que vivió muchos años entre los Indios Peguenches» (Tomo I, págs. 357-361), Roxas afirma haber visto y tocado la Ciudad de los Césares.

En el capítulo titulado «Derrotero desde la ciudad de Buenos Aires hasta la de los Césares, que por otro nombre llaman la CIUDAD ENCANTADA, por el P. Tomás Falkner, jesuita. (1760)» (Tomo I, págs. 369-371), dicho jesuita asegura: “...porque todo lo que aquí vá referido, no es ponderación, ni exageración y es, como que yo mismo lo he andado, lo he visto y tocado por mis manos”.

Angelis va recabando toda la información con la que nos muestra la importancia y presencia que la Ciudad Encantada tuvo en el actual territorio de la República Argentina: «Relacion de las noticias adquiridas sobre una ciudad grande de Españoles, que hay entre los Indios, al Sud de Valdivia, é incognita hasta el presente, por el capitan D. Ignacio Pinver. (1774)» (Tomo I, págs. 372-378); «Nuevo descubrimiento preparado por el gobernador de Valdivia el año 1777» (Tomo I, págs. 381-382); «Declaración del capitán D. Fermín Villagran, sobre la Ciudad de los Césares» (Tomo I, págs. 383); «Informe y dictamen del Fiscal de Chile sobre las ciudades de los Césares y los arbitrios que se deberían emplear para descubrirlas. (1782)» (Tomo I, págs. 384-401), etc.

inasibles y lejanas representan la utopía soñada de riquezas, bienestar o simplemente de belleza<sup>xlviii</sup>. Guardan además estas “fantópolis” un significado profundo de orden frente al grandioso caos de la naturaleza americana, esta vertiente protectora de los primeros tiempos perdurará a lo largo de las épocas. La ciudad será, hasta bien entrado el siglo XX, el paraíso construido por el hombre.

La narrativa de Moyano se hará eco del mito ancestral que, aún extensivo a toda la geografía americana, en el caso argentino, se hincha de significados particulares: el tema es visto por medio de la fragmentación del país entre su capital y el resto del territorio. Será la dualidad, la oposición de contrarios, el divorcio de una misma realidad el prisma utilizado<sup>xlix</sup>. Entonces la ciudad

---

La obra tan sólo recoge un testimonio contrario a la autenticidad de la Ciudad, «Capítulo de una carta del P. Pedro Lozano al P. Juan de Alzola, sobre los Césares, que dicen están poblados en el Estrecho de Magallanes» (Tomo I, págs. 367-368). Relata este aparado un caso datado en 1711, en la carta Pedro Lozano señala al final: “...con todo eso yo no lo creo, y sólo envié dicho papel, como antes dije á Vuestra Señoría Reverendísima, para que se entretuviere en el viaje, para lo cual cualquier patraña sirve; pero esta no deja de tener su apariencia de verdad”.

Sobre el tema se pueden consultar, FERNÁNDEZ DE CASTILLEJO, F.: «En busca de la Ciudad Errante de los Césares», en *La ilusión de la conquista*, Atalaya, Buenos Aires, 1945, págs. 135-149; y LEVILLER, R.: *El Paítiti, El Dorado, y las Amazonas*, Emecé, Buenos Aires, 1976.

<sup>xlviii</sup> Augusto Raúl Cortázar opina que el tema de la ciudad errante es uno de los puntos básicos de la tradición americana, sus orígenes se encuentran en mitos que se remontan a la conquista del continente: “El tema de la ciudad fantástica o desaparecidas presenta ejemplos próceres en la nunca vista Ciudad de los Césares o en la perdida Esteco, cuyas ruinas dan pábulo para que se mantenga su halo legendario” (CORTÁZAR, A. R.: «Folklore literario y literatura folklórica», en ARRIETA, R. A.: *Historia de la literatura argentina*, Peuser, Buenos Aires, 1959, tomo V, pág. 70).

<sup>xlix</sup> La dualidad es la medida que impera a la hora de analizar la realidad argentina cualquiera que sea el punto de vista (económico, social, histórico o filosófico). La antinomia comienza con los próceres así Sarmiento dividía el país entre civilización y barbarie pero Noé Jitrk advierte, en su estudio sobre *Facundo*, hasta seis oposiciones claramente presentadas: civilización/barbarie, ciudades/campañas, Europa/América, Francia e Inglaterra/España, Buenos Aires/Córdoba y general Paz/Facundo («Para una lectura de Facundo, de Domingo F. Sarmiento» en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, págs. 29-31); Alberdi, por su parte,

poderosa se enfrentará a pueblos indefensos, el lugar privilegiado se alzaré sobre zonas marginadas; Buenos Aires se convierte en un foco que concentra los deseos y los odios, la admiración y el rechazo de los personajes moyanianos, hombres del interior. La ciudad, en su vertiente mítica, es el espacio que sueñan alcanzar los protagonistas del relato «Los equilibristas»<sup>i</sup> o Ismael en «Artistas de variedades»<sup>ii</sup>, una esperanza que ya se anuncia inalcanzable:

...las ciudades distantes parecían cosas muy importantes que algún día podrían poseer, cosas que permanecían sin que tuvieran que caer, pero también como detenidas en el aire, como vedadas para siempre («Los equilibristas», *MEPG*, pág. 22).

Su condición utópica está marcada por el mundo feliz que ofrece —“estar en la ciudad significaría habitar un mundo lleno de posibilidades” («Artistas de variedades», *ADV*, pág. 9)—; por los mismos adjetivos que la describen, ciudad tan brillante que parece de “vidrio”, bañada por el “sol” o situada en el mismo centro de la “luz”<sup>iii</sup>; y, por supuesto, por *no tener lugar* alguno: la ciudad, como buena utopía, como continuadora de las primigenias

---

hablaba de ciudad frente a campo y distinguía al hombre del litoral del hombre de tierra adentro (*Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, pág. 67). Y sus coletazos llegan a nuestros días con la obra de Ezequiel Martínez Estrada, donde una Buenos Aires prepotente se enfrentará al resto del territorio nacional, marginado y desconocido; o el pensamiento de Eduardo Mallea desgranado en *Historia de una pasión argentina* (O. C., vol. I, 1986, págs. 115-296) entre una Argentina visible desmembrada de otra invisible; pasando por el planteamiento general de Héctor A. Murena sobre la radical diferencia entre América y Europa (*El pecado original de América*, Sur, Buenos Aires, 1954) y la endémica discusión, ya en el estricto campo literario, entre universalismo y nacionalismo, entre la poesía culta y la gauchesca, entre literatura legítima y representativa, entre Florida y Boedo, entre corrientes europeizantes o americanas.

<sup>i</sup> MOYANO, D.: «Los equilibristas», en *Mi música es para esta gente*, Monte Avila, Caracas, 1970, págs. 17-23. Citaremos el volumen *MEPG*.

<sup>ii</sup> MOYANO, D.: «Artistas de variedades», en *Artistas de variedades*, Assandri, Córdoba, 1960, págs. 9-16. Citaremos el volumen *ADV*; también en *EM*, págs. 43-48; *LE*, págs. 33-38.

<sup>iii</sup> Lugar donde Ismael, esta vez protagonista de una novela, localiza la urbe (*Una luz muy lejana*, Sudamericana, Buenos Aires, 1967; Alción, Córdoba, 1985. Citaremos por la edición de Córdoba, *ULML*).

“fantápolis”, *será* mientras se sueña y *desaparecerá* cuando el personaje crea encontrarla.

Mientras que en *El oscuro*<sup>liii</sup> la ciudad lejana y desconocida es el reverso de la realidad del protagonista. En el mundo maniqueo del coronel, donde sólo caben el bien y el mal en eterna beligerancia, la ciudad, la capital, será la utopía con la que se desea apartar lo que ha sido su entorno:

Dejo todo en orden y hago un largo viaje. ¿Por barco? Mejor en avión. Una ciudad lejana, ordenada, europea O mejor Norteamericana. Un gran país. Buenas comunicaciones, buenas carreteras. Paredes que no haya visto nunca (*EO*, pág. 138).

Al ser diferente y opuesta al medio del que proviene Víctor, la ciudad garantiza una nueva vida que, como los sueños, está hecha a la medida de la mente que la piensa:

Ahora tienes que reconstruir tus fuerzas. La ciudad lejana te espera con sus fachadas nuevas. Podrás abrir la ventana y sentir un aire nuevo en la cara, un aire de mar refrescante, y esperar que una vida nueva te lleve por su cauce indudable. Te apoyarás en la ventana de un cuarto limpio y bien ventilado, verás el cielo límpido y transparente, vacío y virgen como un aire matinal. Por donde mires estará ese espacio inmensamente azul y prolijamente limpio (*EO*, pág. 199).

El tema irrumpe desde la primera novela, *ULML*, donde ya se analizan lo que van a ser las constantes del mismo: el deseo inicial (centrado en la ciudad); la consecución del sueño (una vez conocida la ciudad); para terminar con la frustración de la esperanza (cuando la ciudad no satisface las necesidades del personaje). El triple esquema utópico que Fernando Aínsa<sup>liv</sup> señala en relación con la primera posesión literaria del espacio americano:

---

<sup>liii</sup> MOYANO, D.: *El oscuro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968. Citaremos *EO*.

<sup>liv</sup> AÍNSA, F.: *Los buscadores de la utopía*, Monte Avila, Caracas, 1977, págs. 95-100. Aínsa utiliza la frase que a Cristóbal Colón le sugiere La Española y trasmite en la primera carta enviada a Luis de Santángel el 15 de febrero de 1493: “Esta es para desear e vista para

## DESEAR - VER - NUNCA DEJAR

Se convierte en el siglo veinte, y en la narrativa moyaniana, en un cuadro de resolución negativa:

## DESEO - CONSECUCCIÓN - FRUSTRACIÓN

Ismael, el protagonista de *ULML*, sigue las pautas anunciadas. Emprende el viaje desde un pueblo para alcanzar la gran ciudad, no duda en calificar su llegada como un nacimiento (pág. 8) pleno de esperanzas. En los primeros tiempos mantiene su visión idílica, los indicios más leves lo muestran: Ismael mira la ciudad desde lugares elevados, siente así que puede poseerla o, por lo menos, que él forma parte de su propia utopía. Desde la altura observa el espectáculo urbano y le parece “una especie de disco radiante en medio del páramo” (pág. 7). Aún así el narrador introduce, desde el mismo capítulo inicial, la fatal evidencia de que el desencanto está próximo:

Y de pronto una nube simuló ser un gigantesco perro que abarcaba con sus cuatro patas no sólo esa ciudad sino, hacia los horizontes, otras ciudades lejanas. El perro ladraba en los cielos y sus gritos llenaban el día y la noche distante (*ULML*, pág. 10).

Ismael claudicará, llegará a la conclusión de que su sueño ha sido un fuego fatuo. Lo que consideraba una realidad hermosa se ha trocado en un simulacro de perfección. La ciudad es ahora un laberinto en el que está atrapado:

La ciudad había encendido todas las luces, aunque hacia el poniente hubiese aún restos de claridades. El hombre de la escalera había desaparecido. En la esquina del Correo se detuvo, temeroso de que la mujer del ojo lo estuviese siguiendo. Allí las cuatro calles subían hacia cuatro puntos inciertos. Estaba en un pozo iluminado en el que alguien,

---

nunca dexar” (COLÓN, C.: *Textos y documentos completos*, prólogo y notas de Consuelo Varela, Alianza, Madrid, 1982, pág. 143).

pacientemente, hubiese fabricado una vivienda. La ilusión era perfecta, todo parecía normal, pero en verdad todos estaban dentro de ese pozo (*ULML*, pág. 88).

Moyano invierte el mito: las ciudades lejanas, se convierten en entes voraces que extienden su poder hacia los lugares marginales que habitan sus personajes. El caso particular de *ULML* (la ciudad ha devorado a Ismael) pasará al plano general en *TGT*, donde toda una comunidad estará en peligro de extinción por resoluciones tomadas más allá de la cordillera en la que habitan, ya no habrá ciudad-luminaria, sino “sombras” amenazantes:

Los tiros en realidad venían de una lejanísima ciudad donde vivían los amos de la cordillera, venían de las sombras... (*TGT*, pág. 146).

Tan lejanos y distantes como la ciudad son sus pobladores pero no por ello menos patentes:

Los invisibles dueños de la cordillera habían resuelto que una lejanísima ciudad fuese puerto único, y como sabían que no tenían razón utilizaban balas para convencer (*TGT*, pág. 143).

Constantemente se repite la misma idea, reiteración que es consustancial a su categoría mítica, como afirman Wheelwright y Durand<sup>iv</sup>. Nos encontramos ante leves variaciones que no afectan su significación esencial y que paralelamente afianzan la idea original.

La maravillosa índole urbana contrasta con el cruel espacio en el que deben vivir las criaturas moyanianas, así en «Cantata para los hijos de Gracimiano» los

---

<sup>iv</sup> Durand afirma que la estructura del mito es la misma que la musical, por ello concluye: “...el mito es repetición rítmica, con ligeras variantes, de una creación. Más que ‘contar’, como hace la historia, el papel del mito parece consistir en ‘repetir’, como hace la música” (*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1981, pág. 344).

Wheelwright incide también en el valor de la reiteración cuando habla de imágenes simbólicas: “Cuando una imagen es utilizada como metáfora por una sola vez, en un único relámpago intuitivo, no puede decirse, hablando con precisión, que funcione simbólicamente. Adquiere naturaleza simbólica cuando, con cualesquiera modificaciones, es capaz de experimentar una recurrencia” (*Metáfora y realidad*, Espasa Calpe, Madrid, 1979, pág. 95).

padecimientos provincianos serán silenciados por hermosas melodías que la radio trae desde “ciudades ricas y distantes” y más concretamente “desde una Capital no entrevista pero poderosamente existente” (*EDC*, pág. 48). O, con iguales puntos de referencia, el problema se centrará en opresores y oprimidos, caso de «Una guitarra para Julián». Moyano combina la tradición ancestral —la urbe inhallable, la urbe sin lugar— con el endémico problema argentino —la capital preponderante— donde la fuerza invariablemente está en ciudades lejanas. En una significativa paradoja los calificativos “lejano”, “distante” o “desconocido” son aplicados a la ciudad, lugar de donde emana el poder. La geografía prepotente será remota e irreal. Mientras el entorno del narrador (el pueblo o el campo), en oposición es real; aún así las pautas de conducta, las leyes, la organización y siempre la violencia que marcan las condiciones en las que deben vivir no provienen de su medio sino del lugar abstracto, convirtiéndolos, además de en víctimas, en protagonistas de un singular absurdo.

Los personajes de Moyano se sentirán manipulados desde fuera de sus propias fronteras. En una capital extraña se marcan nuevas formas de organización que causan la pobreza e incluso la aniquilación de aquellos que hasta el momento de la fatal interferencia eran dueños de su propio destino («Cantata para los hijos de Gracimiano»); en otras ocasiones estas normas van empujando a los personajes hacia modos cada vez más extremos de vida, a ellos se pliegan sin entender porque es algo que se les escapa tanto como la dimensión del país en el que habitan («Para que no entre la muerte»); incluso cuerpos represivos pueden introducirse en la vida de un pueblo perdido entre montañas imponiendo las leyes que en otras ciudades lejanas ya se han instaurado («Una guitarra para Julián»).

La idea de la inocencia absoluta de una parte de la humanidad, vapuleada hasta el mareo, culpable siempre y ajena eternamente a los entresijos de la Historia, es uno de los pilares sobre los que se asienta la narrativa de Moyano. Este grupo humano coincide geográficamente con el habitante del interior porque en el panorama presentado cualquier provincia, que no sea la bonaerense, es el cuarto trastero, el territorio olvidado para lo bueno y presente siempre para lo malo. La provinciano es más que “los suburbios del país” («Una guitarra para Julián», *EDC*, pág. 36).

Para Martínez Estrada la capital funciona como un tupido telón que tapa el resto del país <sup>lvi</sup>; de igual modo, Mallea percibe que la Argentina *visible* oculta otra dimensión nacional, más auténtica, aunque *invisible* <sup>lvii</sup>. En la misma tesitura se coloca Moyano al denunciar que sólo dos horizontes se le ofrecían al escritor del interior: por un lado “un folclorismo mentiroso” y por otro “una cultura ciudadana que venía de Buenos Aires” <sup>lviii</sup>, ambos adulteraban el auténtico medio en el que vivía.

Moyano insiste en presentar un juego de fuerzas desigual donde la capital se sitúa en una posición de poder y la provincia queda marginada a todos los niveles <sup>lix</sup>, en el caso concreto de La Rioja un “*fatum*” geográfico parece perseguirla y si “en el mundo precolombino fue el extremo sur de un imperio, en

---

<sup>lvi</sup> “Buenos Aires es un muro en el horizonte urbano que impide contemplar el interior” (MARTÍNEZ ESTRADA, E.: *La cabeza de Goliat*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, pág. 59).

<sup>lvii</sup> Mallea relata su ansia de encontrar esa Argentina profunda e invisible pero la cara externa del país lo impide: “...el otro, el ostensible, me lo ocultaba; ocultaba al otro bajo su superficie”; “...la Argentina auténtica, la Argentina profunda, cada vez me parecía más solitaria, más silenciosa, más agobiada por la carga de la otra, de la exterior, de la representativa” (*Historia de una pasión argentina*, págs. 162 y 257 respectivamente).

<sup>lviii</sup> MOYANO, D.: «Los exilios de Juan José Hernández», prólogo a HERNÁNDEZ, J. J.: *La señorita Estrella y otros cuentos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, pág. I.

<sup>lix</sup> Del mismo modo valoraba el crecimiento del país Martínez Estrada: “El crecimiento monstruoso de Buenos Aires, desde que se constituyó en sede y espejo de la República, ha colocado al interior en una dependencia de signo menos con respecto a su adelantado” (*Radiografía de la pampa*, Losada, Buenos Aires, 1953, pág. 202); por lo demás, las diferencias sustanciales entre la capital y el resto del territorio se remontan al tiempo de la Emancipación, incluso en el campo del pensamiento no es nuevo, ya Sarmiento hablaba de trasladar la capitalidad a la isla de Martín García como punto básico para el desarrollo armónico nacional («Argirópolis o la Capital de los Estados Confederados del Río de la Plata»); la vigencia del tema es tal que el gobierno radical de Raúl Alfonsín anunció el 15 de abril de 1986 su intención de ubicar la capitalidad de la República en la ciudad de Viedma situada a ochocientos kilómetros al sur de Buenos Aires. El proyecto se convirtió en ley el 27 de mayo de 1987 refrendado por la Cámara de los Diputados con 147 votos a favor y 17 en contra, y daba un plazo no superior a los dos años para el definitivo traspaso de poderes entre las ciudades.



la época de la organización nacional se convirtió en uno de los extremos norte del imperio de Buenos Aires”<sup>lx</sup>.

Desde esa particular perspectiva, la capital concentra los resortes del poder que rigen la vida del país, un destino que, en muchos aspectos, en casi todos, no han elegido las criaturas de esta narrativa. Como gobernadora, enajena el desarrollo de las provincias y, como ciudad, hace sentirse extranjeros a los provincianos. A consecuencia de ello en el interior los personajes se “bambolean” («Tiermusik», *ETD2*, pág. 195) sin comprender el ritmo que les marca la metrópoli, mientras en la capital Triclinio no pasea ni camina ni anda sino que “flota” (*ETD2*, pág. 55)<sup>lxi</sup> al paio del aire. Todos los personajes viven en medio del desarraigo. El sentimiento de despojo abarca el mismo concepto de la nacionalidad, de los porteños será el idioma<sup>lxii</sup> “oficial” argentino, a ellos les pertenecerán los tangos<sup>lxiii</sup> y los personajes históricos como “el Creador de la Bandera, el Libertador de América y también Carlos Gardel” («Cantata para los hijos de Gracimiano», *EDC*, pág. 48). En la capital están las mujeres hermosas y la gente elegante. Al interior sólo le queda un dolor común y silenciado. Una marginalidad ancestral —“Nosotros siempre hemos sido pobres en este país tan rico” (*ETDI*, pág. 25)—, una derrota histórica —“somos los riojanitos que con el ‘Chacho’ y Facundo fuimos derrotados el siglo pasado” (*LNB*, pág. 207)—

<sup>lx</sup> MOYANO, D.: «La Rioja y el plan», *El Independiente*, La Rioja, 18, octubre, 1967. Entrevista a Moyano para recabar su opinión sobre el Plan de Acción Inmediata para el despegue económico de La Rioja.

<sup>lxi</sup> Destacamos que en la primera redacción de la novela, se “flotaba” por imposición de la ciudad; mientras que en la segunda, por haber nacido en el interior del país. Este matiz produce un afilamiento de la denuncia puesto que ya no estamos ante una ciudad intrínsecamente mala sino ante una ciudad caínita.

<sup>lxii</sup> El humor invade las páginas de *ETD2* al calificar el tono con el que hablan los porteños. La ironía mordaz sobre el origen de los porteños: “Ese cantito que tenían, tan no se sabía de dónde” o la franca denuncia del olvido del resto del país al hablar “como si no existiesen otros aires” (pág. 37). Sobre la alienación que causa la reducción de todos los acentos argentinos al habla porteña, se ha referido Moyano en la introducción a la obra de Juan José Hernández.

<sup>lxiii</sup> “A los tangos los hacen los porteños, todas las praderas y todas las mujeres son de ellos...” («Golondrinas», *ETD2*, pág. 184).

que Moyano convierte en un triunfo metafísico: el valor de la provincia radica en no haber sido nunca verdugo por haber sido siempre víctima<sup>lxiv</sup>.

La dualidad opresor-oprimido extiende su abanico de significaciones hacia una génesis que coloca a Buenos Aires como continuación de Europa —“...todo va a parar finalmente a Buenos Aires, y después al mar, a Europa, y nosotros nos quedamos con las manos vacías” («Para que no entre la muerte», *EDC*, pág. 57)— o incluso como la transfiguración ultramarina del poderoso continente —“...Se trata de problemas que se cuecen en esa Europa que es Buenos Aires...” (*LNB*, pág. 207)— mientras la provincia es el rostro desnudo de América<sup>lxv</sup>.

La radical diferencia que nuestro autor observaba entre un mundo y otro queda puesta de manifiesto en el capítulo siete de *ETDI* («El corazón inhallable de la patria hermosa», págs. 37-41) el cual supone el núcleo más importante del relato, el enfrentamiento directo entre el arte de Triclinio con el de los violinistas de la capital, cuyo representante es, significativamente, un militar. Es la lucha sin confusiones del Buenos Aires prepotente con el delicado interior<sup>lxvi</sup>, donde la técnica porteña, perfecta y fría, se mide con el sonido del interior, menos técnico, más auténtico. Moyano parece deshacerse entonces del binomio Buenos

---

<sup>lxiv</sup> “La Rioja era el último lugar del mundo, el más pobre, el más desvalido. Yo me sentía un poco de eso también, así que decidí irme a una ciudad acorde con esa visión de la infancia, para sentirme digno, digamos así [...]. En La Rioja encontré una especie de patria verdadera. Fue un reencuentro con los cuentos que me contaba mi padre sobre esa ciudad que estaba fuera de la historia. No tardé en enamorarme de ella. La Rioja ha sido castigada por la historia”, («Daniel Moyano: volver a la infancia», *La Voz del Interior*, Córdoba, 9, junio, 1967).

<sup>lxv</sup> “...La Rioja no es sólo eso. Es muchísimo más. Es, por ejemplo, Latinoamérica. Hasta que no viví en La Rioja no lo supe. Pero ahora me doy cuenta de que a Latinoamérica la viví sólo intelectualmente. La Rioja es Latinoamérica. Es ¿te das cuenta?” («Moyano reporta a Moyano», *El Independiente*, La Rioja, 23, agosto, 1967).

Años más tarde Moyano insiste en el tema: “...cuando me encuentro en La Rioja con esa realidad dramática, mucho más que la de Córdoba, descubro la verdadera Argentina, es más, descubro América Latina...” (*La Voz Semanal*, Buenos Aires, 9, enero, 1986).

<sup>lxvi</sup> No en vano el narrador relata de tal forma el lance que hace que el militar gane, no por sus dotes musicales, sino por la posición de clara ventaja que su origen porteño le otorga: “...cuando terminó dijo ‘así se toca en la presidencia de la república’, lo cual era verdad, ganando de esta manera el concurso” (*ETDI*, pág. 41).

Aires-interior para centrarse en el símbolo malleano de la Argentina *invisible* sojuzgada por la *visible*. Triclino es desposeído de un triunfo que le correspondía puesto que su categoría de hombre invisible, de “cabecita negra” perdido en Buenos Aires, aparte de su condición de héroe moyaniano que como tal siempre será un marginado, no podía tener otro final.

Un abismo insalvable se abre en el mapa argentino de *ETD1*, para diluirse en la redacción del 88. Quizás por las condiciones extremas que atraviesa el país, ahora sin distinción alguna, o por la distancia que se yergue entre el autor y su patria<sup>lxvii</sup>, o por una profunda revisión del problema, los cinco mil kilómetros que separan La Rioja de Buenos Aires son en *ETD2* “apenas una melodía” (pág. 36).

### 3.2.1. Buenos Aires - interior como conflicto literario

Ya hemos apuntado las dificultades que tradicionalmente han tenido que afrontar los escritores del interior para hacerse considerar, y por supuesto considerarse, integrantes de la literatura nacional argentina. De esa intrincada situación hace Moyano una irónica, y no por ello menos trágica, parodia en *ETD*. Utilizando como medio la música nuestro autor saca a relucir todos los elementos de la polémica. El mismo tono disparatado de la obra centra la discusión en los puntos más tópicos: el folclore frente a la música “seria”<sup>lxviii</sup>; Buenos Aires como centro ordenador de las diferentes melodías del país; y la provincia sin otras vías posibles que las que marca la capital.

Moyano nos ofrece, pues, un panorama extremo. Un lienzo de la realidad distorsionado para encaminarse hacia la moraleja final de la fábula: la antinomia argentina también afecta al arte.

Obviamente hay diferencias entre una y otra redacción. El igual que cuando juzgaba a Buenos Aires como ciudad, el narrador del 88 ha suprimido muchos de los comentarios viscerales y si la coherencia interna de las dos novelas era

---

lxvii Moyano se trasladó a España en 1976.

lxviii Así se denomina a la música clásica en *ETD1*, pág. 30.

intachable, en la segunda se une a una coherencia externa más certera que la del 74.

El medio en el que tiene que vivir Triclinio aumenta su hostilidad en la misma proporción en que crecen los conocimientos musicales del artista. Es su propio talento el que ocasiona la progresiva alienación en la provincia. Por supuesto, la idea de convertirse en violinista llega de Buenos Aires, en las revistas que informan a los riojanos de esa metrópoli cuajada de posibilidades:

Entre las revistas venidas de Buenos Aires hubo una que revoloteó por la imaginación del viejo [padre de Triclinio]. Hablaba de Paganini, un violinista que después de inventar el violín lo llenó de monedas de oro y compartió el lecho de una hermana de Napoleón [...]. Triclinio era tan flaco como los dibujos que representaban al diabólico instrumentista, incluso se le parecía. Además, si tocar el violín era tan difícil como allí se decía, el que lograra poseer su técnica sería bien pagado (*ETDI*, pág. 13).

De Buenos Aires llega también el personaje que se encargará de enseñar la técnica musical a Tridinio, el maestro Spumarola, y de fundar el conservatorio de la provincia:

Por ese entonces llegó a la ciudad, [...] un tal Spumarola, enviado desde Buenos Aires para reorganizar un antiguo partido político [...]. Pero, aficionado al violín, en vez de ordenar las fichas y citar a la gente dedicaba casi todo su tiempo a pulir inútilmente ciertos pasajes de Sarasate muy difíciles (*ETD2*, pág. 19) <sup>lxix</sup>.

Cerrando absurdamente el círculo, de Buenos Aires vendrá la orden de clausurar el conservatorio, considerando sospechosos a todos los violinistas:

...el gobierno nacional tuvo que prohibir la enseñanza de la música en la provincia, de acuerdo con un artículo periodístico del general Schönperfer,

---

<sup>lxix</sup> En la primera edición se especifica el partido para el que trabaja Spumarola: la Unión Cívica Radical: "por ese entonces llegó a La Rioja un tal Spumarola, enviado desde Buenos Aires para reorganizar la UCR en la provincia. Se alojaba en la sede partidaria, llamada Casa Radical, cuyos archivos, a causa de la falta de actividad política y de elecciones, eran un excelente caldo de cultivo para la flora y la fauna de la región" (*ETDI*, pág. 15).

titulado «¿Músicos o guerrilleros?», donde demostraba la naturaleza subversiva de los jóvenes violinistas riojanos... (*ETD2*, pág. 20) <sup>lxx</sup>.

Agotadas todas las vías institucionales para el desarrollo de la música en la provincia, el protagonista debe seguir su camino en solitario. Al no tener un marco social que lo ampare y le de coherencia se convierte, también por decreto, en un “objeto” folclórico:

Triclinio fue oficialmente considerado un objeto folclórico, e incluido en las visitas guiadas que los turistas porteños hacían en invierno (*ETD2*, pág. 21) <sup>lxxi</sup>.

La idea de un panorama musical que obliga a los músicos de provincias a interpretar folclore se convierte en obsesiva en las dos obras. Pero mientras en el 88 la denuncia se dirige a un mundo hostil y sobre todo absurdo que impide el desarrollo del talento del protagonista; en el 74 no hay cauce para el símbolo, la denuncia afila su punta hacia Buenos Aires:

El director de cultura, un hombre especializado en todas las artes, a quien Triclinio pidió ayuda, le leyó el decreto de recuperación del patrimonio nacional cultural argentino. Según el mismo, era imposible conseguir para el muchacho una ubicación en el departamento de música, salvo que supiera tocar el bombo o el charango. Según el decreto, La Rioja debía aportar solamente folclore a la música, reservando para Buenos Aires, en su carácter de cosmópolis, el usufructo de otras variedades musicales (*ETD1*, pág. 29).

En la búsqueda de una explicación para la situación en la que está Triclinio es notablemente significativo el capítulo dedicado a la música de San Francisco Solano (*ETD1*, cp. 6, «Triclinio viaja en una melodía», págs. 32-36; *EDT2*, cp. 5, «El regreso del padre Francisco», págs. 27-31). Los dos textos tienen planteamientos y soluciones diferentes.

---

<sup>lxx</sup> Leves variaciones en la redacción de *ETD1*, págs. 16-17.

<sup>lxxi</sup> Leves variaciones en la redacción de *EDT1*, pág. 18.

*ETDI* hace conversar a Triclinio con el presidente de la “Junta de Historia y Letras” de la provincia, para dilucidar si el santo tocaba “folclore” o “música seria”, según una opción u otra La Rioja podrá pedir una remodelación de la “repartición geográfica de la música” (*ETDI*, pág. 30). El pulso para hallar la verdadera tradición artística de La Rioja se saldrá con el triunfo del folclore. El cura Francisco Solano, descendiente del Santo, se encargará de desvelar la encrucijada:

...el cura hizo un gesto despreciativo y le aseguró que San Francisco Solano no conocía nada más que la primera posición. O sea que lo único que podía tocar el Santo era folclore [...] y mal tocado por supuesto (*ETDI*, págs. 32-33).

El protagonista queda entonces sin las señas de identidad necesarias para afrontar su destino de músico: parte de la nada y se encamina hacia un futuro incierto.

En *ETD2* se elimina el intento de encontrar el verdadero pasado musical de La Rioja. La conversación del cura Solano y Triclinio sobre el Santo no pretende ser la búsqueda del punto de partida que de sentido al presente. El arte de Triclinio se justifica en sí mismo, pero de todos modos el narrador hace que el bagaje musical de Solano aumente —“no vayas a creer que solamente hacía música religiosa: tocaba tientos y fantasías, pавanas y gallardas, vacas y folías. Y se codeaba con Tomás Luis de Vitoria y Hernando de Morales...” (pág. 34)—.

El cura aclara que Solano no era un virtuoso del violín, pero en este caso estamos ante un problema de técnica y no de las variedades musicales utilizadas, las cuales abarcan de la tradición popular a la culta.

La diferencia sustancial se establece desde el momento en que el primer Triclinio se ve abocado al absurdo por pretender tañer música “seria” en vez del folclore que como provinciano le han asignado; mientras que la alienación del

segundo proviene de su condición humilde más que de su origen provinciano <sup>lxxii</sup>.

Triclinio decide emigrar hacia un lugar donde pueda encauzar su vocación musical, se dirigirá entonces a Buenos Aires, allí, el panorama será menos halagüeño de lo esperado: si en la provincia era inútil por lo insólito, en la capital lo será al diluirse en una masa informe de artistas similares:

Yo pretendía con el violín, introducir en mi provincia, y también en mí, sonidos más hermosos y congruentes; y cuando al fin, después de muchos años de trabajo difícil aprendiendo la técnica del instrumento, quise dárselos, resultó que allá no necesitaban violinistas, no los querían, y luego me vine aquí, donde, como usted sabe, todos lo son (*ETD2*, pág. 45).

En Buenos Aires Triclinio conocerá la angustia que la competencia ocasiona. La ciudad deshumanizada muta la convivencia en lucha por la supervivencia y en ese lance no hay cauce para el desarrollo armónico del talento sino una carrera desquiciada en la que sólo cuenta “perfeccionarse más allá de toda perfección” y después “confiar en la suerte” (*ETD2*, pág. 97).

*ETD1* presenta una Buenos Aires voraz con los músicos en general, porque hay muchos y están abocados a competir; y con los del interior, en particular, porque deben ser mejores que los capitalinos si desean ser reconocidos <sup>lxxiii</sup>. La capital además es un sórdido entorno que desecha lo que no entiende y por eso obliga al interior a hacer folclore para así reconocer visceralmente otras partes del país. Toda la primera redacción está signada por esta visión, quizás la más tradicional, de la metrópoli porteña como ciudad orgullosa que vive de espaldas

---

<sup>lxxii</sup> “—Lo que no entiendo, lo que no me entra en la cabeza —seguía diciendo el cura como para sí— es cómo a un pobretón como tú, que apenas tiene para comer, que jamás en su vida podrá tener acceso a un violín como Dios manda, se le dio por tocarlo” (*ETD2*, pág. 27).

<sup>lxxiii</sup> El cura Solano ya le avisa a Triclinio: cuando domine los armónicos, cuando sea el más perfecto entre los virtuosos “hasta los porteños tendrán que escucharte” (*ETD1*, pág. 34).

al país, ignorando todo lo que no sea su propio esplendor<sup>lxxiv</sup>. A ello contribuyen las palabras del presidente de la república que metafóricamente compara la nación con un violín (*ETDI*, págs. 94-95), como “todos” los porteños “eran” violinistas se agudiza la idea de que Argentina es Buenos Aires mientras los habitantes del interior son simples extranjeros en su capital. Aspirantes a músicos y a ciudadanos de pleno derecho.

En ambas versiones el protagonista se resiste a ser el mero intérprete de las melodías autóctonas de su tierra pero es en *ETD2* donde se matiza la postura: el artista puede e incluso debe utilizar los materiales que marcan su origen y su vida pero no por ello hacer folclore, no por ello repetir la misma tradición popular y anónima<sup>lxxv</sup> sino hacer de esta un acto de reivindicación de la propia individualidad, enriqueciendo con ello su primitiva significación y, sin desdibujar su origen, sacarla de su concreta localización geográfica. Además de eso el artista de Moyano toca a Tartini, a Paganini, a Viotti, a Sarasate, a Vièuxtemps, a Mozart...

---

<sup>lxxiv</sup> Este es el pensamiento dominante en *La cabeza de Goliat*. Por su parte, Mallea compara la capital con las “mujeres que amamantan”, por su frialdad, por considerarse pagada de su don, por su profunda inhospitalidad (*Historia de una pasión argentina*, pág. 164); Conti la considerará “el país de la soledad” (Discurso pronunciado en Casa de las Américas, recogido en RESTIVO, N. y SÁNCHEZ, C.: *Haroldo Conti, con vida*, Nueva Imagen, Buenos Aires, 1986, pág. 169) y hará que sus personajes la sientan ingrata y fría: “Yo estaba esta mañana en el puerto de Buenos Aires [...] dando adrede la espalda a la ciudad, mi ciudad con mi historia, esperando con impaciencia el momento de que se alejara y se empequeñeciera y al final, antes de hundirse en el río, donde está mi camino, me diese un poquito de tristeza, de lástima, ese Buenos Aires que no la tiene de nadie, ciudad de alma penosa” («Tristezas de la otra banda», en *La balada del álamo Carolina*, Alfaguara, Madrid, 1986, pág. 153). Y antes que todos ellos Ricardo Güiraldes había expresado el tamaño de la soledad que le ocasionaba la urbe porteña: “Estoy cansado de esta ciudad sin alma, de este burdel de puerto en que sólo se festejan el oro y los chismes de mala entraña” (carta a Valery Larbaud de 1925, apud GÜIRALDES, R.: *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1962, pág. 769).

<sup>lxxv</sup> Hemos utilizado los rasgos que Augusto Raúl Cortázar otorga al folclore, a saber: “Los fenómenos que han cumplido su complejo proceso de folklorización resultan ser: populares, empíricos, de transmisión oral, funcionales, tradicionales, anónimos, socialmente vigentes y geográficamente localizados” («Folklore literario y literatura folklórica» en ARRIETA, J. L.: *Historia de la literatura argentina*, vol. V, pág. 30).



#### 4. SÍMBOLOS SECUNDARIOS

Un rico haz de símbolos aparece reforzando los contenidos de Buenos Aires, del interior del país, y de las tensiones que esos dos polos generan. Advertimos que puesto que el contenido semántico de estos elementos, debido a su propia naturaleza, no es único, tampoco lo será la utilización que Moyano hace de ellos: los mismos símbolos que representan a la provincia abrirán su campo semántico para abarcar los conflictos particulares de los personajes.

A continuación estudiaremos la primera corriente de significado que esta narrativa presenta, desde esta perspectiva, como un eco de los problemas locales, aparecen el tren, la radio y las revistas, la fábrica y los turistas.

## 4.1. EL TREN

El ferrocarril ha estado siempre unido a la idea de soledad en América. No es raro si lo tomamos en su acepción de vehículo ya que como tal une pero también separa las ciudades y las personas y por ello nada representa la sensación de pérdida tan genuinamente como una estación, una máquina en movimiento o un paisaje de railes entrecruzados. Bajo este punto de vista el tren (y todo su campo semántico) evoca lo mismo en América que en Europa.

La notable diferencia entre uno y otro continente radica en la diferente evolución del tren como arma de progreso. Lo que en Europa une y permite la expansión industrial más o menos armónica, en América desune frecuentemente y aborta el desarrollo de ciertas zonas. En definitiva, las líneas ferroviarias son otro de los elementos que conforman la lógica europea y la paradoja americana. Obsesivamente ha funcionado como tema literario<sup>lxxvi</sup>.

En el caso argentino, ferrocarril, soledad y aislamiento están indisolublemente unidos desde las primeras obras de los próceres de la nación. Sarmiento y Alberdi coinciden en sus planteamientos: el desarrollo nacional va unido a una política de población y comunicación coherente:

El ferrocarril innova, reforma y cambia las cosas más difíciles, sin decretos ni asonadas.

El hará la unidad de la República Argentina mejor que todos los congresos<sup>lxxvii</sup>.

Por intrincados motivos históricos —el centralismo inarmónico y la falta de una auténtica voluntad de desarrollo industrial, entre otros factores— el ferrocarril no consiguió sus objetivos y pasó a engrosar las filas de la alienación

---

<sup>lxxvi</sup> Entre otras obras, el ferrocarril mantiene un presencia esencial en ROA BASTOS, A.: *Hijo de hombre*, Losada, Buenos Aires, 1960.

<sup>lxxvii</sup> ALBERDI, J. B.: *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Jackson, Buenos Aires, 1945, pág. 80.

económica argentina, convirtiéndose en los hilos reales de una tela de araña abstracta pero poderosamente existente. Así lo afirma Ezequiel Martínez Estrada:

Vendría después el ferrocarril a consagrar la desunión, a fijar los pueblos y los caminos, a eternizar el error, a dar estructura férrea a la fuga del indio. El ferrocarril hacia el norte marca el itinerario inverso del buscador de tesoros; al sur y al oeste, el del perseguidor de salvajes y del cazador de ganados, que eran uno. No bastó que nuestra República estuviera mal hecha y en el confín del planeta; hubo de poblársela mal para que subsistiera. Mal hecha y mal poblada, sirve maravillosamente al capital extranjero y puede prosperar surtiendo los mercados remotos. Ya hubiera sido difícil rectificar a la naturaleza con la distribución racional de los pueblos; pero la distribución demográfica, que no tuvo en cuenta siquiera el dictamen de la topografía, fue violentando esa naturaleza en el mismo sentido de su connatural deformidad, hasta convertirla en un obstáculo de su marcha y en una inquietud de su reposo. Todas las dificultades que en la actualidad se oponen al desarrollo del interior remoto, a la educación de sus habitantes, a la movilidad económica de provincias y territorios inmensos, proviene de esa causa. Y por esa pobreza y ese aislamiento el litoral prospera. Todo lo que no es Europa es Argentina<sup>lxxviii</sup>.

El tren adquiere una naturaleza simbólica en la historia socioeconómica del país, es la figura del desarrollo truncado de la que emana una pluralidad de significaciones que se expanden en todos los aspectos y, como no, en la literatura.

Para el crítico argentino, la desigualdad manifiesta que ocasionó es debida a que llegó *demasiado pronto* y su velocidad, demasiado rápida, no sintonizaba con el ritmo del país<sup>lxxix</sup>. Los adverbios *pronto* y *rápido* son utilizados también por José María Salaverría para enumerar las más dañinas cuestiones de la historia

---

<sup>lxxviii</sup> MARTÍNEZ ESTRADA, E.: *Radiografía de la pampa*, pág. 70.

<sup>lxxix</sup> “El ferrocarril acentuó la pobreza de las regiones distantes o de poco rendimiento, o ricas en rendimiento pero de productos únicos; porque llegó demasiado pronto y sin que lo distante de las vías pudiera andar a su velocidad” (*ibidem*, pág. 74).

nacional<sup>lxxx</sup>. Por tanto el tren es un eco más de la miseria del interior — “Esos trenes que no pueden traer su trigo, sus aceites y sus vinos porque costarían mucho aquí, les llevan géneros y objetos de la industria extranjera que desalojan a los elaborados en el lugar. Desconectadas las provincias, la población empobrece y degenera desde que el ferrocarril las ha puesto en contacto y competencia con mercados mundiales” —<sup>lxxxi</sup>; y, por supuesto, las vías férreas son el golpe definitivo para decapitar la capital de su cuerpo territorial<sup>lxxxii</sup>.

El tren es ejemplo claro, el símbolo preñado de significaciones, de la lucha entre Buenos Aires y el interior<sup>lxxxiii</sup> pero también, lo que no es menos alegórico, de la continuación de Europa en Buenos Aires y de Hispanoamérica en el interior<sup>lxxxiv</sup>.

A la vista de lo expuesto no resultará extraña la utilización que del tren hace Moyano en sus cuentos y novelas. Las líneas férreas han sido — y son — un tema vital en el desarrollo argentino y el tren, como símbolo arquetípico, une a su

---

<sup>lxxx</sup> Salaverría se hace eco de la definición que un entrerriano le ofreció a propósito del ritmo vertiginoso que el progreso impuso al país: “A nosotros nos ha sucedido como al caballo que marcha tranquilo por un sendero, que no tiene prisa para llegar y que lleva un paso seguro y cómodo; de repente cruza en la misma dirección un ‘pingo’ desbocado, frenético, galopante y nuestro buen caballo, dejándose arrastrar por el ejemplo y la emulación, aprieta a galopar también... ¡y de veras que nos han fastidiado, porque nosotros no precisábamos correr tanto, ni sentíamos ninguna imperiosa necesidad de ir tan a prisa” (*El poema de la pampa*, Calleja, Madrid, 1918, pág. 145).

<sup>lxxxi</sup> MARTÍNEZ ESTRADA, E.: *Radiografía de la pampa*, pág. 75.

<sup>lxxxii</sup> Martínez Estrada, con el apasionado estilo que lo caracteriza, llega a tildar de “unitario” al ferrocarril: “Es que la vía férrea fue un sueño de la metrópoli que tendió como tentáculos depredatorios a la pampa. Toda la historia política llevó a eso desde la Colonia y el tren lo consiguió, zanjando para siempre una vieja disputa, porque el tren es unitario” (*ibidem*, pág. 77).

<sup>lxxxiii</sup> En *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires es el padre que devora a sus hijos indefensos: “Por estas estaciones, que son las bocas de alimentación de la metrópoli, Buenos Aires devora diariamente la materia prima que necesita del interior” (pág. 29).

<sup>lxxxiv</sup> Martínez Estrada insiste en *Radiografía de la pampa* sobre esta idea: “...el riel, que es Europa, y lo demás, que es América” (pág. 76); “Todo lo que no es Europa es Argentina” (pág. 70); “[el tren] no encuentra obstáculo en su marcha; va por la llanura que desde su llegada no lleva sino adonde ella quiere, y ella quiere que todo venga a Buenos Aires, donde están anclados los trasatlánticos, también al servicio de Europa” (pág. 71).

movimiento el sentimiento de pérdida, nostalgia y abandono. En la literatura moyaniana la profusión del símbolo también tendrá dos vías: una local, que afecta al reflejo de la provincia; otra general, que atañe a la angustia existencial del personaje.

Las ideas de Martínez Estrada se desgranar en los relatos de nuestro autor. Es el caso del capital extranjero que financiando el ferrocarril financiaba sus propios intereses y no la comunicación entre las ciudades. Unas vías voraces que han condenado el interior a la miseria. En *LNB* se denuncia la violación del territorio nacional —“una largacinta de tierra inglesa atravesando el territorio” (pág. 24)— la explotación de las tierras riojanas —“una larga lengüeta entre dos vías féreas, pasadizo de Albión para traer el oro del Famatina”, “los trenes atravesando los llanos y talando sus bosques para alimentar la máquina de Stephenson” (págs. 24-25)—, el caso omiso a sus pobladores y comunidades y la devastación de la naturaleza —“no respetan arbustos ni algarrobos y los pájaros emigran, las vaquitas se mueren de sed viendo pasar los trenes de la reina” (pág. 25)—; para finalizar incidiendo en el proceso de aculturación que el tren, como símbolo y como realidad, producen —“Y de paso les vendían a los indios ponchos llenos de colorinches, tejidos en Manchester” (pág. 25)— y también en la aniquilación de las culturas nativas —“y como quien no quiere la cosa quemaban los telares de las indias” (pág. 25)—. En definitiva, Moyano cree firmemente y denuncia que los ferrocarriles argentinos crearon pueblos donde nada había y despoblaron algunos de los existentes; y a la inversa, cuando los intereses económicos variaron, los trenes dejaron de hacer algunos recorridos condenando, esta vez, a las comunidades que a su paso habían florecido <sup>lxxxv</sup>a ser lugares “fantasmas inventados por

---

<sup>lxxxv</sup> A propósito de esto Martínez Estrada apunta: “Llevaba el ferrocarril un progreso nominal, teórico, pero ocasionaba un retraso real. Pudo observarse esto hace relativamente poco en Salta, en donde la llegada de la locomotora segó de raíz industrias del transporte a sangre y abrió cauce a la consecuente fuga del campesino. Despobló y empobreció. Chascomús, Dolores, Mercedes y cien pueblos más se estancaron. Luego la migración de brazos acrecentó el aislamiento geográfico, económico y moral” (*Radiografía de la pampa*, pág. 75).

los trenes” (*TGT*, pág. 187) La historia ferroviaria argentina se entronca con el universo de la soledad:

En el bajo había un pueblecito, escondido entre unos matorrales polvorientos, gemelo de otro del mismo nombre, como casi todos los de la zona, desdoblado del original cuando los ingleses trazaron sus líneas ferroviarias de inflexible rectitud hacia las plantaciones o las minas, y pasando lejos de él utilizaron su nombre para la estación, alrededor de la cual fue creciendo el hermano gemelo mientras el otro se despoblaba. Aquellos trenes, como ciertos caballos, no querían doblar y siguieron casi un siglo en línea recta marginando pueblos hasta que, acabadas las plantaciones y las minas, levantaron las vías. Los pobladores de ambos pueblos, a un par de jornadas de distancia, se visitaban mutuamente para entretener sus soledades (*TGT*, pág. 186).

Hemos apuntado que la recreación concreta que Moyano hace de la provincia se asienta en la localización del relato, en la evocación que de ella hacen los personajes o en las señas de identidad que poseen los *abecitas negras* en la capital. Pues bien, el tren aparece indisolublemente unido a la provincia. Puede ser uno de los elementos consustanciales al lugar:

Es un pueblo muy chico. Hay algunas casa, un tambo, las vías del tren y la estación. Y montones de leña (*ULML*, pág. 152).

O servir como calificativo del pueblo. En *EO*, el coronel piensa que su pueblo es un lugar *chato*, asfixiante y malsano, donde la inmovilidad (sobre todo la social) es norma. De forma certera quedan retratados el pueblo y sus habitantes —atados a la tierra en que han nacido, impasibles al paso del tren— que son opuestos a las aspiraciones y mentalidad del personaje —ansioso de mejora, ascenso y movimiento—:

Parecían figuras de un circo, vestidos para actuar. Estaban siempre afuera, unos sentados en el banco, no sé si era un banco, otros parados con un pie apoyado contra la pared. Se pasaban el día afuera viendo pasar los trenes. Cuando pasaba un tren giraban todos las cabezas hacia la derecha, claro, a

la derecha, y miraban el paso negro del tren y se tragaban el polvo. Después volvían a su inmovilidad (*EO*, pág. 91).

Moyano suele utilizar el símbolo en sus connotaciones más arquetípicas, el tren como viaje. Las vías ferroviarias son, entonces, las sendas que unen el lugar interior con la capital para fines concretos como transportar a Spumarola y a diversos interventores militares en *ETD*; o acarrear el agua necesaria en los períodos de sequía extrema —“en los días críticos unos trenes la traen de la capital” (*TGT*, pág. 216)—. La máquina conducirá impasible al personaje hacia el destierro:

...sé que alguien me acompañó en tren, desde la ciudad hasta el pueblo donde vivían mis tíos [...]. Era una tarde quizás lluviosa; sé que hacía frío. Yo estaba parado a la puerta de la casa con la valija en una mano, recordando el tren que ya no volvería, mientras mi acompañante, quizás un pariente, golpeaba las manos. El tren había vuelto a partir sin misericordia desde la miserable estación de aquel pueblo apático, chato, lleno de altoparlantes y a veces de turistas («La lombriz», *LL*, págs. 103-104).

O lo alejará del espacio conocido y desdeñado hacia regiones ignotas donde haya alguna posibilidad para la esperanza:

Juan, a punto de perder su niñez, se despertó aquella mañana con la sensación de que la casa, con todos sus muebles y sus gentes, sería llevada por el viento. Se elevaría de golpe y se iría por el aire hacia aquellas regiones ignotas desde donde, según lo suponía, venían todas las cosas, incluso él mismo. Pero nada sabía de aquellas regiones, apenas recordaba una valija mal cerrada y el andén de una estación...<sup>lxxxvi</sup>.

Así el itinerario del tren describe un círculo que tanto condena al destierro como salva; que en la misma medida que se rechaza se desea. Buen ejemplo de ello lo constituye el periplo vital de Matías Bursatti al que un tren alejó de su

---

<sup>lxxxvi</sup> MOYANO, D.: «Etcétera», *El fuego interrumpido*, Sudamericana, Buenos Aires, 1967, págs. 7-30. El párrafo citado pág. 7. Citaremos el volumen *EFL*.

espacio original, y con un tren sueña para escapar del pueblo en el que fue arrojado:

Debo decirles también que una de mis obsesiones de esa noche fue el tren. Pensaba que el tren nos había dejado a mí y a mi acompañante en la estación y había seguido un viaje inacabable. Ese tren volvería algún día en sentido contrario para que yo pudiera volver... («La lombriz», *LL*, pág. 106).

La situación es común en la narrativa que nos ocupa, Triclinio también volverá en un tren a La Rioja una vez que se ha desvanecido la ilusión que había encarnado en la capital. El mismo trayecto circular describirá Ismael:

El tren iba por el medio del desierto, previsto en sus contemplaciones. Esto era lo que rodeaba a las ciudades. Era algo así como la noche, el verdadero rostro del mundo. Lo demás, una simple oportunidad aprovechada por el hombre: el sol, las calles, los ríos. Después venía la noche, o el desierto, y aquí estaban las cosas que realmente no cambiaban nunca. Viajar ahora con Jacinto era, en cierto modo, como una especie de viaje opuesto al que había hecho aquella vez, hacía tantos años, para ir a la ciudad. Estaba volviendo hacia un origen, aunque no fuese su pueblo adonde se dirigía (*ULML*, pág. 153).

#### 4.2. LA RADIO

La radio sonando en los hogares aislados de los protagonistas es una imagen reiterada en esta narrativa. Indudablemente lo que transportan las ondas es el sonido de la gran ciudad: la música de moda, las noticias distantes o los cambios políticos donde la provincia no ha jugado ningún papel.

El símbolo redonda en la alienación del interior dentro del territorio nacional y en la soledad particular del personaje.

En *TGT*, la radio conecta a los minalteños con “ciudades distantes”:



...Emebé todas las noches hacía girar inútilmente los botones de la radio que le dejó Uve, buscando ruidos que la conectasen con las ciudades distantes transitadas por Eme (*TGT*, pág. 171).

En esas urbes transcurre una vida diferente a la de estas criaturas. En ellas se decide el rumbo de los acontecimientos, se marca el futuro; de ellas proviene la violencia pero también hechos y objetos hermosos vedados al personaje moyaniano.

Entre las grandes ciudades y el recóndito rincón donde viven Gracimiano y su familia se sitúa la radio. Con leves pinceladas el narrador demarca uno y otro territorio. De un lado, el dolor y la miseria; de otro, la abundancia y los nombres socialmente importantes:

En la radio que había en esa casa, una gran orquesta llenaba todo el espacio con su música. Millares de instrumentos desconocidos, y otros conocidos o percibidos, desparramaban una música extraña y total en lo que quedaba del día. La música venía a través del aire desde ciudades ricas y distantes, desde una Capital no entrevista pero poderosamente existente, donde habían vivido personajes históricos, el Creador de la Bandera, el Libertador de América y también Carlos Gardel. La música que salía de la radio era extraña y abundante, parecía adaptarse a las circunstancias, era larga y no cesaba («Cantata para los hijos de Gracimiano», *EDC*, pág. 48).

Este elemento tiene una obsesiva presencia en el mundo narrativo de Moyano, si bien esto es debido a que dicho medio de comunicación fue durante largo tiempo objeto de recreo e información de obligada presencia en todos los hogares; Moyano la utiliza también como seña del centralismo porteño, las emisoras negaban la presencia de otros acentos del país, y esto para un narrador imbuido en el mundo de los sonidos es abocarlo a una difusa soledad:

Los locutores de radio tucumanos, riojanos o cordobeses no se hacían ningún problema. Directamente hablaban como los porteños. Y mal, claro; siempre había una tonadita que se escapaba por ahí. En La Rioja, oyendo al locutor sin conocerlo, uno se lo imaginaba rubio y poderoso, con una perfecta dentadura tipo Kolynos, seguro, enorme y triunfador. Casi un yanqui, digamos. Después uno se lo encontraba en el bar de la esquina,

con su pinta de negrito recién venido del monte, y daban ganas de llorar<sup>lxxxvii</sup>.

Moyano recurre a la metáfora radiofónica para explicar la situación del narrador de provincias empeñado en introducir su propia voz y la tonada específica de su tierra en la literatura nacional:

La radio era una cosa demasiado seria para permitir que se hablase con la tonadita local y subdesarrollada. Y los locutores de provincias tenían que hacer malabarismos para poder imitar a los de la Capital Federal. Trabajo insalubre si se quiere, porque después, con los años, los locutores terminaban hablando en sus casas y en la calle un híbrido del que todo el mundo se reía y que no permitía expresar con claridad los pensamientos. Y a los escritores nos pasaba más o menos lo mismo. ¿Cómo hacer para meter nuestra propia voz en la literatura nacional sin parecernos a nadie y fieles a nuestra circunstancia?<sup>lxxxviii</sup>.

El desmembramiento argentino y la soledad a la que está abocado el interior siguen siendo los puntos básicos de los símbolos que atañen a la provincia. Como en el caso del ferrocarril, Moyano parece dispuesto a demostrar que en el mundo que él ha habitado los significados tradicionales de las palabras —tren y radio en este caso— han trastocado su contenido de unión por un evidente desunión. Los escenarios elegidos por Moyano siempre son marginados:

Las ondas de radio, sus enormes cargas de palabras y de música, que imagino como una Vía Láctea invisible, pasan de largo aquí [en Minas Altas]. Se necesitarían aparatos muy potentes, vigilando y apuntando hacia ese altísimo reguero de sonidos, para derribar alguna frase o melodía y hacerla caer en Minas Altas. Algunas veces, por los precarios aparatos a pilas existentes, que sólo captan ruidos, se han deslizado segmentos desarticulados, especies de aerolitos sonoros, sin conexión con principio o final (*TGT*, págs. 86-87).

---

lxxxvii                      MOYANO, D.: *prólogo*, pág. 10.

lxxxviii                     *Ibidem*, pág. 11.

Es el medio por el que asomarse a la realidad política gestada en otras partes<sup>lxxxix</sup>. Los personajes son entonces *oyentes*, víctimas de una situación que no han gestado pero que siempre padecen. Se producirán golpes de estado que Triclinio o la familia Aballay no entenderán más allá de lo oído en la radio.

En *ETDI* el símbolo es llevado al extremo, el capítulo octavo se titula significativamente “La terrible guerra de las radios”. La voz de los golpes de estado pasa a tener poder en sí misma, surgiendo radios “fieles” frente a radios “rebeldes” (*ETDI*, págs. 42-47). Se plasma así la irracionalidad de la violencia y sus frentes. La situación política y el gobierno de la nación no es algo que concierna a los personajes sino una categoría diferente que se gesta a expensas de ellos: sus criaturas están condenadas a ser pasivos oyentes. Víctimas precisamente por que no han tenido participación alguna.

Moyano, maestro en la técnica del absurdo para simbolizar la realidad, descoloca los significados originales, trastrueca los conceptos para enfrentar “leales” a “rebeldes” y “prohibido” a “ley”:

Cuando llegó a la pensión trató de sintonizar las radios leales al gobierno, pero estas ya habían sido tomadas por los rebeldes, que ahora eran leales, pero a otro presidente. Una voz impostada y melosa decía: «Ahora su piel sentirá el misterio de una nueva caricia; ahora usted podrá poseer lo prohibido, porque ahora lo prohibido es ley» (*ETDI*, pág. 47).

#### 4.3. LAS REVISTAS

La misma funcionalidad que poseía la radio la encontraremos en las revistas. Estas conectarán los lugares marginales del país con otras partes del mundo:

---

<sup>lxxxix</sup> En el *prólogo* a la obra de Hernández, Moyano apunta: “La realidad nacional y mundial que habitábamos pasaba lejos de nosotros, sin rozarnos. La escuchábamos por radio” (pág. 11).

A cambio de la miel recibía en pago grandes cantidades de revistas viejas, con hermosas historietas y tapas en colores. Una parte las canjeaba por comida, otras las leía. La lectura le permitió viajar con la imaginación por los países más apetecibles del mundo, aprender algo de historia y mejorar sus colmenas (*ETD2*, pág. 15).

A la par que alientan en los personajes el sueño de elevarse por encima de sus circunstancias, lo cual les permitirá escapar del destino que su entorno les ofrece.

*ETD* localiza el lugar de origen y llegada de las revistas: de Buenos Aires a La Rioja. La capital se convierte en la luminaria de sueños para el hombre del interior y el timón que indica cómo se deben hacer las cosas. Hasta Triclinio, músico dotado de un talento fuera de serie, imita los movimientos de los violinistas vistos en las revistas:

El cura, embobado por los sonidos que él jamás había conseguido arrancarle a su valioso Maggini, no vio las caprichosas figuras que el cuerpo de Triclinio en movimiento desplegaba en el plácido aire de la sacristía, trazando unos caprichosos dibujos similares a los que el padre del violinista, y él mismo, habían visto en las historietas de esas revistas que les mandaban de Buenos Aires (*ETD2*, pág. 29).

Las revistas bonaerenses han provocado la vocación musical de Triclinio y las normas impuestas en la capital le negarán un sitio en el que tocar. La ciudad ha provocado un sueño que la realidad del protagonista hará difícilmente realizable. Buenos Aires es a un tiempo el motor de las esperanzas y la castradora de hermosos sueños. La luz y la sombra. Cuando Triclinio comprende esta dualidad denuncia el carácter de divertimento momentáneo de las revistas. Son fuegos fatuos que la capital envía al interior:

*Y estudié durante muchos años el violín buscando una actividad que me permitiera no padecer el hambre que sufren mis comprovincianos vendedores ambulantes de higos, empanadas y pan casero, así como la que padecen los que venden los diarios y revistas que se editan en esta*

*ilustre ciudad de Mitre, que llegan allá por toneladas produciendo momentáneo olvido (ETD2, pág. 44)*<sup>xc</sup>.

#### 4.4. LOS TURISTAS

La vida dura y hostil en la que están inmersos los hombres del interior se incrementa al compararla con la de los turistas que, ocasional e incluso frívolamente, pasan por este entorno feroz sin que la realidad les afecte lo más mínimo.

El símbolo evoca un haz de significaciones a menudo opuestas — pueden ser viajeros ocasionales de las “grandes ciudades” o convertirse en agresores — pero todos tienen una esencia común: el movimiento. Para bien o para mal están de paso. Su movilidad choca con el ostracismo de la provincia. Incluso cuando son agentes del mal también están de paso, sembrarán el terror y después se irán, dejando atrás un mundo devastado y absurdo (caso de *EVT*).

Los turistas son tema cotidiano en las conversaciones de los personajes — “...y al saludarlo decían cosas congruentes, sobre el tiempo y la salud, sobre los turistas que ese año vendrían a las sierras...”<sup>xc</sup> —. Una vez al año visitan la región y luego se marchan. Su presencia representa un pequeño acontecimiento pero de ahí no pasan. Permanecen ajenos a la vida de los personajes. Para Matías Bursatti son el signo de ese otro mundo sentido y deseado en comparación con su entorno mísero. El relato «Para que no entre la muerte» vuelve a insistir en esa dualidad:

A medida que en el pueblo se construían hoteles para los turistas, a nosotros nos obligaban a correr más hacia las afueras. Ya habíamos hecho como cuatro o cinco casas utilizando los troncos y las cañas que había en los suburbios, pero ahora, donde nos había tocado, no había más nada (*EDC*, pág. 55).

---

<sup>xc</sup> Las cursivas pertenecen al texto. Leves variaciones en *ETD1*, págs. 42-43.

<sup>xc</sup> MOYANO, D.: «Desde los parques», *ETD2*, págs. 133-151. El párrafo citado pág. 144.

El turista, como viajero ocasional, que tan sólo pretende la distracción y el recreo, aliena a los personajes de la provincia; así a Tridinio lo convertía en objeto folclórico y a los chicos de «A la sombra de las muchachas en flor»<sup>xcii</sup> les hace reconocerse como diferentes — y no sólo en su aspecto físico sino en lo que atañe a valores morales —, enfrentándolos a una identidad conflictiva:

Cuando nos corrían de un casa yo siempre le decía a mi hermano que la actitud de los dueños se debía a su pelo demasiado largo, [...]. Hasta que un día me dijo que me mirara la espejo, y tenía razón, yo tenía el pelo tan largo como el suyo y su mismo aspecto de malevito. Esta comprobación me dolió al principio, porque hasta entonces había creído que yo era bueno y limpio, hermoso y apacible como los hijos de los turistas que venían en invierno («A la sombra...», *EDC*, pág. 22).

En *EVT* la función del turista, en un primer momento, sigue siendo la de refuerzo de la enajenación de los personajes. Los Percusionistas han trastocado el orden natural de Hualacato, seguidos inmediatamente por los turistas que continúan la violación del orden natural del pueblo. Estos sedimentan la labor de aquellos, puesto que su mirada asienta el nuevo orden. Justifican la realidad impuesta y convierten en pasado lo que veían los protagonistas:

Hualacato se arruga. Las fachadas chorreantes llorando desde sus grietas enfermas, especie de nuevo orden arquitectónico que turistas de diversas lenguas corren a fotografiar ávidamente (*EVT*, pág. 8).

El turista no comprende la esencia de lo que ocurre en Hualacato. Su interés se centra en las cosas y no en los hombres, además puede llegar de lejos e irse cuando lo desee, facultad de la que carecen los protagonistas moyanianos:

Turistas que se bajan del tren y señalan las cosas como tontos, la catedral, el puente, el palacio de los espejos, las estatuas, y ahí se acaba todo, un viaje tan largo para ver tres o cuatro tonterías (*EVT*, pág. 81).

---

<sup>xcii</sup> MOYANO, D.: «A la sombra de las muchachas en flor», *EDC*, págs. 19-25)

Si movimiento y alienación habían sido los significados comunes del símbolo, la novela fuerza su campo semántico hacia otras vertientes novedosas. El primer indicio lo constituye la rareza y la cantidad —“Rarísimos turistas vestidos a la usanza de remotos países, y qué muchos, había casi más turistas que hualacateños” (pág. 93)—. La ropa estridente, la fisonomía agresiva hacen el resto para llegar a la conclusión de que el viaje es más que un viaje y los turistas más que turistas:

mirando mejor no son bastones, han venido a Hualacato a hacer turismo y de paso han traído sus cerbatanas de caza, qué visitas mi madre (*EVT*, pág. 94).

Los turistas ya no son pasivos o ajenos contempladores de la injusticia, sino agresores directos. Entonces Kico, que presentía que el futuro era una doble senda en la que había “amor” y “canibalismo” (pág. 95), igualará el término “turista” al de “caníbal”:

Iba por el centro de la calle esquivando la única vereda, seguro que la que había quedado era la del canibalismo, porque en definitiva todo en la ciudad tenía un aire caníbal, si no para qué estaban esos turistas tan raros con sus cerbatanas, esos penachos en el pelo, los tremendos largavistas (*EVT*, pág. 95).

Frente a la Naturaleza, inmutable y perfecta, de la cosmovisión moyaniana se alzan los hombres creando realidades fugaces. Nada es duradero, ni la felicidad ni el recuerdo del dolor. Todo es circunstancial y ocasional, cambian la realidad porque sí, ocasionando la tragedia, y cuando termina su ciclo dejan un mundo devastado. Así, la sinrazón de la fuerza pasajera convierte en absurda la realidad de los Hualacateños.

## 4.5. LA FÁBRICA

La fábrica es otro de los elementos reiterados a la hora de reflejar la dura vida del interior del país. El personaje moyaniano sueña con las “grandes ciudades”, la consecución de su utopía puede centrarse en el movimiento de los “trenes” que podrán alejarlos del lugar alienante en el que viven; ese lugar visitado de vez en cuando por los “turistas” ocasionales, que posee algún bar, algún cine y sobre todo una “fábrica”.

La fábrica es el motor del pueblo:

Posiblemente mi tío fuera uno de los pocos en el pueblo que no dependía de la fábrica. Casi todos trabajaban allí. Era una fábrica de cal, con grandes instalaciones y depósitos y dependencias en casi todo el pueblo. En realidad todo el pueblo era una simple dependencia de la fábrica («La lombriz», *LL*, págs. 105-106).

Amolda hombres y cosas e incluso la fisonomía del pueblo a su propia medida:

La máquina arrojaba constantemente, de día y de noche, un fino polvillo que le daba a todo el pueblo ese aspecto blanquecino [...]. Por la mañana sobre todo, ustedes podían ver las veredas blancas, los árboles constantemente tapados por ese color, más blanco que nunca a esa hora. Y al acercarse a la fábrica podían ver incluso a los hombres que trabajaban allí, todos blancos como fantasmas, moverse perezosamente en lo alto de los hierros, blancos también, junto a las poleas, en las zorras, en las minas, todo, todo blanco y melancólico («La lombriz», *LL*, pág. 106).

El trabajo duro y repetitivo indica la dureza de la vida, la cual deja, obviamente, sus marcas en el hombre:



...el interminable espectáculo del trabajo cotidiano de su tío en una fábrica también interminable, de la que regresaba con una expresión dolorida <sup>xciii</sup>.

El fue siempre grande y viejo. Tomaba mate acostado, en la mañana oscura y en la siesta, antes de que sonara la sirena de la fábrica. Sostenía el mate penosamente: sus dedos, gordos de cemento y muy cuarteados, no le permitían formar la curva necesaria para asirlo normalmente <sup>xciv</sup>.

Entendí eso de la ronquera años después, cuando aumentó. Era el polvo del cemento que tragaba en la fábrica, que le iba deformando la voz, y así parecía que decía las palabras con una garganta al aire libre («El estuche del cocodrilo», *EDC*, pág. 88)

El relato «La fábrica» <sup>xcv</sup> apenas vela su influencia kálfkiana. Los sueldos fabulosos y las perspectivas de mejora serán sueños truncados conforme avance la narración, los personajes jamás llegarán a tener una visión global del porqué de su progresivo deterioro, nunca comprenderá completamente lo que en realidad es la “fábrica”.

El símbolo va conformándose en la percepción de los personajes cuando la fábrica abandona su primitivo concepto hacia otros campos. Así, los niños crecerán para entender la miseria de una vida atada a una fábrica:

Porque nosotros nunca entendimos ni supimos nada por aquellos años: para qué estaba la fábrica, por qué había peleas para repartir la comida, por qué mi tía lloraba encerrada en su pieza («Mi tío sonreía en navidad», *EDC*, pág. 88).

Mientras este proceso concluye, las fantasías infantiles indican hasta que punto la vida del pueblo se supedita a la fábrica:

Yo pensaba que a los niños, poco después de nacer, se les hacía practicar gimnasia especial para los brazos de modo que el puesto en la fábrica estuviese asegurado para el día de mañana («La lombriz», *LL*, pág. 106).

---

<sup>xciii</sup> MOYANO, D: «Otra vez Vañka», *EFI*, págs. 83-113. El párrafo citado pág. 98.

<sup>xciv</sup> MOYANO, D: «Mi tío sonreía en navidad», *EDC*, págs. 85-89; el párrafo citado págs. 87-88.

<sup>xcv</sup> MOYANO, D: «La fábrica», *EM*, págs. 20-30.

El círculo del absurdo tiene por centro la fábrica: si deniño Matías Bursatti temió trabajar en ella y al fin pudo esquivar esa duro destino, cuando vuelva en busca de su pasado, la fábrica habrá acabado con él, al menos con su apariencia física:

«La casa ya no existe», dijo ahora la voz del hijo del viejo. «Era una manzana de casas muy viejas; la compró la fábrica y después hicieron galpones para depósitos [...] Este pueblo es casi todo de la fábrica; pagan barbaridades por cualquier casa y ya no va quedando nada del pueblo; todo sirve para depósitos o talleres o qué sé yo para qué. Ya no viene ningún turista y todo el mundo tiene que ir a trabajar a la fábrica. Dígame qué turista va a venir con este polvo que hay. Aquí casi toda la gente se enferma a la larga, de la garganta o de los pulmones. Ahora hacen una operación y a los enfermos de la garganta les ponen una de metal con un agujero, que no sé si usted ha visto, por donde sale el aire. Así los jubilados viven un poco más, aunque casi no pueden hablar» («La lombriz», *LL*, pág. 114).

## II

## LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

Fernando Aínsa, apunta que el hilo conductor de la narrativa hispanoamericana es la insistente búsqueda de unas señas de identidad. La novela y el cuento intentarán, por tanto, encontrar aquello que se ha perdido, que se ha *roto*: la unidad del ser americano <sup>xcvi</sup>.

El héroe de esta literatura tratará entonces de resolver el rompecabezas de su identidad, y la pregunta a responder no será ya quién soy, sino qué soy y qué fui. Tarea nada fácil en un continente cuya cultura se caracteriza por la diversidad.

Numerosos estudios han motivado esa certeza de la ruptura intrínseca americana, así Rudolf Grossmann ha hablado de la *yuxtaposición* del americano <sup>xcvii</sup>; Arturo Uslar Pietri del carácter *aluvial* del mismo <sup>xcviii</sup>; y Fernan-

---

<sup>xcvi</sup> “Forma rota, abrupta y desigual, antagónica y contradictoria, estallando en direcciones siempre extremas, América Latina aspira, sin embargo, a un ‘estar íntegro’, una unidad que no cesa de proclamarse en las palabras y que tiene su desmentido diario en los hechos. Las expresiones artísticas en general —y la novelística en particular— han acompañado este esfuerzo en forma denodada porque desde su ‘rota’ identidad, el continente sólo puede concebirse como unidad” (AÍNSA, F.: *Los buscadores de la utopía*, pág. 11).

<sup>xcvii</sup> GROSSMANN, R.: *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*, Revista de Occidente, Madrid, 1972, cp. 3, «Yuxtaposición en lugar de sucesión en la literatura», págs. 52-65.

<sup>xcviii</sup> “La literatura hispanoamericana nace mezclada e impura, e impura y mezclada alcanza sus más altas expresiones. No hay en su historia nada que se parezca a la ordenada sucesión de las escuelas, las tendencias y las épocas que caracteriza, por ejemplo, a la literatura francesa. En ella nada termina y nada está separado. Todo tiende a superponerse y a

do Aínsa de la *superposición* anárquica de noticias <sup>xcix</sup>. Todas estas posturas advierten que el desarrollo cultural americano no responde a linealidad alguna, es más, inciden en su naturaleza abrupta, señalan un corte a partir del cual comienza la yuxtaposición, la superposición o el aluvión de elementos dispares.

Quizás esta ruptura coincide con lo que Héctor A. Murena denominó el *pecado original* americano. A saber, el hombre americano fue expulsado de su espacio primigenio, América es entonces el seguro espacio del destierro:

América está integrada por desterrados y es destierro y todo desterrado sabe profundamente que para poder vivir debe acabar con el pasado, debe borrar los recuerdos de este mundo al que le está vedado el retorno, porque de lo contrario queda suspendido de ellos y no acierta a vivir <sup>c</sup>.

El destierro, como punto de partida, y la búsqueda de una identidad, como proceso vital, serán las pautas dominantes de las letras hispanoamericanas. Aceptada esta premisa de raíz metafísica, analizaremos su presencia en la narrativa de Daniel Moyano. Para ello nos adentraremos primero en la postura vital del autor ya que esta ha ido dejando un poso autobiográfico ineludible en su obra. El propio Moyano lo ha reiterado en varias entrevistas:

Yo escribo para explicarme el mundo; no me lo explicaba, no me lo explico. Cada vez que me pongo a escribir es un poco para entender todo 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.

fundirse. Lo clásico, con lo romántico; lo antiguo, con lo moderno; lo popular, con lo refinado; lo racional, con lo mágico; lo tradicional, con lo exótico. Su curso es como el de un río, que acumula y arrastra aguas, troncos, cuerpos y hojas de infinitas procedencias. Es aluvial” (USLAR PIETRI, A.: *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Mediterráneo, Madrid, 1979, págs. 161-162).

<sup>xcix</sup> “La cultura y el arte americano [...] suponen más un fenómeno de superposición de noticias que una síntesis creadora. El propio mundo visual se despliega en sucesivas capas históricas donde es posible ver, al mismo tiempo, el arte indígena vivo y creador, la simbólica cruz de la iglesia, el vodú africano y todo lo que se ha entendido como modernidad...” (AÍNSA, F.: *Los buscadores de la utopía*, pág. 11).

<sup>c</sup> MURENA, H. A.: *El pecado original de América*, pág. 24.

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 <sup>ci</sup>.

Con ello no pretendemos hacer una lectura paralela entre obra y vida del autor; sino resaltar que esta narrativa cíclica, plagada de anécdotas similares repetidas de relato a relato, halla muchas de sus explicaciones en hechos concretos de la vida de Moyano. Esos fantasmas personales, esas obsesiones centrales, darán lugar a personajes desubicados en el mundo que les toca vivir. Desterrados que buscan constantemente la tierra original perdida. A la par se irá formando un universo novelesco situado entre el infierno que rodea al personaje y la utopía ansiada.

## 1. RAÍZ AUTOBIOGRÁFICA EN LA OBRA DE DANIEL MOYANO

El seis de octubre de 1930 nace en Buenos Aires Daniel Moyano. Un mes antes (7 de septiembre de 1930) el general Uriburu se había levantado en armas contra el gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen.

La nación que había sido foco de atracción para la emigración comenzaba a tambalearse. Inmediatamente después de la caída de la bolsa de Nueva York, la economía argentina se precipitó hacia el abismo: a los dos años la Gran Depresión se cernió sobre el país. 1930 fue la fatídica fecha de iniciación, la deuda argentina alcanzaba los 1.200 millones de pesos, la inflación subía, caían los precios de las exportaciones y aumentaba el desempleo. Todo ello desequilibró rápidamente al partido radical e Yrigoyen perdió el enorme apoyo popular con el que había contado antes del desastre. Con su caída se restablecía el sector conservador y oligárquico, el cual no dudó en amañar las sucesivas elecciones para mantenerse en el poder.

---

<sup>ci</sup> G NUTZMANN, R.: «Entrevista a Daniel Moyano», «art. cit.», pág. 114.

Moyano nacía en el comienzo de la llamada “Década Infame”. Hasta ese momento, y desde la Ley Sáenz Peña, la política argentina había consistido en un simple y peligroso juego entre la tradicional oligarquía dominante y las clases medias urbanas. El proletariado urbano y el interior rural apenas habían importado en el tira y afloja del poder. Con la irrupción de Uriburu se producía el primer golpe militar del siglo XX y las Fuerzas Armadas pasaban a ser no sólo el arma con el que se derribaba a un gobierno, sino que también —y lo que es más importante— se introducían de lleno en el sistema político argentino <sup>cii</sup>. De este modo el futuro de la república nacía herido de muerte.

Un conjunto de despropósitos constituyen el “país provisional” en el que fue a nacer Moyano:

Yo nací en un país precario que en 1930, año de mi nacimiento, comienza su descenso, su caída. Una caída estrepitosa hasta la situación actual. He vivido, me he criado en un país provisional <sup>ciii</sup>.

La fecha de su nacimiento le ha llevado a repetir en multitud de ocasiones su condición de llevar en la sangre los golpes de estado. También la frase pronunciada por su madre, “casi nacés de un susto” <sup>civ</sup>, remite a un sentimiento de angustia antiguo que ha nacido con el autor y marcará su obra.

A la temprana edad de cuatro años Moyano se trasladó con su madre y su hermana a Córdoba. El padre había desaparecido del panorama familiar:

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. Mis

<sup>cii</sup> A propósito de estos acontecimientos Moyano dice: “Yo nací en el año 30, cuando caía el gobierno constitucional de Yrigoyen y el ejército entraba, ya como gobierno, en la Casa Rosada. Hoy tengo 40 años, o sea que se ha cumplido la mitad de mi vida, y seguimos manejándonos con los mismos esquemas” (entrevista en *Clarín*, Buenos Aires, 19, agosto, 1971).

<sup>ciii</sup> GIL AMATE, V.: «Lleno de ardor, con las manos tendidas», entrevista con Daniel Moyano, *Quimera*, Barcelona, n. 86, abril, 1989, pág. 31.

<sup>civ</sup> “En el año 30 se levanta el primer movimiento militar, el 16 de septiembre de 1930. Uriburu, entonces coronel, voltea al presidente legal, Hipólito Yrigoyen. Yo estaba en el vientre de mi madre, ella años después me dijo: ‘Casi nacés de un susto’. Ya ves, a los ocho meses de vida oí el ruido de los sables. Nací un mes después” («ibídem», pág. 28).

abuelos me hablaban mal de él, como de un monstruo; era un borracho, un criollo, un maldito. Me encontré con mi padre a los diecisiete años. Pienso que toda esta búsqueda de un padre debe de haber influido de alguna manera en mí <sup>cv</sup>.

La madre murió pronto y el joven Moyano pasó a vivir itinerante en los hogares de algunos parientes, diversos tíos de origen italiano y los abuelos maternos:

La de mi abuelo fue la más intelectual de las casas donde viví. Porque tanto Blanca, mi hermana, como yo, nos criamos con diversos parientes antes de ir a vivir con los abuelos. Fue una etapa dolorosa, de miseria física y espiritual, entre los siete y trece años <sup>cvi</sup>.

Con diecisiete años se trasladó a la ciudad de Córdoba para trabajar y estudiar, sólo pudo hacer lo primero aunque el autor señala esta etapa como una época clave en su formación como escritor:

En Córdoba estudié un poco de alemán y de francés, empecé a leer a Kafka (decisivo) y a Pavese en su lengua, asistía como oyente a las clases de la facultad de Filosofía [...] estudiaba violín. Fueron diez años decisivos en mi evolución como escritor <sup>cvi</sup>.

Aunque no fueron unos años dolorosos, en 1959, ya casado, decidió abandonar Córdoba:

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 *Una luz muy lejana* intentando entender Córdoba <sup>cvi</sup>.

Como un perpetuo desterrado, Moyano confiesa que su traslado a La Rioja tiene mucho de viaje iniciático:

Creo que fui buscando inconscientemente las raíces, era mi “exilio interno”. Primero dejé Buenos Aires, después Córdoba, y eso lo sentí en

---

<sup>cv</sup> GNUTZMANN, R.: «Entrevista a Daniel Moyano», «art. cit.», pág. 116.

<sup>cvi</sup> *Capítulo*, Buenos Aires, n. 135, Centro Editor de América Latina, 181, 2ª ed., pág. 170.

<sup>cvi</sup> «Ibídem», pág. 171.

<sup>cvi</sup> GIL AMATE, V.: «art. cit.», pág. 31.

La Rioja. Desde ahí empecé a “ver” mi infancia y adolescencia en Córdoba [...]. En La Rioja me largué también con la mitología infantil de mis seis libros de cuentos <sup>cix</sup>.

Su trasiego vital parece haber hallado el puerto deseado en las tierras riojanas. Allí encontró un hervidero de inquietudes en el campo cultural. Formó parte del grupo “Calibar” que desarrolló una actividad exultante: crearon el Conservatorio de la provincia, un cuarteto de cuerdas que más tarde se convirtió en toda una orquesta; fundaron la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Diseño y Técnica artesanal e incluso el periódico de la provincia, *El Independiente*. Moyano hizo su casa, nacieron sus hijos, desarrollaba su actividad musical y literaria, y se sentía en la ciudad como en su hogar verdadero:

La Rioja no es un lugar como algunos otros. No es una superficie tersa transitada de puntillas por personajes que se representan a sí mismos. Yo la veo desnuda, toda huesos y vísceras, invitándome a penetrarla, a sufrirla, lo que significa decir, vivir la vida de sus gentes <sup>cx</sup>.

Pero además La Rioja significa para nuestro autor haber encontrado la tierra anterior al destierro. Tiene el significado metafísico de la verdadera patria:

La Rioja [...] es muchísimo más. Es por ejemplo Latinoamérica. Hasta que no viví en La Rioja no lo supe. Pero ahora me doy cuenta de que a Latinoamérica la vivía sólo intelectualmente. La Rioja es Latinoamérica. Es, ¿té das cuenta? Y eso es muy importante, porque Latinoamérica es un mundo, el único mundo que tengo como mío, el único mundo que siento mío <sup>cxí</sup>.

Este sentimiento de pertenencia a un lugar tan sólo duró diecisiete años. En 1976, durante los primeros días del golpe militar Moyano es encarcelado:

---

<sup>cix</sup> Entrevista en *La Voz Semanal*, Buenos Aires, 9, enero, 1983.

<sup>cx</sup> MOYANO, D.: «Moyano reporta a Moyano», «art. cit.».

<sup>cxí</sup> «Ibídem».



Vinieron tres del Ejército al día siguiente del golpe, me apuntaban con las armas, les pedí permiso para cambiarme porque estaba en pijama todavía y se metieron hasta el dormitorio apuntando, me llevaron con varios más, profesores, periodistas, qué se yo, toda la intelectualidad de La Rioja, y me tiraron adentro de un oscuro calabozo en el regimiento. Estuve doce días encerrado sin que me interrogaran y sin que me dieran una explicación<sup>cxii</sup>.

Después de la detención, decide irse de su país que ahora le parece una inmensa cárcel:

Quando me soltaron, y después de mucho insistir, pude enterarme de que la razón era mi ideología. Y ahí me puse a pensar cuál era, y me di cuenta de que mi única ideología era el idioma. Entonces decidí que lo mejor para nosotros era irnos<sup>cxiii</sup>.

Los primeros años en España fueron especialmente duros, así lo ponía de manifiesto en 1983:

...yo no me he habituado a vivir en este medio. Han sido siete años muy duros. No en cuanto a lo externo, a lo que haya podido hacer o no. Me refiero a lo interno, a lo anímico [...]. Yo tuve la mala suerte, la desgracia, de no haber tenido suficiente paciencia o visión como para dedicarme a algún tipo de tarea que estuviera más en consonancia con lo que soy. En estos años me han ido despersonalizando poco a poco, lentamente<sup>cxiv</sup>.

Moyano pasó de ser un reputado intelectual riojano, que tenía en su haber varios premios de cuentos y el galardón de la editorial Sudamericana de 1968; al que muchos críticos no dudaban en señalar como el nuevo Horacio Quiroga; pasó de ser un querido vecino y un activo ciudadano, a ser un obrero más en la sección de maquetas de una multinacional dedicada a la refinería de petróleo. Su sentimiento, como no, es de destierro y de pérdida de su identidad:

---

cxii Entrevista en *La Voz Semanal*, «art. cit.».

cxiii MUCCI, C.: «Daniel Moyano: de navíos, exilios y regresos», «art. cit.».

cxiv TORRES, R. E.: Entrevista, *La Semana*, Buenos Aires, mayo, 1983.

Al principio me sentí perdido, como un árbol después de una tormenta y con las raíces al aire. Después, mucho después, se fue desarrollando el proceso del trasplante y empecé a echar raíces de nuevo <sup>cxv</sup>.

La de Moyano es una trayectoria vivida desde el lado de la no-identidad. Buenos Aires, La Falda, Altagracia, Córdoba, La Rioja y Madrid son los endaves de su vivir itinerante; los lugares donde se buscó un entorno adecuado, un verdadero paraíso y, por supuesto, los escenarios del destierro. Así, nuestro autor ha llegado a la conclusión de que nunca ha tenido patria:

En 1910 al cumplirse el centenario, Lugones escribe una serie de poemas llamados «Odas al ganado y a las mieses» donde le canta a esa Argentina ganadera, feliz y satisfecha. El poema termina: «¡Feliz quien como yo ha bebido patria en la miel de su selva y su roca!» Nosotros, los que son como yo, no hemos tenido patria, porque patria es otra cosa <sup>cxvi</sup>.

Todos estos drásticos acontecimientos tienen su eco en la obra, ya hemos apuntado que el autor considera sus seis volúmenes de relatos como la reconstrucción de su infancia; además el desarraigo de un joven perdido en la gran ciudad, tiene su novela (*ULML*); la vida de un artista de provincias en un país férreamente centralista, tiene su novela (*ETD*); el poder ciego y la violencia, que Moyano sufrió en propia carne, tiene su novela (*EVT*); y el largo e irreversible exilio, también tiene su novela (*LNB*).

Cada pasaje de su vida ha tenido su correlato en la ficción, lo cual tampoco es demasiado extraño en el campo de la literatura. Así Ernesto Sábato apunta que si una novela es *profunda* indiscutiblemente es *autobiográfica* <sup>cxvii</sup>. Más lejos llega Julio Cortázar al contemplar el cuento como una contienda entre la vida y

---

<sup>cxv</sup> ALMADA ROCHE, A.: «Daniel Moyano: “vivo una Argentina que es de la memoria y del deseo”», *La Prensa*, Buenos Aires, diciembre, 1990.

<sup>cxvi</sup> GIL AMATE, V.: «art. cit.», pág. 34.

<sup>cxvii</sup> “Toda novela profunda es autobiográfica, pero no en el sentido trivial de la palabra, sino en un sentido misterioso e inexplicable” (SÁBATO, E.: *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*, pág. 145).

la expresión escrita <sup>cxviii</sup>. O Mario Vargas Llosa, que en su estudio de la obra de Gabriel García Márquez observa que los temas dominantes en una obra constituyen los fantasmas personales de su autor <sup>cxix</sup>. Fuera de las fronteras americanas encontramos testimonios como el de Goethe que consideró su obra como una enorme y rotunda *confesión* <sup>cxx</sup>.

Indudablemente los fantasmas personales son los temas de la narrativa que nos ocupa, pero aunque puedan representar una confesión, nos encontramos más bien ante un proceso de búsqueda que tiene dos vertientes: una la del autor, que da vueltas obsesivas sobre los mismos temas, en parecidas situaciones y con idénticos protagonistas; otra la de los personajes, que tratan de hallar la salida del laberinto inhumano en el que se encuentran.

## 2. EL PERSONAJE COMO SÍMBOLO

El mundo novelesco de Moyano es dicotómico: de un lado están los que tienen y ejercen el poder, de otro las víctimas inocentes; de un lado los po-

---

<sup>cxviii</sup> “...un cuento, en última instancia se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo...” (CORTÁZAR, J.: «Algunos aspectos del cuento», en *La casilla de los Morelli*, Tusquet, Barcelona, 1981, pág. 136).

<sup>cxix</sup> “El ‘por qué’ escribe un novelista está visceralmente mezclado con el ‘sobre qué’ escribe: Los ‘demonios’ de su vida son los ‘temas’ de su obra. Los ‘demonios’: hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcisar, con las palabras y la fantasía” (VARGAS LLOSA, M.: *Historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona, 1971, pág. 87).

<sup>cxx</sup> El autor alemán afirmaba que su obra literaria había consistido en “transformar en una imagen o en un poema, lo que me divertía, me torturaba o me preocupaba de alguna manera [...]. Así pues, todo lo que ha sido publicado por mí no representa sino los fragmentos de una enorme confesión” (GOETHE, J. W.: *Poésie et ventè*, Aubier, Paris, 1941, págs. 184-185).

seedores, de otro los desposeídos; de un lado los dueños del sistema vital, de otro los marginados.

La cuentística de Moyano es la plasmación de ese mundo claustrofóbico. En ella la misma o similar anécdota se repite de relato a relato, presentando personajes protagónicos esencialmente iguales, matizados por leves pinceladas personales según la actitud que tomen frente al medio hostil en el que habitan. Lo común es que no tengan nombre o si este aparece sea utilizado de personaje a personaje (Juan o Pedro generalmente); hay casos, como el relato «La puerta»<sup>cxxi</sup>, en los que aún poseyendo un nombre (Peralta) el resto del pueblo lo conoce por un genérico (Capozzo) con el que siente perdida cualquier referencia a su identidad:

En el barrio de la pequeña ciudad a él lo conocían todos por Capozzo, el apellido de su tío, aunque él se llamase Peralta [...]

Cuando ganó el premio de dibujo en el concurso organizado por una entidad de turismo y fue a recibirlo, entre tanta gente, tuvo miedo. Vio que todos aplaudían y lo miraban, pero no a él, a Peralta el que había ganado, sino a uno de los Capozzo, que también podía ser otra cosa además de un maldito («La puerta», *ADV*, págs. 55-56).

Así pues, como los personajes de Kafka, los de Moyano han ido perdiendo su identidad y en ese proceso sólo su condición de marginados interesa. Marginación a la que Sergio Colautti no duda en llamar *alienación*. Para el crítico argentino el proceso de desubicación física —por el lugar inhóspito donde viven— y moral —por los anhelos frustrados— hallado a las criaturas moyanianas a una contradicción dolorosa y perpetua: no obtendrán nada de lo que ansían y esperan:

---

<sup>cxxi</sup> MOYANO, D.: «La puerta», *ADV*, págs. 51-62; *EM*, págs. 13-19; *LE*, págs. 15-21.

...El alienado es, como señala la etimología, el ajeno (el “alienus”). Y ese es el drama moyaniano: sentirse ajeno a la vida, advertir sufriendo que lo bueno y lo maravilloso pasan por otro costado <sup>cxxii</sup>.

La carencia de nombre, la ausencia de rasgos físicos y quinésicos o de un idiolecto particular que los individualice, unida a la obsesiva repetición de la anécdota en la que están inmersos van conformando al personaje como símbolo de una problemática. Cada cuento es un esbozo del retrato final: el hombre con minúsculas, de cualquier tiempo y lugar, perdido en un medio hostil.

La categoría simbólica de los personajes ha sido puesta de manifiesto por Augusto Roa Bastos, quien intuía que este personaje desamparado podía tener el rostro del hombre americano:

...este ser vencido pero invicto, de una ingenua sabiduría ancestral, esta criatura mítica llena de cicatrices y cuya mirada tan bien conocemos, ¿no es acaso la encarnación de nuestras colectividades americanas oprimidas? <sup>cxxiii</sup>.

Ulises Carrión va más lejos al analizar el desamparo de estos seres, concluyendo que su soledad es la encarnación de la orfandad de la humanidad <sup>cxxiv</sup>.

Por tanto, tenemos que el personaje desdibuja sus rasgos individuales en favor de un carácter general con el que el autor plasma una visión del mundo. Moyano ataca una y otra vez la misma anécdota, desde ángulos diferentes, haciendo de su personaje un niño, un adolescente o un adulto que siempre serán desterrados. Según opinión del autor esto se produce porque sus personajes son una extensión de su propia persona — “...mis personajes son tristes porque no he

---

<sup>cxxii</sup> COLAUTTI, S: «La cuentística de Daniel Moyano. La salvación negada», *La Voz del Interior*, Córdoba, 5, junio, 1988.

<sup>cxxiii</sup> ROA BASTOS, A.: prólogo a *LL*, pág. 13.

<sup>cxxiv</sup> CARRION, U: «Moyano: la orfandad de todos», *Mundo Nuevo*, París, n. 22, abril, 1968.

podido, porque no han podido salir de mí...”<sup>cxxv</sup> —, y añade las causas de su desarraigo existencial:

...yo nunca encontré ninguna solución vital en mi país y no la he encontrado todavía. Mis personajes son y están buscando, porque yo no me he nutrido, como Borges, de ideas universales y bellísimas. Yo me he nutrido de la realidad cotidiana, de la gente que he conocido en mi trabajo, en la vida, en la calle [...] y me he criado en el miedo<sup>cxxvi</sup>.

Paul Verdevoye también hace referencia a la biografía de Moyano para explicar su narrativa:

Daniel Moyano ha llevado un vida múltiple y difícil. Algo de esto transcurre en sus relatos. Su obra parece ser, en efecto, un continuo recordar cosas penosas, a veces como una pesadilla obsesiva<sup>cxxvii</sup>.

Roa parece ser consciente de ello, retomando las ideas de Pavese, señala como primer personaje de esta narrativa a aquel que relata<sup>cxxviii</sup>.

A continuación estudiaremos los tipos más comunes del universo moyaniano: el niño (la metáfora del desterrado); el padre (las señas de identidad); y el tío (la faz del desarraigo).

---

<sup>cxxv</sup> GIL AMATE, V.: «art. cit.», pág. 32.

<sup>cxxvi</sup> «Ibídem», pág. 31.

<sup>cxxvii</sup> VERDEVOYE, P.: *Antología de la narrativa hispanoamericana (1940-1970)*, Gredos, Madrid, 1979, tomo II, pág. 163.

<sup>cxxviii</sup> ROA BASTOS, A.: prólogo a *LL*, pág. 9; prólogo a *ETD2*, pág. 6.

### 3. NIÑO: LA METÁFORA

Moyano, como Conti y Hernández, tiene una clara predilección por los personajes infantiles<sup>cxxix</sup>. Niños desarraigados, desterrados de la casa paterna, sumidos en un ambiente mísero y marcados por la soledad, se convierten en protagonistas de sus relatos.

Estamos ante tipos esencialmente similares, que comparten situaciones parecidas: han ido a vivir a una casa ajena —la del tío o el abuelo— que desde el principio les parece un lugar hostil:

Sus tíos eran muy pobres y tenían muchos hijos, y lo habían adoptado a él como si verdaderamente hubieran sido capaces de mantenerlo. La casa le pareció inmediatamente un lugar de castigo («La puerta», *EM*, pág. 13)<sup>cxxx</sup>.

En esa casa el niño descubrirá, ante todo, que está solo frente a un mundo incomprensible:

Lo que más llamaba la atención de Juan era la quietud de la casa, el silencio de los objetos, el aspecto arrasado de los patios, y las plantas que se secaban en las macetas («Etcétera», *EFI*, pág. 8).

La pobreza envuelve a estas criaturas. El ambiente descrito no va más allá del hogar mísero:

---

<sup>cxxix</sup> Los cuentos del autor con protagonista infantil son los siguientes: «La puerta» y «La espera» de *ADV*; «Los mil días» y «La lombriz» de *LL*; «Etcétera», «La columna», «La cara», «El crucificado», «Clac-clac», «Otra vez Vañka», «Paricutá», «El fuego interrumpido», «El perro y el tiempo» de *EFI*; «A la sombra de las muchachas en flor», «Para que no entre la muerte», «Mi tío sonreía en navidad» de *EDC*; «Al otro lado de la calle, en el tiempo» de *MEPG*; «Tía Lila», «Golondrinas», «Tiermusik» de *ETD2*.

<sup>cxxx</sup> La primera redacción del relato adoptaba otro calificativo para la casa: «La casa se le antojó absurda y miserable» (*ADV*, pág. 51).

Dos cuartos hacia la derecha, servían de dormitorios a sus tío y a los niños de sexo femenino; en otro dormía el resto de la familia, grandes y chicos, en dos camas enormes unidas como si fueran una sola. El dormía en un cuarto más pequeño, donde guardaban también el carbón y la leña («La puerta», *EM*, págs. 14-15)<sup>cxxxii</sup>.

El hambre redondea los elementos que marcan la niñez del protagonista, con ella se acostumbrará a que estar en ese mundo significa una dura lucha para poder sobrevivir:

Matías describía la hora de comer como una pesadilla. En la casa sólo había dos sillas, de modo que los únicos que se sentaban eran el tío y la tía. Los chicos comían parados alrededor de la mesa, a la que algunos alcanzaban apenas con la nariz. La tía repartía las escasas raciones entre gritos y protestas: primero Eusebio, después los hijos por orden de edad. Su tío, al comer, tenía siempre la vista alerta para evitar las rápidas sustracciones de trozos de pan o de carne, motivos de lloros y disputas. Cuando la olla donde se había cocido el invariable guiso terminaba de vaciarse, se producía una nueva batahola a causa de la codiciada *raspa*, comida semiquemada adherida al fondo de la olla, que todos trataban de obtener. La tía, más tarde, especuló con esto, y el que se había portado mejor durante el día podía comer libremente los restos, siempre que tuviera suficiente fuerza y valor para evitar que lo despojaran de la olla («La lombriz», *LL*, pág. 94).

A consecuencia del brusco e inexplicado traslado al hogar de los parientes, el niño se siente desposeído de su identidad. El parecido consanguíneo de sus primos lo dejan, en un primer estrato, fuera del grupo familiar:

El rostro [de su prima] tenía un detalle insalvable, consanguíneo, un breve rictus en la boca quizá o algún detalle de las cejas, no me acuerdo bien, a

---

<sup>cxxxii</sup> La primera redacción ofrecía la siguiente variante: “Las dos piezas primeras, digamos las de la derecha, servían de dormitorio a sus tíos y a los niños de sexo femenino; en la otra doría el resto de la familia, grandes y chicos, en dos camas enormes unidas como si fueran una sola. Un cuarto siguiente, mucho más chico, tenía un biombo en el medio. De este lado del biombo se guardaba el carbón y del otro dormía él, en un catre de lona” (*ADV*, pág. 54).



través del cual uno adivinaba que era hija de mi tío. Todos sus hermanos y hermanas tenían también ese rasgo común, vagamente variado («La lombriz», *LL*, pág. 109).

El niño rechaza formar parte del grupo cuando este le es hostil, pero basta una muestra de afecto para que desee identificarse con los otros. El protagonista de «El crucificado» ansía el parecido el día en que su tío le regala unos zapatos y, sobre todo, lo llama “hijo”:

Sintió una gran alegría, imitó las expresiones de sus primos y trató, ante el espejo, de que su rostro se pareciera al de ellos, quizás al de su tío <sup>cxxxii</sup>.

Desde el principio se siente un extraño que ha entrado directamente en el “infierno” —“Él entonces sólo tenía trece años y ahora contaba diecinueve, cuando ya podía darse cuenta de que estaba en el infierno” («La puerta», *ADV*, pág. 51)—. Su súbita desnaturalización se incrementa por el número de personas que lo rodean. El personaje es incapaz de identificarse no con una o dos criaturas, sino con toda una prolija familia. Una legión de primos llenan la escena de «La lombriz», «El crucificado», «La puerta», «Etcétera», «Otra vez Vañka», «El perro y el tiempo» <sup>cxxxiii</sup> y «Mi tío sonreía en navidad», de modo que cuantos más hay, mayor es el sentimiento de soledad que se plasma; mayor es la miseria y la precariedad del niño que siempre será “el otro” y jamás uno más <sup>cxxxiv</sup>.

...durante casi toda su infancia había estado en el infierno y ahora, que ya no era un niño, ese infierno había crecido también, se había multiplicado en el vientre de su tía («La puerta», *ADV*, pág. 52).

<sup>cxxxii</sup> MOYANO, D.: «El crucificado», *EFI*, págs. 65-72. El párrafo citado pág. 70.

<sup>cxxxiii</sup> MOYANO, D.: «El perro y el tiempo», *EFI*, págs. 153-163; *LE*, págs. 125-131.

<sup>cxxxiv</sup> “La comida tenía casi un sentido de dávida, y él recibía su porción sin avergonzarse por el recuerdo permanente de unas palabras oídas muchas veces a su tío: ‘tengo que alimentar a siete hijos y todavía a otro’. El otro era él” («El crucificado», *EFI*, pág. 68).

Cuando Moyano traslada la situación hacia niños que viven en la casa paterna, la indefensión frente al entorno agresivo no varía. En el protagonista de «La columna»<sup>cxxxv</sup> esta aparece en forma de miedo, así descubrirá al amante de su madre, el placer y la muerte al mismo tiempo. También un miedo irrefrenable atormenta al niño de «La cara»<sup>cxxxvi</sup>. En este relato la angustia frente al mundo procede de las creencias religiosas<sup>cxxxvii</sup>, nuevamente la sensibilidad infantil percibe y padece sin entender el sistema en el que le toca vivir.

En «Clac-Clac»<sup>cxxxviii</sup> el mundo de los adultos sigue siendo ajeno y negativo para el personaje:

Desde que empezó a percibir la forma de los edificios, el rostro de las gente, la madre atareada, el padre que regresaba siempre tan tarde del trabajo desde un lugar extraño y desconocido con el cansancio expresado en toda su ropa y en sus ojos, sintió que casi todas las cosas eran un sometimiento («Clac-clac», *EFI*, pág. 75).

Por tanto la precariedad que rodea a los protagonistas de «Paricutá»<sup>cxxxix</sup>, «Golondrinas», «Tiernusik», «A la sombra de las muchachas en flor» o «Etcétera», no es diferente de la que experimentan los huérfanos. Bien a causa de

---

<sup>cxxxv</sup> MOYANO, D.: «La columna», *EFI*, págs. 31-37; *LE*, págs. 103-107.

<sup>cxxxvi</sup> MOYANO, D.: «La cara», *EFI*, págs. 39-45; *LE*, págs. 108-112.

<sup>cxxxvii</sup> Moyano fue educado en la religión protestante a la que pertenecía su madre. Al quedar huérfano pasó a vivir con unos tíos católicos. La noción del pecado, de la condenación eterna y de la perpetua culpa de los hombres, que él no había conocido en la iglesia protestante, más benévola, marcó su infancia y su literatura en la que pecado, culpa, y salvación son ideas reiteradas. «La cara» condensa bien la mente infantil enajenada por aquello que no entiende y teme: «...él tampoco le dijo que justamente las oraciones, desde hacia tiempo, le producían miedo, y que al decir las procuraba evitar frases como *ahora y en la hora de nuestra muerte*. Las saltaba mentalmente y solía agregar, en cambio, y *líbrame de la cara, amén*» (*EFI*, pág. 39; las cursivas pertenecen al texto); «...en las conversaciones de su familia había siempre algo definitivo de lo cual nadie se salvaría» (pág. 41); «Desde entonces, con todo el temor que las palabras le producían, rezó invariablemente sus oraciones con las palabras temidas: *la resurrección de la carne, descendió a los infiernos, ahora y en la hora de nuestra muerte*» (pág. 44; las cursivas pertenecen al texto).

<sup>cxxxviii</sup> MOYANO, D.: «Clac-clac», *EFI*, págs. 73-81.

<sup>cxxxix</sup> MOYANO, D.: «Paricutá», *EFI*, págs. 115-122.

la miseria o de la incomprensión, el niño siempre será un alienado en el mundo ya que todos viven en el mismo universo narrativo, aquel que plantea la vida como una dolorosa supervivencia.

Moyano ha explicado su preferencia por el personaje infantil:

Si pudiera escribiría siempre sobre chicos. Uno se mete dentro de un niño y todo es tan limpio. El hombre cae en la historia, el niño todavía no, está fuera del tiempo <sup>cx1</sup>

La inocencia —ser limpio, estar fuera de la historia— es el significado que Moyano otorga a la infancia. Así, sus personajes infantiles no han participado en la construcción del entorno en el que les toca vivir, pero sí son sus víctimas. Además, desconocen las vías por las cuales salir de la encrucijada en donde están.

Los caracteres difuminados de sus personajes y la representación de la infancia como símbolo de la inocencia nos llevan a afirmar que sus niños son metáforas. Metáforas de las víctimas. Sobre todo a sabiendas de que no hay mayores diferencias entre su desarraigo, su soledad y su inocencia con la del joven de *ULML*, o los adultos de *LNB*, por ejemplo.

Los personajes infantiles de Moyano son desterrados. Criaturas que se sienten desvalidas, que se estrellan contra el espejo de la realidad cada día, preguntándose, incansablemente, el porqué de su condición. Son niños aquellos que no entienden ni aceptan su propio entorno y no saben escapar de él.

Como acertadamente señala Ulises Carrión <sup>cxli</sup>, no sólo el protagonista que carece de padre —por orfandad o por ausencia— se siente desvalido. No es mejor, ni siquiera preferible, la situación en la que viven los primos del personaje central o los tíos, o cualquier otra criatura moyaniana. Nuestro autor nos está descubriendo una pérdida más amplia y profunda, aquella que atañe a todos los seres de sus relatos ya sean niños o adultos, tengan un papel protagónico o queden relegados a los secundarios, la orfandad que produce la miseria y el desarraigo de los que están fuera de la Historia.

---

<sup>cx1</sup> PRIETO, D.: «El niño está fuera del tiempo...», «art. cit.»

<sup>cxli</sup> CARRIÓN, U.: «Moyano: la orfandad de todos», «art. cit.»

---

#### 4. PADRE: LA IDENTIDAD

El símbolo arquetípico de la paternidad es propuesto dentro de la narrativa moyaniana como posible solución al conflicto de los personajes. El planteamiento, por supuesto, no es nuevo: un personaje deseoso de encontrar las señas de identidad que permitan fijar sus límites en el mundo, cifra todas sus esperanzas en hallar al padre apenas recordado, a veces vislumbrado, o muchas otras, desconocido. Las criaturas moyanianas esperarán que este acabe con su doloroso destierro. Entonces, esa figura ansiada será identificador con respecto a los otros y protector frente al espacio hostil.

La ausencia de padre marcará a la mayoría de estos personajes, pero si su presencia llega a materializarse no podrá ser aceptada fácilmente. La búsqueda de la identidad es un proceso más que un fin, donde sólo cabe la verdad:

...el hombre afirmó que de todas maneras tendría que quererlo porque desde ahora el hombre era el padre. El niño sonrió ante la ingenuidad del talabartero que creía que un hombre salido hacía poco de la multitud podía ser su padre («La columna», *EFI*, pág. 36).

Ya hemos visto cómo los niños moyanianos viven en permanente conflicto con su entorno. Un gran número de ellos pasan por una situación similar que consiste en habitar hogares de parientes a los que no consiguen parecerse ni asimilarse, y desde allí sueñan con el padre. Al repetirse, prácticamente igual, la situación de relato a relato, tanto la imagen paterna como la del tío (el abuelo, en ocasiones) aparecen, en el conjunto de su narrativa, como símbolos: el símbolo positivo depositario e irradiador de la identidad (padre) frente al negativo, personificación del mundo hostil y muchas veces incomprensible (tío).

Analizamos el tratamiento que se le otorga en el relato «La espera» puesto que su eje central es la idea de padre. La anécdota que se expande en un crisol de significaciones es sencilla: un niño vive en la casa de su abuelo rodeado de seres extraños que nunca han mostrado ni un ápice de cariño o apoyo al pequeño, esto

motiva que se sienta desterrado en ese hogar y ajeno a cualquier posibilidad de acercamiento a los otros. El pequeño ha oído historias terribles referidas a su padre y paralelamente ha tenido encuentros furtivos con un hombre al que misteriosamente se siente afín. Poco a poco descubrirá que ese individuo de aliento etílico es su progenitor y este le prometerá llevarlo consigo, lejos de la casa del abuelo. El niño aguarda una tarde la llegada del padre, ansioso por huir del entorno que lo rodea y de unirse a aquel que lleva sus señas de identidad. La luz de la tarde irá dedinando y entre el frío seco de la noche descubrirá que su espera será infinita.

Si aludíamos a la idea de padre en vez de lo que puede ser la realidad de esta figura, no ha sido por una elección al azar. El niño tiene previamente formado un juicio de lo que un padre significa. El material con el que ha construido su concepto tiene dos polos, el positivo, formado en el sentimiento de soledad de una infancia vivida a expensas de la felicidad donde se fraguaron los deseos de sentirse parte de algo y de alguien a quien se pueda asemejar. El negativo —y de notable importancia a la hora de decidir que el protagonista tiene una idea, un sueño o un deseo de padre—, lo forman todas las historias que sobre su padre le han contado el abuelo, Julia o Pedro, en las que han pintado un cuadro terrible y temible —“...le contaron que el padre era un criminal y que algún día lo mataría a él también”<sup>cxliii</sup>—. La memoria del chico no abarca el tiempo que vivió en el hogar paterno. Su capacidad para recordar ha nacido en la casa del abuelo, allí, a la vez que sus sueños forzados voluntariamente hacia lo bueno, comienza a conocer al padre a través de los testimonios de los otros<sup>cxliiii</sup>. Su despertar a la conciencia se une al hecho terrible que marca lo que es su padre:

---

<sup>cxliii</sup> MOYANO, D.: «La espera», *ADV*, págs. 63-78. El párrafo citado pág. 68; también *EFI*, págs. 47-63; *LE*, págs. 113-124.

<sup>cxliiii</sup> En el relato «La columna» la figura del padre también es mancillada por los comentarios de los otros: “Él había oído decir un día que su padre no valía nada, que estaba muy lejos afortunadamente, y que lo mejor que podía hacer con él, si volvía, era tirarlo al tarro de la basura” (*EFI*, pág. 36).

Vos eras muy chico —decía el viejo entonces— y te recogimos cuando a él lo llevaron a la cárcel («La espera», *ADV*, pág. 68) <sup>cxliv</sup>.

Julia, Pedro y sobre todo el abuelo, practican un peligroso juego con la conciencia de aquel que todavía no tiene información suficiente sobre hechos cruciales pero que ya está capacitado para la esperanza y para el sufrimiento:

Sobre todo el viejo, que al parecer era el único que conocía a su padre, le había recalado la imagen terrible de un hombre que no había visto nunca o que por lo menos no recordaba («La espera», *ADV*, pág. 68) <sup>cxlv</sup>.

Los resortes de autodefensa del chico trabajan para preservar la idea. Escucha las conversaciones como si hablaran de otro y los ojos del abuelo no lo estuvieran mirando fijamente. Mezcla lo oído en ese hogar cruel con el magma de deseos que pueblan su cabeza y “de esta manera los relatos perdían el valor real que el abuelo había querido darles” (pág. 69).

De este modo el niño de Moyano actúa como el personaje de Mujica Lainez en *Los ídolos* <sup>cxlvi</sup>; necesita que su padre sea la deidad que lo preserve de los otros, defendiéndolo en su espacio onírico consigue que no lo desespere la realidad.

Aún así la fortaleza de la inocencia no es tan resistente como para eludir las hirientes historias del abuelo, la mayoría de las veces la figura del padre queda manchada:

...muchas veces, después de oírlo, había llorado silenciosamente en su cama. La figura del padre que no conocía se mezclaba entonces con hechos

---

<sup>cxliv</sup> En la reedición “Vos eras muy chico entonces y te recogimos cuando a él lo llevaron a la cárcel”, *EFI*, pág. 52; *LE*, pág. 116.

<sup>cxlv</sup> En la reedición “le había inculcado...”, *EFI*, pág. 52; *LE*, pág. 116.

<sup>cxlvi</sup> Hacemos un paralelismo con el pensamiento que subyace en la novela: “defender a los ídolos que creamos, para defendernos a nosotros mismos, para no desesperarnos” (MUJICA LAINEZ, M.: *Los ídolos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1953, pág. 161).

delictuosos, crímenes y alcoholes y sangre («La espera», *ADV*, pág. 69)<sup>cxlvii</sup>.

Ese bagaje de referencias crueles y sueños encantados aman al chico desde el primer encuentro con el padre. La idea se va materializando hacia la posesión de un padre concreto. El grado de asimilación entre ambos van marcadas por las expresiones con las que se refiere a este último. Al principio el padre es “el hombre”; durante los primeros encuentros el niño es incapaz de utilizar la palabra padre, esta sólo aparece en sus sueños o en las conversaciones con el abuelo. Esa misma denominación abstracta se utilizará en «Los mil días»<sup>cxlviii</sup>, donde el padre será “el marido”<sup>cxlix</sup>, “el fotógrafo” o “la sombra”<sup>cli</sup>.

A medida que los encuentros van evolucionando, comienza el acercamiento hacia las señas de identidad:

...el hombre solía apretar los dientes y, al hacerlo, hacía ver un huesito en un costado de la cara, que le daba un aspecto extraño, y un día, viéndose en el espejo, vio que a él también, cuando apretaba los dientes le brotaba ese huesito. Pero, aunque el hecho no dejó de asombrarlo, sólo percibió tíbiamente que entre él y el hombre ocurría algún suceso importante («La espera», *EFI*, pág. 54, *LE*, pág. 118)<sup>cli</sup>.

<sup>cxlvii</sup> En la reedición “lloró”, *EFI*, pág. 53, *LE*, pág. 116.

<sup>cxlviii</sup> MOYANO, D.: «Los mil días», *LL*, págs. 15-24; *EM*, págs. 61-71; *LE*, págs. 45-55.

<sup>cxlix</sup> “La hija mayor, madre de Juan, murió poco después de casarse. El marido apareció un día con Juan de la mano y lo dejó con los abuelos. Prometió volver y pasar una mensualidad” (MOYANO, D.: «Los mil días», *LL*, págs. 15-24. El párrafo citado pág. 18; también *EM*, págs. 61-71; *LE*, págs. 45-55).

<sup>cli</sup> “Frente a la madre que estaba sentada en una silla en medio del patio, se veía una sombra larga, la del fotógrafo. ‘¿Ves esa sombra? Es tu padre’” («Ibídem», *LL*, pág. 22)

<sup>cli</sup> En la primera redacción: “...el hombre solía apretar los dientes y al hacerlo le florecía un huesito de la cara, de un solo lado, dándole un aspecto desproporcionado, y un día, viéndose en el espejo, advirtió que a él también, al apretar los dientes, le florecía ese huesito («La espera», *ADV*, pág. 70).

Los regalos, los pequeños secretos o la percepción del calor que emana de su cuerpo van reforzando los lazos de unión con el hombre. Pero el proceso de identificación será lento, ya que “padre” ha sido una necesidad, un deseo, un sueño y una colección de relatos terribles. El concepto del chico irá variando, si después del primer encuentro este se impregnaba de un hondo sentimiento de angustia y era una figura “triste y decadente”(ADV, pág.69; EFI, pág. 53; LE, pág. 116); más tarde será “un rostro lacerado y puro, gastado por las historias que de él le habían contado”(ADV, pág. 69; EFI, pág. 53; LE, pág. 117) para llegar a la última y definitiva visión del padre, la que le acompañará hasta la muerte:

...los cuentos que le había contado el viejo de su padre y la presencia del hombre se fundían en una sola figura inocente, castigada, purificada y buena («La espera», ADV, pág. 74)<sup>clii</sup>.

Como cualquier personaje moyaniano, el niño de «La espera» no alcanzará la felicidad completa. Conseguirá saber quién es pero no logrará huir de la casa del abuelo, porque el padre que lo ha identificado nunca vendrá a buscarlo.

La identidad no se salva del sentimiento de culpa que sufren las criaturas de esta narrativa. Irse con el padre, en definitiva, es un “castigo” que el abuelo le ha impuesto. El niño, como los personajes de *LNB* es desterrado del destierro:

Pedro seguía hablando, censurándolo gravemente por no haberles dicho antes que se entrevistaba con el padre, y le volvía a imponer, como si no lo supiera, el castigo que el viejo le había dado el día anterior, cuando el hombre que era su padre le contó al viejo lo de las entrevistas: que se fuera de allí, que se fuera a vivir con su padre o con cualquiera para siempre («La espera», ADV, págs. 69-70)<sup>cliii</sup>.

El niño elige irse con el padre, elige el castigo. Pero en la narrativa de Moyano la elección nunca se produce entre lo negativo y lo positivo sino que

---

<sup>clii</sup> En la reedición: “Los cuentos que el viejo le había contado sobre su padre, y la presencia del hombre, se confundían...” (EFI, pág. 59; LE, pág. 120).

<sup>cliii</sup> En la reedición: “...el hombre que era su padre apareció y le contó...” (EFI, págs. 53-54; LE, págs. 117).



todo entraña un peligro cuya magnitud es desconocida por el personaje. El niño es incapaz de controlar su propio mundo porque lo siente ajeno, así le sucede con la paternidad, la cual “parecía ser un asunto entre el hombre y el viejo, como un pecado común que ahora debía expiar” (*EFI*, pág. 54; *LE*, pág. 117)<sup>cliv</sup>.

El pecado es entonces una culpa realizada por otros y padecida por el personaje. Una mancha original e indeleble que hace culpable y merecedor de castigo a un inocente.

En el relato «Desde los parques» se desarrolla una curiosa asimilación entre las figuras del padre, el carcelero y el tío. El cuento consiste en la remembranza que un hombre desde el exilio hace de sus años de cárcel. Recuerda al carcelero que le daba de comer a través de una pequeña ventana y mezcla esta historia con otra que vivió en su niñez, la muerte de una perra en manos de su tío, el despertar a la violencia.

Las imágenes de la infancia y el hecho de que el carcelero le proporcione la comida le lleva inevitablemente a recordar a su padre. Dándole de comer le preserva la vida, igual que un padre protege a su hijo frente al mundo. Sólo que el mundo de Moyano es un infierno y la permanencia en él un castigo:

Mi padre se había perdido en el tiempo mucho antes de la celda y del castigo, pero yo lo andaba buscando ahora, podía verlo claramente algunas veces y rescatar partes suyas, una palabra, un gesto, el humo de su pipa, lo tosco de sus manos, que nunca me tocaron. Y usted, dándome ese plato de comida, actuaba como si fuese mi padre, usurpaba su lugar protegiendo mi permanencia en este mundo cruel y difícil para los más débiles («Desde los parques», *ETD2*, pág. 36).

El padre es concebido, en una primera instancia, en su parte biológica, es el que otorga y protege la vida. El carcelero, al introducirlo de un culatazo en la

---

<sup>cliv</sup> En la primera redacción no es el niño al que le toca expiar el pecado paterno sino al padre y al abuelo, la carga dramática es entonces menor: “La paternidad parecía ser un asunto entre el hombre y el viejo, como un pecado en común que ahora debían reparar” (*ADV*, pág. 70).

celda, también le hace nacer a un mundo, aquel que significa crueldad, y en él lo mantiene:

Así me engendraba, así me echaba al mundo. Porque de eso se trataba, al menos en un área de mí que todavía me pertenecía: hacerme nacer al mundo de lo oscuro, que era una negación de la vida («Desde los parques», *ETD2*, pág. 137).

Los paralelismos entre el padre y el carcelero continúan pero no en la pura anécdota biológica sino en los roles que ambos desarrollan:

Los niños (o los inocentes) deben aceptar de antemano que la razón está del lado de los padres, deben aprender que la crueldad que utilizan es una forma de protección o de hacerles comprender lo que debe entenderse por padre verdaderamente («Desde los parques», *ETD2*, págs. 137-138).

En su indefensión, el niño es como un preso. En su dominio, el padre es como un carcelero. En su hostilidad, el mundo es un inmenso calabozo. La más pura tradición kafkiana se ha encarnado en el desvalido héroe hispanoamericano. La *Carta al padre*<sup>clv</sup>, también concibe la relación filial como una eterna condena<sup>clvi</sup> y hasta la vida misma es una dádiva que el que tiene el poder entrega:

Y al niño le parecía que, una vez más, había conservado la vida por tu misericordia y que el hecho de seguir viviendo era un inmerecido regalo tuyo<sup>clvii</sup>.

---

<sup>clv</sup> KAFKA, F.: *Carta al padre*, Lumen, Barcelona, 1974.

<sup>clvi</sup> Los reiterados esfuerzos de Kafka por contraer matrimonio son explicados como un intento de evasión: "Es como si uno estuviese en prisión y no sólo tuviese el propósito de evadirse, lo que quizás fuera posible, sino el de transformar a la vez el edificio de la cárcel en un palacio de recreo para disfrutarlo él mismo. Si se evade, no puede efectuar dicha transformación, y si la efectúa, no puede evadirse. Si quiero acabar con esa desdichada relación que me une a ti e independizarme, debo hacer algo que, en lo posible, no tenga la menor conexión contigo..." (*Ibidem*, págs. 61-62).

<sup>clvii</sup> *Ibidem*, pág. 22.

Moyano ahonda en el paralelismo y resuelve que, igual que se violenta la inocencia del niño, se viola la libertad del hombre:

...acaso lloraba porque mi padre era alguien a quien no podía pedirle nada. Al meterme en la celda de un culatazo se apropió sobre todo de la paternidad, y a partir de ese momento yo se lo debía todo, incluida la existencia misma [...]. No había nada que pedir. Todo le pertenecía, él era el dueño de mis deseos y en consecuencia hasta podía modificarlos. Si me había dado la vida, también podía quitármela. Yo era débil y él tenía hierros por todos sus costados, ruidos y fuegos que engendraban y mataban, todo al mismo tiempo («Desde los parques», *ETD2*, pág. 138).

En el caso del protagonista del relato no es mejor el recuerdo que conserva de su padre físico. En realidad éste le abandonó cuando todavía era un niño —“...el padre que se fue antes de que acabara mi infancia, y nunca pude encontrar...” (pág. 136)— y los vagos recuerdos que conserva no lo diferencian del padre-carcelero, del padre-kafkiano:

...como el padre de mis recuerdos, tampoco hablaba conmigo ni respondía a mis preguntas, acaso por considerarlas, mi padre de entonces, preguntas de un niño tonto, o por considerarlas, mi padre de ahora, indagaciones inútiles de un hombre débil («Desde los parques», *ETD2*, pág. 136)<sup>clviii</sup>

La palabra padre se carga de un contenido simbólico que abarca en su extensión la palabra mundo: la realidad relatada es tan agresiva y cerrada que no hay cabida para una versión positiva del padre. Éste es el origen del nacimiento al universo moyaniano que no admite medias tintas, se divide en opresores y oprimidos, entonces:

---

<sup>clviii</sup> «Ibídem», pág. 136. El paralelismo con Kafka es indiscutible. El autor checo también se duele de la incompreensión que el padre mostró siempre ante sus cosas: “Bastaba con estar contento por cualquier cosa, sentirse colmado por ella, llegar a casa y expresarla, para obtener como respuesta un suspiro irónico, un gesto de negación con la cabeza, unos golpecitos en la mesa con los dedos: ‘he visto cosas mejores’, o ‘no me vengas con cuentos’, o ‘en qué cabeza cabe’, o ‘qué sales ganando con eso’, o ‘¡vaya acontecimiento!’...” (KAFKA, F.: *op. cit.*, págs. 15-16).

Al final ser padre quizás no sea todo lo bueno que uno pensó. A lo mejor ser padre es la crueldad misma, dar o imponer algo no deseado por pura incapacidad («Desde los parques», *ETD2*, pág. 138).

La historia paralela cuyo protagonista es el tío, refuerza esa visión dual del mundo. El preso rememora un episodio de la infancia donde despertó a la crueldad de la vida: la muerte de una perra que él trató de evitar sin conseguirlo. El animal se comportó en los momentos inminentes a la muerte como un preso con su carcelero, repitiéndose el esquema opresor-oprimido (pág. 137). Moyano ensambla dos relatos hacia una misma significación —la crueldad del mundo— y dentro de esta premisa ni la paternidad es algo positivo —“Y si usted, entonces, era mi padre, qué terrible su aparición, qué negación (¿o revelación?) de lo paterno su presencia” (pág. 137)—.

El preso, como los niños a sus padres, terminará buscando al carcelero para darle coherencia a su vida:

Lo buscaría a usted decididamente, sin vacilaciones ni reservas, apenas alterado por la necesidad de encontrarlo y de explicarme sus silencios, su existencia («Desde los parques», *ETD2*, pág. 149).

Pero, al igual que los huérfanos y los abandonados, quedará suspendido en una absurda incertidumbre. El padre nunca vendrá, nunca se hallará la explicación ansiada.

En el círculo claustrofóbico que teje el universo moyaniano, la paternidad no será por tanto una salida. Así, Jacinto, uno de los muchos marginados de *ULML*, une a su condición sus inconfundibles rasgos indios. Se convierte entonces en inadaptado entre los inadaptados, marginado de los marginados. Antes de presentarle a Ismael a su padre le avisará de su diferencia —“él no es como todos, como todos nosotros” (pág. 158)— y de lo que el mundo le ha hecho —“es un sobreviviente” (pág. 158)—. Estamos de nuevo ante el símbolo totalizador de la paternidad: Jacinto tiene un padre que, identificándolo, marca su marginalidad. Ismael, marginado también, piensa en ese viejo “como si se tratara de su propio padre” (pág. 159).

Ya hemos señalado que el proceso de búsqueda de la identidad abre un período de expectativas de cambio, pero, indudablemente, es uno de los factores que alienan a estas criaturas cuando comprenden que la paternidad no será un escape. Se genera entonces una especie de solidaridad, una hermandad global de los desposeídos:

...yo soy como Jacinto. A lo mejor todos somos como Jacinto. Esas casa las he visto en alguna parte. En aquellas ruinas me parece haber nacido. Uno puede elegir después de todo el lugar de su nacimiento, porque nadie se acuerda del momento ni del lugar donde nació (*ULML*, pág. 157).

En este particular mundo narrativo uno puede decidir su nacimiento y también, —por qué no, si por este lado no hay salida— el rostro de su padre. *TGT* insiste en ello, Eme Calderón ha perdido violentamente a sus padres sin siquiera llegar a conocerlos, de ellos no recuerda ni el nombre. Un viejo le enseñará fotografías de algunas parejas de Lumbreras, el pueblo arrasado. Eme amoldará su necesidad de identidad a una de esas figuras de papel:

La fijeza de la imagen, el tiempo que pasaba y el deseo de encontrarla, rompieron su resistencia a la duda y lo desconocido, y se entregó al azar de hacerla suya. La sentía como la cicatriz de una herida olvidada, cuyo origen se desconoce pero está en el cuerpo. Cualquiera de esas madres yacentes en esos rollos negros podía ser la suya, de la misma manera que Jotazeta era casi su padre. Para qué entonces seguir buscando más allá si esta novia, con un gesto tan dulce, le estaba ofreciendo ser su madre y le permitía al mismo tiempo un rápido hallazgo de su padre, apenas en el negativo de al lado, con esos ojos nítidos y dulces (*TGT*, págs. 217-218).

Eme no ha encontrado exactamente lo que buscaba pero ha aceptado lo que quería aceptar, y eso ya es toda una tomada postura. Así lo confirma el viejo:

Podemos buscar otros, si le parece, pero dudo que hallemos una coincidencia como esta. Y dentro de las conjeturas, que es el único lugar donde podemos movernos dadas las circunstancias, estos novios tranquilamente pueden ser sus padres (*TGT*, pág. 218).

Se puede concluir con este origen “dadas las circunstancias”, puesto que la cadena fue rota en el momento de la expulsión; además, de nada serviría matizar entre un origen u otro porque ello no variaría la génesis de estos personajes: siempre serán desposeídos. Moyano opta entonces por la identificación colectiva, por la solidaridad dentro del destierro. Así, en el mítico espacio de Minas Altas, un piano suplantaré al padre perdido y todos los músicos desarraigados podrán reconocerse en él “convirtiendo al piano en una especie de papá de tránsito” (*TGT*, pág. 165).

#### 4.1. VISIÓN DEL PADRE

Si Víctor localizaba, en *EO*, sus señas de identidad en su padre, el mismo proceso se advierte en este. El símbolo goza de reflexividad en la novela, con la diferencia de que el coronel queda demarcado en el espacio —social y geográfico— por su padre y don Blas permanece datado en el tiempo por su hijo. Ambos, espacio y tiempo, son elementos que alienan la vida de los personajes.

Desde el nacimiento, don Blas mide su propia cronología a través de la vida de su hijo —“los veranos sucedían a los inviernos en un perfecto movimiento acorde con la vida de mi hijo” (pág. 124)—. El hijo le identifica, lo data en el mundo y lo continúa. Pero conforme crece se va separando del padre y este se siente desgajado:

Usted era mi hijo, no tenía defensas, yo lo cuidaba desesperadamente; mi hijo me quería también, dentro de su inocencia; me miraba, reía, estiraba sus brazos hacia mí, buscaba mi protección. Después las cosas cambiaron. Empezó a avergonzarse de mí, el viejo. Claro que habían pasado los años (*EO*, pág. 125).

Durante el traumático proceso de seccionamiento, don Blas no le reprocha nada al hijo. Incluso comprende las cartas sin respuesta o los besos rehusados, y se siente culpable por la obsesión persecutoria que ha generado en Víctor. El grado de enajenación a la que ha llegado la relación paterno-filial los ha conducido al sentimiento de culpa y a la obsesión patológica respectivamente. Así don Blas intenta encontrar el error primero, aquello que quizás hizo y su hijo

nunca le perdonó <sup>clix</sup>, sin saber que la perturbación del hijo no procede de ningún hecho externo sino de él mismo, de su estrecho parecido <sup>clx</sup>.

Los acontecimientos relevantes de la vida son narrados desde el punto de vista de los dos protagonistas. La novela se comporta como un juego de espejos donde el lector puede comparar una y otra versión. La propia estructura del relato destaca como Víctor va acrecentando su obsesión por separarse del padre a medida que lo siente más igual; mientras don Blas perdona sin comprender totalmente al hijo y su angustia se va transformando en culpabilidad. Ambos están enajenados, el primero por su mundo maniqueo de ideas preconcebidas; el segundo, porque necesita aferrarse al hijo que lo identifica y le da sentido. Es más, aún a sabiendas del desprecio filial no consiente separarse de él —“Estaba acostumbrado a perder cosas en la vida, pero no me resignaba a perder lo único que me quedaba” (pág. 120)—. La pérdida del hijo lo sumiría en una profunda soledad. Carencia que empieza a experimentar desde el momento en que advierte la disociación:

En muchos años no me había costado nada estar solo, vivir solo, pero aquella noche me di cuenta de que la casa había estado siempre desierta y de que yo estaba solo (*EO*, pág. 120).

El padre se adentra en su propio proceso de enajenación cuando, para huir de esa realidad, se introduce en un laberinto de olvido voluntario y premeditado <sup>clxi</sup>. Se va autoexcluyendo de la realidad y camina hacia otro mundo donde su relación con el hijo no sea vulnerada.

---

<sup>clix</sup> “Y buscándome yo alguna culpabilidad, algún acto que hubiese vulnerado a mi hijo, me acordé de aquel veinticinco de mayo, del desfile donde mi hijo fue abanderado y tuvo que sufrir mucho porque yo no quise ir a verlo en el desfile” (*EO*, pág. 134).

<sup>clx</sup> Así comienza la novela: “El coronel se miró al espejo y volvió a comprobar que su rostro se parecía cada día más al de su padre. ‘A medida que envejezco’, se dijo haciendo deslizar los dedos desde las sienes hasta las mejillas” (*ibidem*, pág. 7).

<sup>clxi</sup> “El automóvil había desaparecido cuando realmente oí, o terminé de oír, su insulto. Eran palabras duras que lo habían transformado a usted súbitamente, y en cierto modo a mí. Pero apenas acabé de oír una parte de mí guardó las palabras en un lugar muy secreto, para que yo pudiera olvidarlas, para que yo, de algún modo, no me enterara de aquello” (*ibidem*, pág. 128).

Al analizar el símbolo “padre”, Durand manifiesta que el hijo no es una copia estática sino una repetición de su progenitor en el tiempo<sup>clxii</sup>, y como tal aparece en estas páginas. Los cometas incrementan la significación de perduración en el tiempo. De niño Víctor vio con su padre un cometa que volvería a pasar por la tierra setenta y seis años después. Don Blas no volvería a verlo, pero es consciente de que su hijo sí lo hará —“Estará en ese mismo lugar, cuando transcurra el tiempo, esperándonos” (pág. 77)— de esta manera vence el paso inexorable del tiempo. Víctor será su permanencia y evitará el vacío de la muerte:

Arriba había una calle perfectamente trazada por donde el cometa pasaba, lleno de fuego, dentro de muchos años, cuando mi hijo fuera tan viejo como yo. Y entonces no me dolía ya que el tiempo hubiese pasado, como aquella vez en el desfile. Había empezado a entender la verdad última de las cosas (*EO*, pág. 142).

Sin embargo las miras del hijo nada tienen que ver con las del padre. El cometa, entonces, aumenta la incompreensión filial:

Los motivos de su padre, como casi todas sus cosas, eran erróneos. No coincidían con la realidad. La urgencia por saber qué era lo que querían tenía relación con el paso del cometa, que abarcaba dos o tres vidas en su inútil parábola (*EO*, pág. 81).

El mismo conflicto, la identidad, enajena a ambos protagonistas: el padre tratando de no romper los vínculos que le unen a su hijo puesto que este es él mismo; el hijo huyendo de su propia persona porque sabe que él es como su padre.

El cometa no sólo marca el tiempo de una vida, también ofrece un crisol de referencias a un mundo maravilloso que don Blas ofrece a Víctor, una manera diferente de concebir la realidad para vivir juntos otra clase de vida.

Moyano vuelve a utilizar en *TGT* la imagen del cometa. Sigue siendo trasunto del tiempo cronológico, puesto que con su rotación periódica so-

---

<sup>clxii</sup> DURAND, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pág. 181.



brevive a los hombres. Si en *EO* marcaba la identidad individual, ahora formará parte de la búsqueda de la identidad colectiva.

El cometa pasará por Minas Altas, lugar donde se han ido concentrando los descendientes de la arrasada Lumbreras. Los minalteños desarrollarán una febril actividad para captarlo convencidos de que con él perdurarán en el tiempo — “...alguna noción de ellos se grabaría en su memoria cósmica” (pág. 161)—. El astro es observado por el mulero I, el astrónomo Tau y el músico De Ce, todos ellos tienen las mismas esperanzas que mantenía don Blas:

Tanto usted como yo apenas podremos verlo por esta vez; acaso este grumete, cuando sea muy viejo, lo vea pasar en otraronda, y dedicarle una de sus piezas musicales (*TGT*, pág. 161).

En el pensamiento de los minalteños, el cometa es un fenómeno sin par, un prodigio de la naturaleza que además de alumbrar el futuro también es espejo del pasado. Es el comienzo de la esperanza para recuperar lo perdido:

...las ancianas, desempolvadas para ir a dormir, abrieron los cofres donde guardaban sus reliquias para que recibiesen un poco de esa luz navegante, que recorrió delantales y retratos amarillos, sortijas y mechones de cabello, alentándolos hacia esperas esperanzadoras (*TGT*, pág. 244).

Al convertirse en el baluarte de la identidad colectiva perdida por la violencia, ayudará a comprender el porqué de los hechos. El cometa, entonces, es el único medio para llegar a la realidad anterior al destierro —“lo veían convertirse en el único puente posible” (pág. 244)—; y en el presente da sentido al pueblo al contemplarse unidos a la luz del cometa: si un astro los ha visitado quizás todo pueda variar algún día, puesto que ya tienen una referencia maravillosa reflejo de *otro mundo* posible.

## 5. TÍO: EL DESARRAIGO

Para oponerse al símbolo identificador de la paternidad, Moyano propone la figura del tío. Este funcionará en su narrativa (sobre todo en la cuentística) como elemento distorsionador del universo del personaje protagonista.

En los relatos el esquema siempre es similar: un niño que desconoce su origen habita en casa de unos tíos. Nunca podrá identificarse con este (y con sus primos) aunque realice esfuerzos para ello. La realidad intolerable del hogar le hará, por un lado, sentirse cada vez más ajeno al mundo (reflejado en el tío y su familia); por otro alimentar la esperanza de un cambio o de un lugar donde todo sea diferente.

El tío será el segundo componente de la identidad, el polo negativo frente a la paternidad. Une a esta condición su naturaleza de personaje esbozado con trazo grueso. Más que la captación de una psicología particular interesa su función en el conflicto. Sus rasgos, por tanto, se repiten similares de cuento a cuento, convirtiéndose también ellos en símbolos antitéticos para el drama infantil.

Moyano ha manifestado que los tíos en sus relatos significan hechos que no pudo explicarse, situaciones que quedaron sin solución en su memoria<sup>clxiii</sup>. En sus cuentos serán los eternos oponentes de una similar trama.

La captación del personaje atiende a los rasgos que puedan contribuir al sentimiento de marginación del personaje protagonista, por eso se resalta su condición de extranjero, la miseria absoluta de su casa, su lengua diferente y las duras blasfemias que lanza llevado por la ira.

El origen marca el primer factor de distancia entre el tío y el sobrino —“Su tío no era argentino pero hablaba bastante bien el idioma del país, salvo cuando blasfemaba” («La puerta», *EM*, pág. 13)<sup>clxiv</sup>—. En el mundo sin asideros del pequeño, esa tierra natal remota, se mezcla con las blasfemias. Esto provoca el rechazo y ahonda las diferencias con el tío:

---

<sup>clxiii</sup> “Los tíos no son una obsesión sino un intentar explicar muchas cosas que quedaron sin final en mi pasado” (GIL AMATE, V.: «art. cit.», pág. 31).

<sup>clxiv</sup> La primera versión ofrecía una variante: “Su tío era calabrés, mejor dicho lo había sido, porque con treinta años en el país era un argentino como cualquier otro y sólo utilizaba su idioma natal para la blasfemia” (*ADV*, pág. 51).

...pensaba que el dios que insultaba su tío no era quizás aquel dios de quien él poseía un vago recuerdo, sino, como el dialecto en que era vulnerado, un dios traído del otro lado del mar o quizás nacido allí mismo y acostumbrado al dolor y a la miseria («La puerta», *EM*, págs. 13-14)<sup>clxv</sup>.

Su tío [...] mencionaba a varios dioses en una lengua extraña, dioses también extraños que quizás tuviesen pactos secretos con él («El crucificado», *EFI*, págs. 65-66).

Moyano habla de los emigrantes que viajaron a Argentina en busca de mejores condiciones de vida y una vez allí sólo acumularon rencor para esa tierra; los que no pudieron salir de la miseria y se sintieron desterrados e incapaces de volver a sus naciones de origen:

El no había venido aquí a enriquecerse sino a dejardinero. Lo único que había buscado era la paz y esta le había sido negada. Hablaba de Buenos Aires y maldijo el barco y el Río de la Plata. Este era un país de negros y vividores que no querían trabajar («Los mil días», *LL*, pág. 17).

Ninguna criatura moyaniana escapa a la condición del destierro, a la sensación de no habervisto nunca el paraíso y estar de lleno en el infierno.

La casa de ese pariente desnaturalizado será rechazada por el niño. Si bien este no conoce exactamente su origen, repele la casa por ajena y hostil y la misma persona del tío a la que jamás podrá asimilarse. Hasta el nombre familiar lo aliena («La puerta»); y los rasgos físicos que el protagonista advierte diferentes a los suyos, a la par que multiplican la figura del tío en sus hijos haciendo aún más claustrofóbica la realidad del niño («El crucificado» o «La lombriz»).

Si Moyano utilizaba el espejo para reflejar la identidad paterna, los tíos serán plasmados en retratos, con la carga de duración que un lienzo conlleva. En el espejo los personajes buscan —o rechazan como en *EO*— los verdaderos rasgos del padre; mientras que los retratos serán la plasmación de los “fantasmas” del protagonista. La primera imagen reflejada es fugaz, la segunda indeleble:

---

<sup>clxv</sup> La primera versión ofrecía variantes: “...pensaba que el dios que insultaba su tío no era quizás ese dios de quien él poseía un vago recuerdo, no podía serlo de ningún modo. Sería, en todo caso, como el idioma en que era blasfemado, un dios traído del otro lado del mar o un dios que había nacido allí, entre esa miseria y acostumbrado a ella” (*ADV*, pág. 52).

Una tercera tenía las paredes casi cubiertas de retratos [...] eran de su tío en varias actitudes, de una de sus primas y otras irreconocibles para la mayoría de sus amigos [...]. Todo hacía pensar que Matías se había encerrado allí para encerrar también el pasado, para contemplar a sus anchas a los que él mismo denominaba sus fantasmas («La lombriz», *LL*, pág. 96).

En «La lombriz» un personaje observa similitudes entre Matías y el cuadro del tío —“yo lo hubiera confundido con su padre” (*LL*, pág. 102)—; el protagonista rechaza contundentemente el parecido con su padre, al que significativamente no conoció. Pero ese algo común es la causa de su obsesión, le ha obligado a indagar en la figura de su tío, le ha hecho imposible el olvido.

No obstante es la miseria, más que una determinada predisposición anímica, la causa del rechazo. El niño siempre será “el otro” al que hay que alimentar, vestir, educar... La hora de comer simboliza la indigencia familiar, las descripciones pintan un ambiente terrible donde los hombres parecen animales que se disputan un pedazo de pan. El tío juega entonces un papel dual, si por un lado es el reflejo de la crueldad que ocasiona la miseria también significa el sustento necesario:

...ahora esas dos cosas tan buenas debían modificarse, separarse, a causa del tío, porque su tío significaba choclos, la posibilidad de comerlos al calor naciente de la cama, y el perro, y el calor y la presencia del perro, que debía ir todo unido a aquella sensación, habían sido negados por su tío... («El perro y el tiempo», *EFL*, pág. 154).

Cuando el niño llega a comprender el alcance de la miseria y el esfuerzo del tío por darles de comer, aparecerá una nueva visión de su persona. Con esto podría suponerse que el conflicto infantil se soluciona pero no es así. El niño encuentra el “acto de bondad”<sup>clxvi</sup> que ha buscado en la casi totalidad de los

---

<sup>clxvi</sup> Moyano afirma que comenzó a escribir «La lombriz» con el propósito de encontrar algo positivo en el tío: “Hace tiempo le pregunté a mi hermana que si mi tío Antonio, el más terrible de todos, no había hecho nada normalnunca. ‘No’, me dijo, ‘yo creo que siempre fue

relatos, pero este encuentro es muy posterior al tiempo de la narración: una vez que el niño es hombre comprende. Esto no subsana su infancia desgraciada y sí propicia el sentimiento de culpa.

Matías regresa al sitio donde pasó su niñez y al encontrarse con el antiguo jefe de su tío se enfrenta a una verdad por él desconocida:

El viejo, como si hubiese adivinado los pensamientos de Matías, dijo: “Se dicen muchas cosas de él, pero yo puedo asegurarle a usted que aquí fue siempre un hombre que cumplió con su deber. las cosas que se llevaban me importaron nunca porque al fin y al cabo sirvieron para criar a sus hijos.” Matías se sintió pensando [sic.] y *a mi también* («La lombriz», *LL*, pág. 114; las cursivas pertenecen al texto).

Al igual, el protagonista de «El crucificado» ha pensado siempre que su tío merecía un “castigo” por robar en el matadero donde trabajaba. Cuando el castigo ha cumplido su inexorable destino, el niño sólo recordará a lo largo de su vida, la cicatriz del tío:

Unas semanas después, mientras comían a medio día, él vio la cicatriz que sería, luego, lo único que recordaría de su tío. Alzó la mano y se sirvió otro poco de carne asada (acto vedado a sus primos, que debían pedir antes de servirse), y su tío lo miró y sus ojos decían que podía comer cuanto quisiese. Pero lo blanco de sus ojos parecían en cambio rogarle que no comiera más porque de lo contrario no alcanzaría para él, que era un hombre viejo y tenía un estomago insaciable. Entonces dejó el trozo en la fuente pensando que comer era también una especie de castigo, de crucifixión, mientras sentía la mirada oblicua con la misma blancura relumbrante que habían tenido los ojos de su tío en lo alto del gancho («El crucificado», *EFI*, págs. 71-72).

---

mal y cruel’. Entonces me puse a escribir ‘La lombriz’ para encontrarle un acto de bondad. Y lo encontré sentido a la creación literaria ahí, buscándole un sentido a mi tío”.

Anécdoticamente apuntamos que dicho “acto de bondad” no fue hallado sino inventado: “Años después escribí un cuento, «Mi tío sonreía en Navidad», donde finalmente le he hecho sonreír y ahí lo he dejado. Es hermoso ese cuento” (GIL AMATE, V.: «art. cit.», pág. 31).

La pareja padre-tío aparece en *LNB* pero el problema individual ha abierto su cauce hacia un planteamiento general. La novela enfrenta al hombre con el planeta en el que vive y lanza una dolorosa pregunta: cuál es el lugar de los conosurenses en la Tierra.

En una lúcida alegoría, Rolando comenzará llamando a la Tierra “madre” — “...el ecuador era el lugar más adecuado para mirar de cerca la cara verdadera de nuestra madre tierra..” (*LNB*, pág. 197)—. En un principio se apiada de ella puesto que la ve inmersa en su misma situación, como una exiliada errante entre las galaxias:

Era un barquito galáctico la tierra llevando setecientos mil millones de exiliados sin poder fiarse de la brújula, setecientos mil millones de inocentes y ella también inocente de su naufragio, porque aquí también existe esa desgracia, miles de planetitas como éste se hundieron y nos dejaron la basura cósmica como palabras sobrevivientes del naufragio, planetas demasiado cargados con mercadería del espacio, demasiado peso para su estructura o su órbita (*LNB*, pág. 197).

El protagonista compara el espacio con la muerte. Si el continente está muerto y el Cono Sur también está rodeado de muerte, no es extraño que Rolando piense que la Tierra no es más que un “criadero”, un “gallinero” en el que nacemos para morir<sup>clxvii</sup>. La “madre” pasará a ser “señora”, Rolando, con distancia y rabia, piensa en ella:

...nos equivocamos de planeta, somos intrusos, bichos que no respondieron a las expectativas de esta señora cuyo respetable ecuador estamos viendo. Ni siquiera nos mira, nos siente a sus espaldas, nos oye respirar molesta (*LNB*, págs. 199-200).

El mundo resquebrajado del protagonista, que no ha encontrado una explicación válida en su entorno inmediato, ha buscado razones en el universo,

---

clxvii “...estamos todos en el criadero de la mamá tierra, ésa que ahora asoma su inmenso culo líquido por la borda, y el destino final es el sacrificio, de aquí salimos limpios y bien pelados como un pollo” (*LNB*, pág. 198).

en la Tierra, donde tampoco hallará nada Perdido en la amargura decide “romper formalmente con la madre” (pág. 201). Se ha producido un violento destete, un repudio de la “madre” que de ahora en adelante, con cierta ironía desencantada, pasará a ser la “tía Geo”:

Ahí tienen ustedes a la madre tierra, desnudita. Más que madre una tía, o una madrastra en todo caso (*LNB*,pág. 203).

Rolando constata que los conosurenses no son “hijos” de la Tierra sino “sobrinos”. Sólo tendremos que ir llenando la palabra “tío” con el significado que ha ido adquiriendo en los relatos moyanianos, y así, como los niños en el hogar del tío, Rolando siente que todos los navegantes del Cristóforo Colombo, viven en un planeta que no los atiende, al que pertenecen, siempre, para el naufragio<sup>clxviii</sup> y nunca para participar en su sistema de navegación:

...esto es como un gran criadero, todavía no se sabe bien por qué navega, las cosas existen sin ningún fin determinado, por el placer de existir, por vicio o por costumbre [...] ¿La echaron también de un continente diciéndole que se apretara el gorro y se largara con el viento fresco? Y, no sabemos, en una de esas sí, por eso nos permite estar en ella, de lo contrario sacudiría su vestido blanco y nos dejaría caer otra vez en cualquier Cono. No le costaría mucho librarse de nosotros. Se sacude, se da la vuelta y caemos. Caramba, no me di cuenta, dice la tía Geo dándose vuelta para dormir la siesta (*LNB*,pág. 204).

A partir de esta segunda fase en que la tierra ya no es “madre” sino “tía”, su descripción se asemeja al personaje del relato «Tía Lila». Las dos llevan un alegórico vestido blanco que las hace parecer ajenas al medio que rodea a los protagonistas:

---

<sup>clxviii</sup> La visión de la vida como un naufragio también aparece en la obra de Conti, así en *Mascaró: El cazador americano*: “¿Acaso no somos los sobrevivientes de un naufragio?” (Casa de las Américas, La Habana, 1975, pág. 113); por su parte, Marta Morello-Frosch apunta que todos los personajes de esta novela “son naufragos de otras vidas” («Texto y contexto en la ficción de Haroldo Conti», *Texto Crítico*, Universidad Veracruzana, n. 26-27, enero-diciembre, 1983, pág. 211).

...asomarse por favor a la cubierta a ver esta maravilla, a mirar cómo gira nuestra tía de este a oeste con su vestido nuevo [...]. Esto es como una escalera para subir y decir miren, aquí se acaba, aquí flamea la tierra, estoy tocando el último pliegue de su vestido blanco. Tan alto que esta noche podremos ver juntas muchas de las estrellas de los dos hemisferios (*LNB*, pág. 203).

Pobre tía Lila con su vestido blanco, tan alta, tan soltera. Un vestido en el que trabajaron todas las costureras de la sierra para plisarlo y darle esa forma de campana [...]. Un vestido que, de tan plisado que era, ella podía levantarlo o moverlo para cualquier lado sin que se le vieran las rodillas; nunca se acababan los pliegues... («Tía Lila», *ETD2*, pág. 127).

Tía Lila y Tía Geo son calificadas con similares construcciones adjetivales, ambas son “tan buenas”; Lila “tan creída”<sup>clxix</sup>, Geo “tan hermosa”<sup>clxx</sup>. Ajenas, desentendidas del drama de los conosurenses, al margen del mundo infantil.

No es extraño que el personaje a comparar con la Tierra sea la tía Lila. De entre todos los tíos de Moyano, Lila es la más distante —lo que no quiere decir la más alienante— con respecto a los niños. Lila vive en un mundo de rezos, lleva vestidos de cuento de hadas para las mentes infantiles y se halla en una perspectiva diferente a la de sus sobrinos. Ella no produce el rechazo que encontrábamos en «La lombriz», «El crucificado», «La puerta» o «El perro y el tiempo» porque tampoco es un modelo a seguir, tía Lila está al margen. No lucha por la subsistencia como los otros tíos ni tiene una vida dura que marque su carácter. Simplemente está fuera del alcance de la mente de sus sobrinos. Los niños no comprenden esa actitud pero no les preocupa; no así los adultos de *LNB* que exigen una explicación a ese desdén de la tía Geo, a su distancia aristocrática, a su incompreensión, aunque la respuesta no llegará nunca.

---

<sup>clxix</sup> “Y en seguida la voz de tía Lila, tan buena, tan creída...” («Tía Lila», *ETD2*, pág. 131).

<sup>clxx</sup> “...la tía que nos da de comer, tan buena, tan hermosa con su vestido blanco abandonado al viento” (*LNB*, pág. 203).



## 6. EL PERSONAJE COLECTIVO

En 1966, con su primera novela, Moyano comienza a indagar en los rostros de una multitud dolorida. Ismael emprenderá un viaje en pos de la felicidad donde el descenso será inevitable, su trayectoria marcará una caída inexorable hacia los abismos del ser humano.

Una larga lista de personajes acompañará a Ismael en el descenso: Marta, Lucas y Teresa; La Flaca y sus hijos, don Reartes y su familia; Mensaque, Endrizi, Teodoro, Chacón, Eusebio, Jacinto, etc... Todos ellos forman un magma de marginación absoluta, de proyectos vitales frustrados, de salidas imposibles. Son los nombres que han condicionado la vida del joven provinciano en la ciudad:

Pero, en el momento en que él llegó y percibió todo, había algunas personas, entre tantos miles de ellas, que se apoderaron de él, condicionaron sus días y sus noches, destruyendo su pasado (si es que lo había tenido) y le crearon un futuro donde no tenían cabida sus presentimientos. De esta manera surgieron algunas posibilidades, pero se perdieron otras que hubiera podido tener en la medida de sus anhelos. Porque habría bastado no trabajar en el bar donde conoció a Eusebio para que todo hubiese variado (*ULML*, pág. 9).

En el mundo que Moyano refleja ser o no ser un marginado es producto del azar. Como no es un determinado carácter ni siquiera una situación desfavorable lo que conduce a la miseria, los intentos de escapada estarán frustrados de antemano. Una vez en el círculo de los desheredados la salida será imposible. Ismael es reconocido por los otros como un igual —“perdoname, pibe, somos tus amigos” (pág. 44), le dice Tomás; “Usted es mi hermano” (pág. 61), le dice la Flaca; “Vos sos mi único, mi verdadero amigo” (pág. 91), añade Mensaque; “Él era el único que podía ayudarla” (pág. 103) según la mujer de Endrizi; “Usted hizo mucho por nosotros” (pág. 113) afirma Beatriz y es “hombre de mi absoluta

confianza” (pág. 119) para Teodoro—. Cada frase de reconocimiento teje una tela de araña alrededor de él. Los otros lo van identificando a su pesar, señalándolo como perteneciente al grupo. La utopía soñada en el pueblo provinciano se ha trastocado en un presente y un futuro cerrados a cualquier esperanza, un círculo que sólo tiene fondo:

Cómo había pasado el tiempo. Había andado mucho, sin llegar a ninguna parte. Había estado siempre dando vueltas alrededor de las mismas cosas, describiendo un círculo cerrado (*ULML*, pág. 152).

Moyano opone dos clases de personajes, los representados en su narrativa, desheredados, desvalidos, sumidos en un profundo “pozo”; y aquellos que pertenecen a otro mundo donde la felicidad es posible y se asienta todo lo hemoso.

Los primeros forman un continuo obsesivo, una identidad colectiva que en el texto se señala con referencias del tipo “¿No nos conocemos de antes?” (pág. 28), el primer saludo de Mensaque a Ismael o “Lo he visto, lo he visto antes en alguna parte” (pág. 141), al ver la cara de Chacón. Esta sensación de familiaridad aún en la primera presentación apunta hacia una despersonalización de los desheredados. Allí donde la marginación es ley y donde las salidas no existen, los personajes son fácilmente intercambiables:

Detrás de cada uno había venido siempre otro peor. Se enlazaban entre sí por vínculos secretos y formaban como una serpiente que, bifurcándose aquí y allá, sinuosamente, rodeaba a la ciudad y al mundo (*ULML*, pág. 142).

Este esquema claustrofóbico es consubstancial al mundo moyaniano, estamos ante la misma cosmovisión expresada en «La lombriz»:

...todo había sido como una enorme lombriz solitaria que se mordía la cola y formaba un círculo tenaz y giraba y giraba sin cesar («La lombriz», *LL*, pág. 115).

La segunda gama de personajes, aquellos a los que el protagonista les supone un vida feliz, no son materia narrativa. Son tipos apenas vislumbrados, visiones fugaces que demuestran que sus sueños podrían ser reales, puesto que hay otro mundo, otras personas diferentes a las de su grupo. Generalmente son determinados personajes femeninos los encargados de mostrar esas posibilidades. Beatriz, en *ULML* —“Sentía que Beatriz significaba algo que él había presentado alguna vez, algo hermoso y verdadero que explicaba los misterios y los padecimientos” (págs. 108-109)—; Teresa, en «La puerta» —“Había una sola persona en toda la ciudad que no lo trataba de Capozzo sino de Peralta, su apellido salvador: era Teresa. Desde que llegó a ese infierno la veía pasar como un espectáculo inalcanzable, blanca y altísima bajo su pelo negro” (*ADV*, pág. 53)—; o María en «Una partida de tenis» —“El objeto único de su vida era por ahora casarse con María para dejar de ser un sumergido”<sup>clxxi</sup>—.

Pero las mujeres hermosas, como las casas de los ricos, sólo forman parte de las visiones oníricas del desheredado porque la literatura de Moyano sucede en otro estrato, aquel que conduce a sus protagonistas al autodesprecio absoluto — ~~“Soy una porquería; no soy más que una porquería”, pensaba Ismael, cerrando los ojos~~” (*ULML*, pág. 112)— cuando descubren que no es el pueblo remoto ni la ciudad agresiva ni la familia adoptiva el espacio del que se pretende huir sino de su propio yo<sup>clxxii</sup>. Ismael mismo es la negación de su propia utopía puesto

<sup>clxxi</sup> MOYANO, D.: «Una partida de tenis», *EM*, págs. 49-53. El párrafo citado pág. 49; *LE*, págs. 39-43). En la primera versión (*ADV*, págs. 17-23) no aparece este fragmento.

<sup>clxxii</sup> El coronel de *EO* va a padecer un conflicto personal similar al de Ismael. Ha huido de La Rioja hacia una gran ciudad, quiere deshacerse de todo lo que le vincule a ese pasado que considera precario, necesita marcar una distancia con todo aquello que lo identifica a su pesar; finalmente, será el padre quien le advierta que podrá huir de todo menos de sí mismo: “Uno no es más que su contorno, que lo limita con el resto del mundo [...]. Uno es finalmente un contorno que contiene una sola vida y una sola muerte. Es una especie de cárcel donde está condenado a vivir y a morir” (pág. 133); la misma idea aparece en *LNB*, esta vez no porque los personajes pretendan repudiar su propia identidad sino como la constatación de un destino fatalista que les impedirá abandonar su condición de desterrados: “Paredes no podía ir mucho más allá del mismo yo que tenía para mirar la olla y la Cruz del Sur por más que pasara el tiempo, nadie puede salir de su sitio así como no se puede salir de la tierra...” (pág. 179).

que ya no encuentra diferencias entre su persona y el resto de los marginados (los otros lo conocen, lo identifican, lo consideran su igual):

*Tiene cara de insecto. Yo también soy un insecto. Por eso me saluda. Por eso lo saludo* (ULML, pág. 141; las cursivas pertenecen al texto).

Moyano se une así a la visión de Hernández y Sábato. Sábato se mueve en los subterráneos de la maldad humana, Moyano en el profundo surco de la marginalidad; y mientras el narrador tucumano nada espera del hombre, el porteño y Moyano no dejan de buscar una luz de esperanza en medio de esas sombras. Además conciben a la mujer como un ente salvador pero inaccesible; y para ambos serán los otros los que marquen la fatalidad de sus vidas<sup>clxxiii</sup>.

Rogelio Barufaldi<sup>clxxiv</sup> dividía al personaje moyaniano según las espectativas que cada edad produce. Así, en una primera instancia estará el *niño*, víctima pura de un mundo que no comprende ni conoce y que por eso mismo lo dejará intacto; el *adolescente* suplantarán la realidad inadmisibles golpes de sueños, y no dejará que el desánimo lo embargue; por último, al *hombre maduro* “no le quedará para rescatarse más que bajar a sus propias tinieblas”, reconocerlas y aceptarlas<sup>clxxv</sup>. Eso es precisamente lo que ha hecho Moyano, a la legión de personajes que buscaban un camino propio y se estrellaban contra su condición de marginados, les han sucedido otros conscientes de formar un segmento de la

---

<sup>clxxiii</sup> Fernando Vidal, como Ismael, también descubrirá su cara oculta y desdeñable al verse reflejado en los demás: “...soy un canalla, porque saben que soy uno de ellos” (SÁBATO, E.: *Sobre héroes y tumbas*, pág. 279).

<sup>clxxiv</sup> BARUFALDI, R.: «Los mitos narrativos de Daniel Moyano», en BARUFALDI, R., BOLDORI, R. y CASTELLI, E.: *Moyano, di Benedetto, Cortázar*, edición de la Revista *Crítica* 68, Rosario, 1968, pág. 33.

<sup>clxxv</sup> Antonio di Benedetto también hará una gradación en lo que atañe al sufrimiento humano, la edad madura, aquella en la que solo cabe reconocer la realidad circundante, se llevará la peor parte: “Más accesibles están los tiempos que ya no puede encuadrar en la adolescencia, sino en lo que realísticamente tiene que nombrar como comienzo de la edad adulta o madura, cuando principió a ser lo que es, esto es, cuando empezó a sufrir de verdad, no de fantasías o de vanidades” (*Sombras nadamás*, Alianza, Madrid, 1985, pág. 158).

humanidad: ser las víctimas de un sistema dual, aquel que divide el mundo entre lo hermoso y la violencia, entre la felicidad y la miseria. Del joven desvalido en medio de la gran ciudad, del atormentado coronel y del inocente músico se pasará a los atrapados hualacateños de *EVT*, los vapuleados riojanos de *LNB* y los perseguidos minalteños de *TGT*.

El narrador ha variado su perspectiva al comprender que si el medio no cambia no se obtendrá la felicidad ansiada, puesto que de nada vale “un cielo para unos pocos elegidos, porque sería un lugar lleno de remordimientos. Cómo gozar del cielo cuando había un infierno. Y bastaba el dolor de un solo hombre para impedir la alegría” («La lombriz», *LL*, pág. 116).

Los personajes protagonistas de esta nueva etapa representan a todos los que comparten su misma trayectoria vital. Rolando sabe que él es uno más de los “setecientos no deseables” (*LNB*, pág. 11) que navegan en el *Cristóforo Colombo*, el mismo *LNB* tiene voluntad de ser la voz de esos cientos de personas calladas, por eso Rolando no se impone sobre sus compañeros, sino que su historia es el reflejo de otras idénticas, él es parte de los otros <sup>clxxvi</sup>.

La lucha interna de Ismael en *ULML* al reconocerse, a su pesar, en los rostros de todos los habitantes del “pozo”, ya no tiene razón de ser. De paso ha acabado el caprichoso azar que dirigía la marginación; el drama de los riojanos, los hualacateños y los minalteños obedece a un plan “cuidadosamente buscado por eso que llamamos Historia” (*LNB*, pág. 11) donde un sistema abyecto hará que la situación “se siga repitiendo de la misma manera para siempre” (*LNB*, pág. 49).

Aunque haya escritores o músicos entre sus personajes, nunca llegan a las cotas de grandes intelectuales, de primeras figuras —“los que vamos aquí somos

---

<sup>clxxvi</sup> La frase que redonda en la colectividad condenada al destierro perpetuo es constante a lo largo de *LNB*: “Ahora estamos en mejores condiciones para hablar del barco que saca del país a setecientos indeseables” (pág. 13); “Eramos setecientas fotocopias de una misma historia” (pág. 49); “los que vamos en este barco somos setecientos idiotas que no estuvimos con nadie” (pág. 192); “los setecientos imbéciles que viajamos en este barco” (pág. 207); “España, que siempre se desangra, estaba por recuperar nada menos que setecientas vidas” (pág. 290); “en estos momentos somos setecientos turcos, igualitos como dos gotas de agua una al lado de la otra” (pág. 303); “prohibido trabajar en España, setecientas veces el sellito” (pág. 313).

peoncitos, medio actores, medio músicos, medio poetas, medio novelistas” (*LNB*, pág. 192)—; tampoco son hombres comprometidos políticamente —“La derecha y la izquierda, juntas, se ríen de nosotros” (*LNB*, pág. 192); “no nos casamos con nadie pero nos violan todos, los rusos o los yanquis qué más da, y ellos seguirán pactando pero nosotros seguiremos en el exilio” (*LNB*, pág. 195)— ni demasiado hermosos, ni demasiado inteligentes, nunca famosos, nunca imprescindibles. Esta narrativa ha dejado a un lado a los héroes relumbrantes para dar paso al coro, a la sordina de los que nunca han tenido opción a nada. El protagonista es el hombre común<sup>clxxvii</sup>, a secas, un hombre desnudo y herido para Dalmiro Sáenz<sup>clxxviii</sup>, una criatura lacerada por la vida misma ya que Moyano no se queda en denunciar la actitud de los que mueven los hilos del poder<sup>clxxix</sup> sino que sus personajes siempre ocuparán el último escalón de cualquier grupo. Entonces Rolando, expulsado de su país abocado a ser un eterno náufrago, ni siquiera podrá ser un exiliado entre la maraña de importantes ideólogos que viajan en su mismo barco:

En cuanto quise decir algo del exilio Washington me dedicó una sonrisita escéptica diciendo que la mía era una apreciación apresurada, que cuando llevase por lo menos dos años de exilio, como lo habían padecido ellos en Buenos Aires, estaría en condiciones de, etc... etc... Y grandes gesticulaciones aprobatorias de Schubert y de Osiris en veteranías de cárceles y perse-

---

clxxvii “El hombre común proporciona y da al escritor la materia viviente, tan necesaria para su creación” (MOYANO, D.: entrevista en *Córdoba*, Córdoba, 24, septiembre, 1957); años después insiste en el tema: “Yo creo que en lo que escribo no eludo; me comprometo con el hombre. Pero no con el hombre histórico, dogmático y condicionado” (GILIO, María E.: entrevista a Daniel Moyano, *Crisis*, Buenos Aires, n. 22, febrero, 1975).

clxxviii SAENZ, D.: artículo sobre *ULML*, *El Contemporáneo*, Buenos Aires, febrero, 1967.

clxxix Si bien hay mucho de ello, así por ejemplo los exiliados de *LNB* no llegarán a comprender el porqué de su situación: “Todavía no sabemos si nos corren por ser cómplices, tibios, débiles, indiferentes o cretinos. Nos espantan como moscas” (pág. 205); y los Percusionistas cambiarán la vida de los Aballay sin que tampoco estos conozcan la razón: “...se habían pasado la vida celebrando cumpleaños, visitando parientes, fijando en fotografías cosas que creían importantes. Nada de eso. Estar vivo y vivir en Hualacato era otra cosa muy distinta. Una lastimadura” (*EVT*, pág. 66).

cuciones. Cuando quise contar algo de lo sucedido en mi provincia me hicieron callar sacando a relucir el asesinato en Buenos Aires de Zelmán y Michelini. Ni siquiera me dejaban ser un exiliado (*LNB*, pág. 162).

Moyano nos está hablando de un destierro más fuerte que el exilio político (porque este al menos tiene una razón para ambas partes), de unos seres que no han perdido el paraíso primigenio porque nunca han vivido en él, de unas criaturas que, a diferencia de los personajes de Güiraldes o de Cortázar (por citar dos ejemplos dispares argentinos), no buscan su identidad, ellos saben quienes son:

...yo soy de La Rioja de allá, somos medio pastoriles, medio folklóricos, nos gusta el canto y la guitarra, el vino y los buenos amigos, nos gusta podar la viña y recolectar la nuez y la aceituna, hondear en el monte, ir a pescar a Las Pirquitas en Catamarca, los festivales folklóricos, las cacharpayas. Somos los riojanitos que con el Chacho y Facundo y Felipe Varela fuimos derrotados el siglo pasado y no queremos ni siquiera volver a oír hablar de guerra (*LNB*, pág. 207).

Lo único que esperan es alcanzar la felicidad negada desde siempre. Los hualacateños, los minalteños y los riojanos de Moyano no cumplen el esquema básico del héroe americano que Aínsa ofrece porque a fin de cuentas no son héroes. No son expulsados ocasionales sino desterrados perpetuos de cuantas geografías puedan imaginarse.

### III

## EL CÍRCULO DEL INFIERNO

El personaje moyaniano es un ser perseguido, acosado por un entorno hostil y un tiempo circular que constituyen los parámetros de su angustia. Se convierte por ello en buscador impenitente de un paraíso donde nunca ha estado. No es el hallazgo de una identidad lo que le mueve (ya hemos señalado como la mayoría de estos personajes saben quiénes son), sino la búsqueda de la felicidad.

Encontrar la salida del *infierno* en que viven parece ser la constante más señera de esta narrativa. El proceso hacia la objetivación de la utopía es el fin de la obra de Moyano. Mientras formula ésta, nuestro autor ha descrito minuciosamente los límites del infierno.

### 1.ESPACIO

#### 1.1. EL INFIERNO DE DENTRO

##### 1.1.1. *La casa como cárcel*

El primer lugar del destierro para los personajes infantiles es la casa del tío. Sus características son la miseria y el sentimiento de enajenación que el protagonista siente dentro de ella. Por eso la casa es destierro e infierno a un tiempo:



Yo tenía que quedarme allí, según lo había oído o sentido, hasta que creciera. Porque ha de saberse que desde el instante en que mi presunto pariente golpeaba las manos, mientras yo sostenía aquella valija ante las puertas de la casa, pensé en volver, que yo tenía que volver («La lombriz», *LL*, pág. 105).

...su tío asumía la perfecta imagen del demonio, y la casa, llena de tantos hijos de todas las edades y tamaños, la del infierno («La lombriz», *LL*, pág. 91).

Desde la perspectiva del personaje la casa se convierte en un “lugar de castigo”, en un espacio finito del que se desea huir:

Entonces, más que nunca, deseó salir de aquella casa, donde se sentía un objeto inanimado, mientras la vida transcurría delante de sus ojos sin que él pudiera ni siquiera contemplarla (*ULML*, pág. 19).

Este entorno de punición tiene todas las connotaciones de una cárcel: el sentimiento de estar encerrado en un lugar no deseado; la sensación de claustrofobia, de inmovilidad y de desamparo; y el carácter transitorio que las mentes infantiles y juveniles le otorgan.

El paralelismo entre la casa y la cárcel es evidente al comparar los relatos «La puerta» y «Otra vez Vañka». El niño del primer cuento vive en el hogar del tío, el del segundo está recluso en un orfanato-reformativo. Ambos no dudan en calificar sus moradas como “un lugar de castigo”<sup>clxxx</sup>.

La casa, único paisaje que el protagonista infantil conoce, es la primera plasmación de un mundo dantesco. Un universo cerrado e intolerable, objetivado en un hogar hostil, que Moyano comparte con Hernández<sup>clxxxi</sup> y con algunos pasajes de Conti.

---

<sup>clxxx</sup> En la primera redacción de «La puerta» no aparece dicho párrafo que será incluido en la versión reformada en 1967, *EM*, pág. 13; «Otra vez Vañka», *EFL*, págs. 90 y 102.

<sup>clxxxi</sup> Los personajes de Hernández comparten el mismo sentimiento de estar atrapados en un espacio no deseado: “Anoche, mientras estabas acostado en la galería, decidiste abandonar tu casa para siempre. Escaparías de esa red de frustración e incertidumbre en la que te sentías, te sientes atrapado” («El viajero», *La señorita Estrella y otros cuentos*, pág. 61).

El círculo perfecto en el que se mueven los personajes de relato a relato hace que los deseos de evasión expresados en «La lombriz», «La puerta», «El crucificado», «Otra vez Vañka», «La espera», «El perro y el tiempo», etc., no puedan ser consumados. La casa es el núcleo original de estas criaturas, no representa su verdadero lugar de nacimiento pero es el único espacio conocido, el origen de su vida. Así los fantasmas del pasado estarán siempre asociados a esa primigenia morada en *EO*:

La memoria guardaba [...] el final del viaje: una casa en medio del desierto, una galería donde sus tías —unas enormes mujeres enlutadas que nunca había visto— decían «acá está más fresco», aunque el calor fuese insoponible para él en cualquier parte de la casa... (*EO*, pág.8).

Obsérvese cómo el coronel señala como “final” del viaje onírico la casa del recuerdo, es decir la del principio. El personaje ha tratado de labrarse un futuro que irremediamente lo ha conducido hacia el pasado, allí el símbolo de los deseos no alcanzados es la casa.

Una situación similar es descrita en el relato «Una partida de tenis». El protagonista ha querido renegar de los suyos sin lograrlo. Moyano fuerza la trama para imponer la imagen final de los parientes repudiados en una casa (*ADV*, págs. 22-23)<sup>clxxxii</sup>. La insólita situación de una pelota extraviada desde un elegante club de tenis hasta la morada en la que esperan los pobres parientes, inciden en la rotundidad del símbolo: el lugar del que es imposible escapar, el opresivo espacio en el que habitan sus criaturas.

«La lombriz» lleva un paso más allá la resolución del problema vital de Matías Bursatti. Este, se encierra en una casa similar a la de su tío y desde allí intenta asumir su propia vida:

La casa que habitaba era también muy parecida a la de su tío: habitaciones alineadas con la cocina y el cuarto de baño al final, y todo unido por una gran galería que daba a un patio estrecho [...]. Todo hacía pensar que Matías se había encerrado allí para encerrar también el pasado, para

---

clxxxii

Levemente reformada la redacción en la siguiente versión, *EM*, pág. 53.

contemplar a sus anchas a los que él mismo denominaba sus fantasmas («La lombriz», *LL*, pág. 96).

El protagonista decide volver a la casa verdadera, a su primer hogar, pero “la casa ya no existe” (pág. 114). Ha sido destruida merced a la expansión de una fábrica local. Aún así su obsesión se centra en encontrar el lugar donde estaba emplazada:

Le fue imposible ubicar el lugar, como lo hubiese deseado, y finalmente se sentó al borde de una acequia, con el sombrero entre las rodillas («La lombriz», *LL*, pág. 115).

La casa es la presencia física, el testigo, de un origen precario. Sus paredes guardan lo que fue la familia, lo que se denostó y al final no pudo olvidarse. La herida de Matías Bursatti no podrá cerrarse puesto que no hallará esa prueba segura (la casa) de lo que él fue.

El personaje base de esta narrativa sufre el desengaño desde el propio desengaño. Moyano nunca eleva a sus criaturas para luego hacerlas descender sino que estas siempre están en el escalón más bajo y desde allí soportan continuos reveses. Bachelard<sup>clxxxiii</sup> apuntaba que cada persona guarda una *casa onírica* formada a base de recuerdos y sueños que se hace motivo persistente de sus pensamientos. Pues bien, el personaje moyaniano también posee ese *lugar del recuerdo* pero no como espacio feliz de la memoria sino como símbolo de la derrota: se abandonó el hogar primigenio con la esperanza de hallar otra vida, pasado el tiempo el retorno será obligado. El protagonista regresa al comprobar que no hay otro tipo de vida —al menos para él—, que él es igual a sus parientes y que su única morada era aquella. En este punto coinciden todos los personajes, tanto los que vuelven asumiendo la situación (Matías en «La lombriz») como los que se empeñan en luchar contra su propio destino (caso de Víctor en *EO*, o Juan en «Una partida de tenis»).

---

clxxxiii BACHELARD, G.: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, págs. 46-47.

1.1.2. *Las otras casas*

¿Cómo ha supuesto el personaje moyaniano que hay otra clase de vida? ¿Cuál es el modelo que el niño y el joven confrontan con su situación?. El oponente es claro, otras casas más hermosas, más limpias, menos míseras y por supuesto soñadas por la subjetividad del protagonista. Moyano utiliza el mismo símbolo que enclaustraba a sus personajes para objetivar sus deseos.

El esquema seguido es similar en todos los relatos. El protagonista encuentra una casa para enfrentarla a su propio entorno, el conocimiento de esa morada idílica no va más allá de la fachada o apenas la entrada pero el *yo* protagónico proyecta sus sueños en ella. La casa, en ese momento, ha dejado de ser algo objetivo para constituir el centro donde se unen las aspiraciones del personaje.

Este es el primer estrato de la utopía en el que la narrativa que estudiamos indaga. Al sueño de *otro mundo*, el escritor argentino propone un ente concreto: la casa feliz de los otros.

La primera parte de la obra moyaniana ha especulado pacientemente en esta forma de utopía inmediata y concreta. Uno de sus relatos, «La puerta», publicado en 1960, se propone el estudio de esa quimera. El mismo tema aparecerá en *ULML* (1966) y sus reminiscencias se esparcirán por *EO* (1968) e incluso llegarán a la primera redacción de *ETD* (1974).

El relato «La puerta» comienza con una descarnada descripción del ambiente que rodea al niño Peralta: miseria —“sus primos, unos niños rubios y blanquísimos, pero sucios y harapientos...” (*ADV*, pág. 51)—, hambre —“...lo habían adoptado a él como si verdaderamente hubieran sido capaces de darle de comer y de vestirlo” (pág. 51)<sup>clxxxiv</sup>—, violencia —“...su tío poseía una [blasfemia] para cada grado de ira y quizás tuviese otras en reserva, que jamás había dicho, para ciertos instantes de horror y paroxismo” (pág. 52)—, y un doloroso conflicto de identidad —“En el barrio de la pequeña ciudad, y en general en toda la ciudad, ya los conocían sobradamente. Les llamaban ‘los malditos’. Ni siquiera a él que no se apellidaba Capozzo como ellos sino Peralta,

---

<sup>clxxxiv</sup> La versión elaborada en 1967 ofrece la siguiente variante: “...lo habían adoptado a él como si verdaderamente hubieran sido capaces de mantenerlo” (*EM*, pág. 13).

podía substraerse a la fuerza certera de ese epíteto. Nadie lo conocía por Peralta sino por Capozzo...” (pág. 52)<sup>clxxxv</sup>—. Todos estos elementos se encierran en las paredes de la casa del tío, que indudablemente es el espacio del infierno. Por contra, la única persona que llama al protagonista por su auténtico nombre es una mujer hermosa, Teresa. Su casa será para el protagonista la certeza de que existe el paraíso ansiado:

Teresa vivía a pocos pasos de su casa. Muchas veces él se había detenido a mirar la puerta, alta y dorada, tan inaccesible como la propia Teresa, y el hermoso balcón con flores («La puerta», *ADV*, pág. 53).

El infierno y el paraíso pueden ser vecinos para estas criaturas no desengañadas. Así, los primeros personajes viven enclaustrados en un pequeño círculo precario, constantemente sueñan con escapar porque han imaginado mundos felices alrededor de ellos, al lado de ellos:

Nunca había estado en una casa así, aunque hubiese sentido muchas veces su existencia [...]. Detrás de aquellos vidrios, que parecían multiplicarse por toda la casa, en zonas ocultas y sólo imaginables pero no perceptibles, había otra vida, ritmos, quehaceres, posibilidades, realidades y visiones en un incesante fluir (*ULML*, pág. 123).

Estamos ante lo que Bachelard denomina la *casa soñada*<sup>clxxxvi</sup>, aquella que se opone a la casa del presente (o del pasado) y que, lejos de ser una imagen imparcial, está motivada por la subjetividad del propio personaje. En «La puerta», Peralta jamás ha estado en el hogar de Teresa, lo cual no es obstáculo para pensar que definitivamente allí está el paraíso; mientras que Ismael, en *ULML*, sin entrar en la casa de Lita ya sabe que ese es un mundo diferente —“No

---

<sup>clxxxv</sup> En la redacción del 67 Moyano vuelca todo el conflicto en los nombres, el farragoso párrafo del 60 queda reducido a una frase y la fuerza expresiva aumenta: “En el barrio de la pequeña ciudad a él lo conocían todos por Capozzo, el apellido de su tío, aunque él se llamase Peralta” (*EM*, pág. 14).

<sup>clxxxvi</sup> “Frente a la casa natal trabaja la imagen de la casa soñada” (BACHELARD, G.: *op. cit.*, pág. 93).

sólo la casa de Lita era distinta al mundo donde se movían tanto Teodoro como Ismael, sino la calle” (pág. 121)— y, de inmediato, lo valora como positivo en relación al suyo.

Comienza entonces una minuciosa e idealizada descripción del entorno. Los muros, el pavimento, la chimenea, las cortinas..., todas las imágenes percibidas son hermosas al compararlas con el oscuro mundo del protagonista:

Había también un espejo, donde se miró brevemente, pensando si él, su rostro, era un elemento digno de aquel ámbito (*ULML*, pág. 122).

También Víctor en *EO* siente que las otras casas son mejores que la suya. “Todo era perfecto en esa casa” (pág. 83) piensa del hogar de la familia Hemández, la habitación en la que dueme está “ventilada” en contraste con el calor sofocante de su hogar. Al visitar las casas de sus compañeros observa diferencias, las “paredes ásperas” se oponen a las “paredes lisas” (pág. 23) a simple vista. Pero hay un enfrentamiento soterrado y de mayor embergadura, es la lucha interior del protagonista entre la realidad en la que vive y el mundo soñado al que aspira.

Héctor A. Murena afirmaba que todos los movimientos de la *tierra* eran un intento de parecerse al *cielo*<sup>clxxxvii</sup>. Manejaba el ensayista argentino, los conceptos (cielo/tierra) como si de un juego de espejos se tratara, del mismo modo procede la primera parte de la obra que analizamos. Moyano no propone la utopía absoluta sino el juego de apariencias. El paraíso no es un sueño, al contrario, el personaje lo localiza en su inmediatez, en las “otras casas”; por tanto no reniega de la realidad, no desea cambiar lo real por la utopía. Estamos ante lo que Aínsa ha llamado *modo utópico*<sup>clxxxviii</sup>, es decir, apostar por lo que *podría ser*, ahondar en las posibilidades de un orden diferente a partir del ya dado.

---

<sup>clxxxvii</sup> “...no hay en la Tierra ningún movimiento, ni el más adverso ni el más indiferente, que no se deba al sueño del Cielo que la Tierra lleva en sí” (MURENA, H. A.: *La metáfora y lo sagrado*, Alfa, Barcelona, 1984, pág. 46).

<sup>clxxxviii</sup> AÍNSA, F.: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Gredos, Madrid, 1986, pág. 36.

Los mismos personajes parecen intuir que su mundo feliz-utópico está formado por elementos de la realidad circundante amasados en su imaginación. Así Peralta, en el momento cumbre, no se atreve a cruzar la puerta que lo separa del *paraíso*:

Corrió velozmente y se detuvo ante la puerta, alta y dorada, hecha para que sólo Teresa entrase por ella. Los gritos habían cesado. Era mejor volverse. Además, creía que no debía cruzar esa puerta, ese paraíso que tendría que perder, que hubiera perdido siempre, irremediablemente («La puerta», *ADV*, pág. 60)<sup>clxxxix</sup>.

Los personajes de Moyano han ansiado *estar-allí*<sup>exc</sup>, vivir en el *paraíso* que representaba la casa de los otros y abandonar el *infierno* de su propio hogar. Esa puerta de escape se ha cerrado una vez que el joven Peralta la ha traspasado: ningún mundo feliz había tras ella.

## 1.2. EL INFIERNO DE AFUERA

La casa de la infancia era el espacio del infierno para estos personajes. La miseria constituirá su indiscutible característica al igual que su símbolo era la identidad. El hogar primigenio es la rotunda presencia física de aquello que los protagonistas son. La huida era un intento vano — como lo testimonia «La lombriz», el relato compendio de todos los demás — puesto que si bien se puede escapar de un determinado entorno, nadie podrá evadirse de sí mismo. Los vecinos, las otras casas colindantes, se encargarán de tejer el círculo opresor sobre las criaturas moyanianas. En este punto, el infierno descubierto en la casa del tío desviará su procedencia: el averno viene de afuera, está en la mirada denunciadora de los otros.

---

clxxxix En la segunda versión las frases finales varían, reduciéndose a: “...creía que no debía cruzar esa puerta, ese paraíso que perdería siempre” (*EM*, pág. 18).

<sup>exc</sup> Según terminología de Bachelard, *op. cit.*, pág. 252.

### 1.2.1. *La mirada del otro*

Lo que convierte la infancia de los protagonistas de «La lombriz» y «La puerta» en un laberinto sin salida, es la certeza de que el entorno inmediato sabe que su casa es un *infierno* y por tanto ellos quedan convertidos en malditos:

La casa en que vivían los Capozzo constaba solamente de una hilera de piezas protegidas por una galeña. Las piezas miraban todas a la calle, separadas de la misma por un jardincito árido y una verja bajísima, con puerta de alambre tejido. De manera que un espectador podía desde la calle ver entrar y salir a los demonios de una habitación a la otra, a pesar de la pequeña enredadera que cubría la puerta de calle durante el verano («La puerta», *ADV*, pág. 54) <sup>cxci</sup>.

El niño intenta disimular este espacio dantesco, tapar la casa, esconder su persona, con la esperanza de no ser reconocido como parte del grupo familiar:

Los que no cabían comían sentados en el suelo, apoyados contra la pared, siempre cerca de la mesa. Él prefería esto último para evitar así que lo vieran desde la calle, para que algunos, por lo menos, no se enteraran de que él también pertenecía a la casa («La puerta», *ADV*, pág. 56) <sup>cxcii</sup>.

Al estructurar la realidad circundante entre lo bueno y lo malo sin matiz alguno, en el momento en que un miembro del *otro mundo* atisba su miseria, se siente atrapado. El otro lo reconocerá como diferente y lo que es peor, lo valorará. Por eso el personaje sabe que no es sólo la casa-morada lo que desea ocultar sino

---

<sup>cxci</sup> En la posterior redacción se hace mayor hincapié en el enclave de la casa, no hay jardín sólo la galería que aumenta la sensación de escaparate: “Las piezas que constituían la casa de los Capozzo daban todas a la calle, unidas por una galería, de modo que un espectador podía desde la calle ver entrar y salir a los demonios, de una habitación a otra, a pesar de la enredadera que cubría la verja de alambre tejido durante el verano” (*EM*, pág. 14).

<sup>cxcii</sup> En 1967: “...Él prefería esta última posición para ocultarse a los ojos de los que pasaban por la calle” (*EM*, pág. 16).



la casa-símbolo, su pertenencia a una determinada familia, a una marginalidad ancestral:

Sintió que no era sólo la miseria lo que tenía que ocultar, no sólo el biombo sucio que lo separaba de la pila de carbón, sino todo lo que Teresa ya no vería jamás, todo lo que había pasado en esos años que ya lo habían habituado ese infierno [...]. Imposible pues ocultarlo todo ahora, imposible ocultar nada, aún disponiendo de un enorme biombo que cubriera toda la casa («La puerta», *ADV*, pág. 58) <sup>cxciï</sup>.

En «La lombriz» el narrador recurre nuevamente a la imagen del “espectador”, al quien de fuera del círculo familiar que puede señalar al grupo:

...cualquier espectador ubicado en la vereda opuesta hubiese visto al siguiente día, alrededor de las nueve de la mañana, abrirse lentamente las puertas de lo que él llamaba el infierno y salir de su interior, por el estrecho pasillo, uno por vez, a los integrantes de la familia («La lombriz», *LL*, pág. 102).

Matías Bursatti está atrapado en un peligroso juego de apariencias: ha tratado de disimular siempre, frente a los demás, su verdadera identidad. Ha intentado esquivar la mirada delatadora pero no puede evitar el recuerdo de unas palabras de su prima, “*Te hacés el santo pero sos peor que todos nosotros*” (págs. 112 y 115; las cursivas pertenecen al texto).

Moyano, como ya apuntamos, repite de manera insistente los temas en su primera narrativa. La mirada alienadora de los otros será constante piedra de toque. Con ella el autor argentino desvela cuál es la relación que sus personajes mantienen con la realidad, este concepto será uno de los que más evolucionen a lo largo de su obra. En los comienzos, el mundo de sus protagonistas es negativo en comparación con otros, lejanos o próximos, siempre inaccesibles; este constituye la realidad positiva, bien por no conocida (en la mayoría de los

---

<sup>cxciïï</sup> Variado en el 67: “...sintió que no era sólo la miseria lo que tenía que ocultar, no sólo el biombo sucio que lo separaba del carbón y de la leña, sino todo lo que había pasado y el hábito del infierno [...]. Imposible, pues, ocultar nada, aunque dispusiera de un enorme biombo que cubriera toda la casa” (*EM*, pág. 17).

relatos); bien por imaginada y dirigida por el personaje (caso de «La puerta»); o por la inestabilidad de un carácter soñador incapaz de aceptar su entorno tal cual es (caso de Teodoro en *ULML*).

Es importante destacar este último elemento puesto que en él se manifiestan muchas de las claves de la conflictiva concepción de lo real inexorable.

Uno de los vecinos de Ismael en *ULML*, Teodoro, será el encargado de representar este trágico papel. Enamorado al más puro estilo romántico de una joven hermosa de la alta sociedad, será víctima de un grotesco incidente: su carta será leída por otra mujer, si bien de iguales características; Ismael tergiversará los hechos por piedad y Teodoro fabulará con la realidad porque en última instancia es lo único que puede hacer para sobrevivir en medio de la mediocridad. Teodoro cree que Lita-Rosa irá a visitarlo, entonces decide cambiar todo el escenario, decorar la casa de manera que parezca otra <sup>cxciiv</sup>.

El universo de Teodoro debe trastocarse durante unas horas, las que ella pase a su lado. Entonces la casa ya no es el primer objeto de alienación sino la mirada de ella:

Quando parecía que todo estaba solucionado, Teodoro indicó que subsistía un problema serio. La ubicación de su cuarto. «Si diese a la calle, ella no tendría por qué cruzar todo este patio y ver todas esas pueitas inmundas, el aljibe y todo lo demás» (*ULML*, pág. 130).

El objetivo primordial es que Lita-Rosa piense que su mundo es perfecto, tanto como el que Teodoro le supone a ella, aunque en definitiva él viva en el mismo infierno:

Pero cuando ella vea la ventana nueva, la puerta nueva, y todo parezca perfecto, creará que todo es perfecto. Y sin embargo tendrá que cruzar todo este patio. Este patio es un infierno (*ULML*, pág. 130).

---

<sup>cxciiv</sup> “Este baúl tiene que desaparecer. Habrá que ordenar esa mesa. Esa mesa no debe estar allí, ni el calentador, ni nada de lo que allí se ve. Vamos a comprar unos sillones modernos. Una mesita baja, que la puedo hacer yo mismo. En guatambú o peteribí. No quiero que se vea la cama. Habrá que poner un biombo o hacer alguna división. Que esto parezca un lugar de estudio, no un lugar donde uno vive” (*ULML*, pág. 129).

Teodoro desea variar la realidad aunque este cambio sea sólo externo y por tanto pasajero. La nueva imagen lo mostrará, a su entorno y a él mismo, como algo adecuado a los ojos del otro, del habitante del paraíso. Conforme avanza el pasaje los adjetivos “nuevo” y “digno” unen sus connotaciones a “distinto”:

El trayecto que hay desde la puerta de la calle, que será nueva y digna hasta este cuarto, que será también nuevo y digno. Tengo que ver cómo lo soluciono. Tengo que inventar una alfombra desde allá hasta aquí, y paredes distintas y puertas distintas (*ULML*, pág. 131).

Al margen de su marginación —que es social— el personaje moyaniano también es un inadaptado por causas absolutamente individuales. Juan, Matías, Ismael, Pedro y la larga lista de protagonistas, entablan su relación con los otros hombres como una batalla en la que siempre están amenazados; la sospecha, la conspiración que imaginan y la desconfianza levantarán los férreos muros de su soledad:

Y pensaba que no había que hacer nada donde a uno lo vieran, todo debería realizarse entre cuatro paredes o en un desierto. Se le ocurrió que miles de rostros desemejantes lo observaban para censurarlo («Una partida de tenis», *ADV*, pág. 22) <sup>cxcv</sup>.

### 1.2.2. *La ciudad como cárcel*

De una casa podría lograrse la evasión, del reconocimiento de los otros es imposible. Entonces la ciudad, ese centro ansiado durante años, se convierte en una trampa <sup>cxcvi</sup>.

---

<sup>cxcv</sup> En la segunda redacción los rostros que observan al protagonista son “conocidos” (*EM*, pág. 53).

<sup>cxcvi</sup> A consecuencia de la violencia producida por situaciones políticas caóticas las ciudades también se convierten en “cárceles”. Los relatos «Una guitarra para Julián», «El poder, la gloria, etc.», «El estuche del cocodrib» o «Tiermusik» y la novela *El vuelo del ñgre*, son ejemplo de ello.

*ULML* es la novela donde Moyano desarrolla hasta las últimas consecuencias la imposibilidad de dejar de ser lo que se es y lo que se fue. En el mundo estrictamente compartimentado que ofrece esta narrativa los personajes están señalados, signados y estabulados en un orden dual (los marginados y los otros), en ese orbe tanto los cambios como los intentos de fuga están condenados al fracaso.

La forma que adopta la novela es fiel reflejo de la angustiada situación narrada. Los capítulos se relacionan dos a dos en una estructura cerrada que marca la angustia del protagonista.

«Entrada» y «Salida» son los títulos respectivos del primero y del último capítulo. En realidad los nombres son un galimatías puesto que en nada ha variado la situación de Ismael desde que llegó a la ciudad hasta que decide abandonarla. La similitud de ambas partes resalta la trayectoria circular del personaje, se repiten los mismos pensamientos —“la idea de que él había llegado tarde, de que había nacido a destiempo” (págs. 9 y 162); “nada de lo que él pudiera hacer allí modificaría las cosas, que seguían una costumbre iniciada en la eternidad” (págs. 9 y 162)—; la misma situación de lejanía con respecto a la ciudad e incluso se trasladan los párrafos del comienzo al final. Sólo varía la intensidad de las apreciaciones: si la luz de la ciudad parecía sospechosa en un principio —“como una luz gastada” (pág. 7)— pasará a ser una triste verdad al terminar la aventura —“era una luz gastada” (pág. 161)—. Ambos capítulos se cierran con la sombra que una nube en forma de perro da a la ciudad, la imagen de la página diez se proyecta hacia un futuro incierto —“El perro ladraba en los cielos y sus gritos llenaban el día y la noche distante” (pág. 10)— mientras que la novela concluye con la certeza de un ladrido que ahora será interminable —“...el perro tenía adentro un grito contenido que, si salía, llenaría todo el espacio y no terminaría nunca” (pág. 164)—.

El segundo capítulo desarrolla las posibilidades que Ismael cree hallar en la ciudad. Frente a la esperanza de la urbe, su pueblo de origen no es más que un vacío en la memoria:

Era, pues, uno más entre todos, con un destino común. Hubiera sido ridículo decirle a cualquier compañero del bar donde trabajaba, que ese

domingo iría a su pueblo para visitar a su familia. Él ya no tenía casi a nadie en el pueblo que había dejado alguna vez [...]. Él pertenecía a la ciudad y jamás podría volver a ninguna parte, y le tocaría en cambio hacer lo que sin duda hicieron otros tantos allí: luchar hasta conseguir un lugar verdadero y algo verdadero para hacer (*ULML*, págs. 11-12).

Los anhelos de Ismael se desvanecerán. En el penúltimo capítulo tendrá que aceptar su condición de desheredado en y por la ciudad —“Él era un intruso” (pág. 115)—. Con las esperanzas frustradas emprenderá un nuevo viaje, esta vez en dirección opuesta:

Viajar ahora con Jacinto era, en cierto modo, como una especie de viaje opuesto al que había hecho aquella vez, hacía tantos años, para ir a la ciudad. Estaba volviendo hacia un origen, aunque no fuese su pueblo adonde se dirigía. Estaba quizás recordando algo olvidado (*ULML*, pág. 153).

Las otras partes de la novela también tendrán su correlato en esta estructura de la angustia: en el tercer apartado, titulado «La pareja», Ismael presenciara, engañado, las relaciones sexuales de Tomás y Teresa. La vergüenza experimentada tendrá sus últimas consecuencias en el capítulo duodécimo donde será el joven quien, coaccionado, se acueste con La flaca. Ismael pasará de humillado a humillador, no en vano el epígrafe se refiere a la caída definitiva: «El pozo».

El cuarto y el undécimo apartado enfrentan dos figuras femeninas, por un lado Marta, la mujer-madre, un ser humano percibido como igual y auténtico —“Marta era una presencia verdadera, algo que él hubiera esperado antes de llegar a la ciudad” (pág. 51)— y por otro Beatriz, la mujer-esperanza, aquella que con su belleza demuestra que en el mundo hay un lugar reservado para lo hermoso, aunque esa parte esté vedada para los personajes moyanianos —“Adentro estaba ella. Sus cabellos brotando súbitamente mientras la lluvia chisporrotea en los techos. Allí estaba, sin duda alguna, la esperanza” (pág. 134)—.

El capítulo quinto, «La Flaca», y el décimo, «Teodoro» versan sobre dos personajes a los que la música y la literatura no han conseguido elevarlos por encima de la miseria. La Flaca y Teodoro pertenecen a ese último escalafón

humano donde todas las inquietudes pueden trocarse en frustraciones, ahí la dignidad de una actitud pasa a ser un grotesco simulacro.

«Reartes» (capítulo sexto) y «Endrizi» (capítulo noveno) son los apartados dedicados a los hombres que tienen una familia. Tampoco sus vidas son demasiado hermosas. Los dos capítulos constituyen la parte central de la estructura de la obra. En «La avenida arbolada» (capítulo séptimo), Ismael huirá ante el terror que le produce el aborto de Marta; la fuga continúa en el octavo apartado, «Mensaque», el protagonista vagará por la ciudad acosado por el miedo hasta encontrar a Mensaque. En un bar un borracho le confiesa que bebe “porque en el fondo de mi mismo tengo algo que matar o adormecer” (pág. 94); con ello Ismael descubrirá que aquello a olvidar son sus propias esperanzas. La ciudad, ese universo lleno de posibilidades del principio, se ha convertido en el *infierno*:

La ciudad había encendido todas las luces [...]. Estaba en un pozo iluminado en el que alguien, pacientemente hubiese construido una vivienda. La ilusión era perfecta, todo parecía normal, pero en verdad todos estaban dentro de ese pozo (*ULML*, pág. 88).

Si desde la casa familiar cabía la esperanza de otras casas felices que ofrecían la ilusión de *otro mundo*, la ciudad se ha encargado de negar cualquier salida. A esta desazón los personajes moyanianos oponen sus ansias de sobrevivir. Unos intentan amalgamarse a las normas de conducta imperantes, disimulando su propio carácter, acabando con sus inquietudes y fingiendo ser otros:

...sintió que esa multitud de seres activos, conscientes, que vivían y sufrían, que fornicaban unos con otros, sin distinción y sin piedad, lo incluían ahora a él mismo en ese éxodo doloroso, y le pareció que iba hacia un pozo del cual ya nadie podría salvarlo. Pensó que tendría que hacerse otro hombre, otra vez hombre, pertenecer a esa multitud que hacía el mal y sufría y mirarse desde ella, el hombre que ahora era, mirarse con tristeza y con odio <sup>excvii</sup>.

---

<sup>excvii</sup> MOYANO, D.: «Cita en un bar», *ADV*, págs. 44-50; el párrafo citado pág. 50.

Seres abocados a la sumisión que el entorno les inflige. La crueldad, la violencia y la miseria los acosa, los marca así como una especie de corrupción congénita inherente al género humano <sup>cxviii</sup>. La narrativa hispanoamericana contemporánea se ha atrevido a cambiar la visión original del continente, trocando el paraíso en infierno. En 1928, el desesperado Lorenzo Barquero de Rómulo Gallegos, avisaba de esa maldición del continente — “¡Santos Luzardo! Mírate en mí ¡Esta tierra no perdona!” <sup>cxix</sup> —. Moyano se inscribe en las filas de esta nueva visión de América, que no sólo es mirada, también es denuncia. Algunos de sus primeros personajes ya atisban la situación (caso del protagonista de «Los otros»), pero la mayoría no se adapta a las normas impuestas y estarán condenados a la incomunicación, a la soledad. Ismael y Triclinio quedan atrapados en la ciudad, con el estigma de los repudiados. La urbe ha dejado de ser un sueño ideal, ahora es un laberinto de difícil salida, la *Babilonia* agresiva de Conti <sup>cc</sup>:

La ciudad era una gran curva, pero había además otras curvas internas, mundos huidizos, sesgantes, que se perdían en sí mismos, historias anónimas y seres que jamás podría sentir siquiera (*ULML*, pág. 101).

La ciudad de Moyano es un ente voraz que destruye todo lo que toca. Comparte además una postura similar a Martínez Estrada según la cual los hombres han levantado los muros de la urbe para atrapar al propio hombre:

---

<sup>cxviii</sup> Así lo manifiesta también Roa Bastos, que describe al personaje moyaniano como un “espíritu de inocencia condenado al desamparo y a la corrupción, y que resistiéndose a claudicar siente, no obstante, que debe adaptarse a su demoníaca perversidad sin entregarse a ella” (prólogo a *LL*, pág. 13).

<sup>cxix</sup> GALLEGOS, R.: *Doña Bárbara*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1944, pág. 278.

<sup>cc</sup> De ese modo la denomina su desafortunado escritor Orestes Antonelli: “Tales mapas deberían prohibirse porque le recuerdan a uno que vive en un miserable agujero. El miserable agujero es esta puta Babilonia que para completo escarnio se llama de los Buenos Aires” (CONTI, H.: «Bibliográfica», en *La balada del áamo carolina*, pág. 131).

Y es que la ciudad, la cárcel que él [el hombre] inventó como un acto de cautividad inconsciente de una vez y para siempre, para sus enemigos y para todas las generaciones de sus enemigos, lo atrapó a él y a sus descendiente<sup>ccci</sup>.

En todo ello subyace un profundo descreimiento, sino en el hombre —delo que no hay duda en lo que se refiere al ensayista—, por lo menos en el desarrollo, la historia, los modelos sociales y la organización de la civilización humana. La metrópoli es la fehaciente imagen del hombre cercenándose a sí mismo y a la naturaleza<sup>ccii</sup>.

Como el río desecado en pos de las necesidades urbanas, también se han agotado las ilusiones de Ismael y Triclinio; el primero tenía una frase preparada a su llegada a la ciudad: “Vengo, los amo a todos” (*ULML*, pág. 101). Pasado el tiempo debe de admitir el vacío dejado por la solidaridad que espera encontraren sus congéneres, la comunicación y la unión han sido sólo una quimera, algo que se espera eternamente:

Pero como detener a alguien en una vereda y decirle por ejemplo *¡mire, yo soy, es decir, me llamo Ismael; estoy acá desde hace mucho tiempo y me pasa esto y aquello* (*ULML*, págs. 102-103; las cursivas pertenecen al texto).

Idéntica situación en la que está el músico después de su estancia porteña:

---

<sup>ccci</sup> MARTÍNEZ ESTRADA, E.: *La cabeza de Goliath*, pág. 41; Todo el epígrafe «En la trampa» (págs. 37-41) desarrolla esta particular visión de la ciudad.

<sup>ccii</sup> Moyano también resalta este aspecto, en *ULML* a través de un río antes caudaloso, ahora desecado: “El río hubiera parecido una cosa natural, pero, lo sabía, como no era navegable y su utilidad era más bien ornamental, su curso, pacientemente elaborado por la naturaleza durante milenios, había sido desviado varias veces por el hombre para encauzarlo según las necesidades edilicias. Miles de años antes había sido un río caudaloso a cuya vera las aldeas indígenas habrían proliferado. O quizás fue solamente un gran río silencioso, sin gente, en medio del silencio total del universo. Ahora era un curso esquelético, encajonado en un lecho de cemento, cada vez más débil, como una arteria que envejece” (pág. 8).



La tristeza lo había acorralado en ese rincón de Buenos Aires cuyas calles habían perdido su inocencia (ETDI, pág. 42) <sup>cciii</sup>.

Ismael y Triclinio son reos de la inmensa cárcel y suman a ello su condición de personajes moyanianos; según está, entre la condición de *hijos legítimos* e *hijos bastardos* <sup>cciv</sup> de la ciudad a ellos siempre les tocará esta última; los desheredados viajeros de *LNB* lo saben y al componer su irónico romance de la historia argentina no eluden cual es su condición:

que no hay ni ciudadanía  
para el que es de clase baja,  
aquí hay que tener dinero  
para poder tener patria (*LNB*, pág. 114).

### 1.2.3. *El cuarto como refugio*

En el espacio limitado (casa) se soñaba con el gran espacio (ciudad) y una vez que esta se ha mutado en cárcel, el último reducto donde refugiarse es el espacio de la intimidad.

Cuando el personaje percibe el mundo como cosa ajena y la urbe, su paisaje inmediato, se convierte en un paraje agresivo, su cuarto pasa a ser el lugar de protección y, por supuesto, el símbolo de la soledad:

El mundo no lo esperaba, y la ciudad y el mundo entero eran entonces una cosa ajena a su existencia [...]. Y todo esto solía sentirlo únicamente en el momento de entrar en su cuarto, como si sólo allí pudiera tener esas percepciones, como si su cuarto fuese, con él, el centro inviolado del mundo.

---

<sup>cciii</sup> En la redacción del 88: “Una tarde [...] en que las calles de Buenos Aires antes musicales habían perdido su inocencia y eran un puro ruido sin sonido...” (ETD2, pág. 43).

<sup>cciv</sup> Esa es la distinción efectuada por Martínez Estrada, *La cabeza de Goliat*, pág. 41. La misma opinión mantienen las criaturas de ñ Benedetto: “Las ramas más robustas del árbol son las de los abogados, legisladores y de militancia conservadora. Primera conclusión: herederos de la tierra...” (*Sombras, nada más*, pág. 172).

Apagó la luz y fue a su dormitorio, único lugar de la casa que todavía no era hostil a su sensibilidad (*EO*, pág. 9).

La habitación es un escudo, ciertamente precario, frente a lo exterior. Lo que busca y no encuentra el atormentado héroe moyaniano es amparo contra la realidad incomprensible. Al no hallarlo sólo le queda el recurso de la avestruz, esconderse para sentirse a salvo —“El cuarto le daba una seguridad para su actitud” (*EO*, pág. 16)—. Además, ante el miedo a la realidad y la certeza de no saber amoldarse a la vida, el cuarto-escudo puede proporcionar una ilusión de plenitud (tan ficticia como la protección que brinda); así, el coronel de *EO* piensa que en su cuarto puede vivir “la vida de las multitudes” (pág. 25), esa clase de vida que él se ha negado a sí mismo.

Víctor divide el mundo entre el caos y el orden, denota lo primero y procura lo segundo; su cuarto es la torre de marfil —más bien el bunker— donde supuestamente impera la calma. Por contra, las largas horas del desasosiego también transcurren en ese endeble caparazón.

Triclinio, una vez vista y sentida la violencia de un golpe de estado, pierde la inocencia que lo caracterizaba, olvida los sonidos que poblaban su cabeza en los momentos tensos y advierte que ha comenzado a envejecer. El lugar donde se endaustra mientras sucede la transformación es, por supuesto, su cuarto-refugio:

Tras comprobar que su violín no había sufrido ninguna alteración, se acurrucó, envuelto en el poncho, en un rincón de su piecita, sintiendo que había comenzado a envejecer (*ETD2*, pág. 52) <sup>ccv</sup>.

En las numerosas huidas que emprenden los personajes, el cuarto es el lugar donde se recupera el aliento (caso de «Nochebuena» <sup>ccvi</sup>, «El rompecabezas» <sup>ccvii</sup> o «El escudo» <sup>ccviii</sup>), un escondite endeble y limitado en su misma definición: cuatro escuetas paredes contra toda una realidad intolerable.

---

<sup>ccv</sup> En la primera edición de la novela el párrafo se reducía a: “Se acurrucó en un rincón de su piecita y sintió que había comenzado a envejecer” (*ETD1*, pág. 47).

<sup>ccvi</sup> MOYANO, D.: «Nochebuena», en *IL*, págs. 43-48.

<sup>ccvii</sup> MOYANO, D.: «El rompecabezas», en *MEPG*, págs. 49-61.

<sup>ccviii</sup> MOYANO, D.: «El escudo», en *MEPG*, págs. 63-84.

## 2. TIEMPO

### 2.1. PRESENTE Y FUTURO

El infierno de la cosmovisión moyaniana adquiere su verdadera dimensión al datarlo cronológicamente. Entonces, las puertas del laberinto espacial se cierran definitivamente y advertimos que el drama de los personajes se amplifica al estar perdidos *en* el tiempo, que gira alrededor de ellos convirtiendo en absurdo cualquier plan, y desahuciados *por* el tiempo, que agrava su condición vital.

Luis Harss <sup>ccix</sup> ha llamado al mundo de Moyano *cárcel cronológica* y apunta certeramente que en él nada tiene comienzo y en consecuencia nada halla fin. Ese es el drama de esta literatura: todo está suspendido en un *infierno* que ningún personaje cree merecer. El tiempo conforma los verdaderos barrotes de esa cárcel, pues a su paso, y no habiendo mejora para la situación, convierte el mundo en claustrofóbico:

...el tiempo siguió transcurriendo como hasta entonces; afuera y adentro el universo permanecía inmutable, era el mismo en todas las ciudades aunque los relojes de la esquina aquella marcasen horas distintas (*ULML*, pág. 84).

Los intentos de evasión se convierten en un viaje circular donde el devenir cronológico juega una baza primordial. El esquema de fuga seguido por Matías Bursatti o por el joven Ismael —huida y regreso— desde la casa familiar, no tiene un desarrollo lineal, nunca se avanza, sino que se “desanda” o las más de las veces se “cae” en un abismo donde el tiempo en vez de progresar, gira:

...todo había sido una caída irremediable, todo había sido como una enorme lombriz solitaria que se mordía la cola y formaba un círculo tenaz y giraba y giraba sin cesar («La lombriz», *LL*, pág. 115).

---

<sup>ccix</sup> “El mundo de Moyano es una trama laberíntica sin comienzo ni fin, una cárcel cronológica donde los relojes corren para adelante y para atrás simultáneamente” (párrafo atribuido a Luis Harss por BARUFALDI, R: «Los mitos narrativos de Daniel Moyano», págs. 26-27).

La misma conclusión de inmovilidad aparece en *LNB* —“En fin, que el tiempo pasa, decía el titiritero, y parecíamos bien que el tiempo era lo único que no pasaba” (pág. 178)— y en los desidiosos protagonistas de «Los equilibristas» —“...ahora estaba en otro entonces, en la repetición de los ciclos de la tierra repetitiva” (*ADV*, 22)—. Frente a este panorama el personaje moyaniano opta por colocarse al margen de las agujas del reloj; para protegerse, caso de don Blas en *EO*:

En esos años yo le tenía miedo al tiempo; es decir, tenía miedo de que el tiempo pasara (*EO*, pág. 135).

Por cierta predisposición natural para estar apartado de las normas sociales de conducta, caso de Tridinio en *ETD*:

«A mí el tiempo —explicó a los policías— me pasa de otro modo, porque el único tiempo que entiendo es el de las partituras, y en vez de estar aquí en realidad estaba en otro lado, un ta tá, comiendo miel con mis padres o leyendo revistas junto a la acequia, un ta tá ta.» (*ETD2*, pág. 24)<sup>ccx</sup>.

Por que el tiempo agrava la miseria de los ya desheredados, como en «Cantata para los hijos de Gracimiano», donde la vida es una dura lucha y el paso del tiempo supone más hijos, más bocas que alimentar, menos bosques para talar, la pérdida de la belleza y el olvido del amor. Desde esa perspectiva, el protagonista sólo espera encontrarse “con alguna realidad que no fuese la de ese momento” (*EDC*, pág. 50), trasladarse a otro espacio de tiempo que se corresponda con otra realidad para eliminar así “todos los momentos que durante el día precedieron a este” (*EDC*, pág. 50).

O como consecuencia de un sistema hostil y antinatural que el hombre ha impuesto al hombre. Elemento que aparece en *LNB*, cuando la denuncia, siempre latente en la obra de Moyano, se hizo explícita:

---

<sup>ccx</sup> En la primera edición: “...no sentí que pasara el tiempo ni que estuviera encerrado, porque en realidad estaba en otro lado, un ta tá, comiendo miel con mis padres, en la mañana temprano, y leyendo revistas al lado de la acequia, un ta tá ta” (*ETD1*, pág. 28).

El tiempo era como la ilusión de movimiento que produce el cine, las imágenes quietas y el resto a cargo de nuestra imaginación [...]. Paredes no podía ir mucho más allá del mismo yo que tenía paramirar la olla y la Cruz del Sur por más que pasara el tiempo, nadie puede salir de su sitio así como no se puede salir de la tierra, aquí damos vueltas todos una y otra vez y siempre, nos contamos las mismas cosas al revés (*LNB*, pág. 179).

En esas cimas de la marginalidad es donde se sitúa la narrativa que estudiamos. Tres relatos, «Los equilibristas», «La tregua»<sup>ccxi</sup> y «El anfibio maravilloso»<sup>ccxii</sup>, estudian esa concepción nihilista del tiempo<sup>ccxiii</sup>. La causa que provoca la abulia de los personajes es la misma, un mundo sin posibilidades que ha anquilosado su capacidad de esperanza —“En la pequeña ciudad todo era repetido e imposible de soportar” («El anfibio...», *MEPG*, pág. 41)—. Desencantados ante la falta de horizontes inventan formas de resistencia. En «El anfibio maravilloso» consistirá, paradójicamente, en observar el paso del tiempo hasta la llegada del “invierno”:

Ellos habían adivinado que todo lo que podían hacer allí era esperar el paso de las estaciones, viviendo y midiendo los minúsculos acontecimientos imperceptibles que graduaban el paso del frío al calor («El anfibio...», *MEPG*, pág. 41).

El “invierno” se convertirá en la “caída de los higos” en «Los equilibristas», pero la condición de la espera será la misma:

...ahora todo estaba previsto y aprendido y solamente había que quedarse al lado de la tapia para no sufrir tanto el sol y esperar que los higos cayesen en tiempos más o menos previstos («Los equilibristas», *MEPG*, pág. 20).

---

<sup>ccxi</sup> MOYANO, D.: «La tregua», en *MEPG*, págs. 25-32.

<sup>ccxii</sup> MOYANO, D.: «El anfibio maravilloso», *MEPG*, págs. 33-42.

<sup>ccxiii</sup> Moyano explica en una entrevista que la redacción de estos tres cuentos es el producto de un reto: escribir un relato que no tenga argumento. En ella nuestro autor afirma que no parte, a la hora de narrar, de ideas generales o particulares, ni su intención es transmitir una visión particular del mundo, sino que parte de una “situación”, “pero no de una situación definida sino de un momento” (*La Gaceta*, Tucumán).

En «La tregua» el núcleo de la narración se centrará en los “desplazamientos” que en realidad son “una variante de la espera” (*MEPG*, pág. 28). La llegada del invierno, la caída de los higos y los desplazamientos forman parte de un plan de supervivencia, al igual que la pesca en «Hombres junto al muelle»<sup>ccxiv</sup> o el sonido de las herraduras de los caballos en «Clac-clac». Es la amarga manera en que los desterrados intentan dominar aquello que les ha quedado, el tiempo. En la terminología de Durand es la lucha contra Kronos “ya no mediante figuras y un simbolismo estático, sino operando sobre la sustancia misma del tiempo”, es decir “domesticando el devenir”<sup>ccxv</sup>.

La causa de estas estrategias no es más que la propia marginalidad: los personajes son unos “inservibles”, unos “inútiles” («El anfibio...», *MEPG*, págs. 41-42) o son denostados por sus vecinos —“nadie en este pueblo puede entenderlos, y nadie los aguanta ya” («La tregua», *MEPG*, pág. 31)—. En ese estado de soledad su único cometido no se dirige al hombre sino al medio y dentro de él llegan a aislarse de tal modo que ni siquiera desean pertenecerle:

Era una tarea verdaderamente congruente, usando el tiempo sin permitir que éste los envolviera. Habían aprendido no a contemplar sino a ser un objeto que pudiera contemplarse, en una difícil armonía con el mundo del que apenas formaban parte («Los equilibristas», *MEPG*, pág. 41).

La intención última es la “tregua”, la “espera”. Detener el presente y negarse al futuro, todas las imágenes utilizadas (invierno, pesca, higos...) simbolizan la angustia frente a la repetición inexorable de los hechos y las cosas —“el tiempo no termina nunca, es siempre el mismo, ni siquiera pasa” («Los equilibristas», *MEPG*, pág. 22)—.

---

<sup>ccxiv</sup> MOYANO, D.: «Hombre junto al muelle», en *EDC*, págs. 91-97.

<sup>ccxv</sup> DURAND, G.: *Las estructuras antropológicas de los imaginarios*, pág. 267.

## 2.2. EL PASADO INEXORABLE

Desde el presente sin posibilidades el personaje tiende a soñar un futuro que nunca conseguirá. El avance hacía lo imaginado y el posterior retroceso hacía lo que se ha sido trazan una trayectoria vital cerrada.

A los parámetros de ese círculo —un mundo sin horizontes, una existencia chata, la miseria, la carencia de afecto, un marcado carácter melancólico, una sociedad formalizada y hostil— se une el vínculo que estas criaturas establecen con el pasado.

Ningún personaje moyaniano se hace a sí mismo (aunque lo intente) sino que todos son lo que fueron. De este modo los hechos ocurridos durante la infancia y la juventud, las casas donde moraron y las personas con quienes se relacionaron van deliniando sus vidas. El pasado se convierte, como certeramente ha señalado Adolfo Prieto<sup>ccxvi</sup>, en la condena del presente. Por nuestra parte añadimos que también es el que hipoteca el porvenir. Si todo era etemamente repetido en el cosmos borgiano, en la narrativa de Moyano todo *permanece*, nada cambia —ni siquiera para repetirse—. La marginalidad social de sus personajes y la profunda soledad individual, unen sus fuerzas para que todo permanezca inmutable.

En esta tesitura, entre el presente y el futuro se interpone el pasado como lastre identificador. Entonces, demostrar que no se es lo que se ha sido es la empresa titánica y estéril en la que se empeñan los personajes. Pasado e identidad son una misma cosa y juntos, en las primeras obras (y en todos los cuentos), constituyen el dique que se interpone entre los deseos y la realidad.

La cronología es la férrea cárcel en la que se inscribe el espacio del destierro y esto es así por la posición que adoptan ante el tiempo las criaturas moyanianas: viven el presente soñando una salida —la utopía que representa el futuro— pero atados a lo que les aconteció —el lastre del pasado—. Sobre esta percepción

---

<sup>ccxvi</sup> PRIETO, A.: «Daniel Moyano: una literatura de la expatriación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 416, febrero, 1980, pág. 193. El autor sólo se refiere al caso concreto de *EVT*.

temporal múltiple ha reflexionado Murena y concluye que la noción de tiempo, “el tiempo como tiempo en sí”<sup>cexvii</sup>, surge cuando un espíritu atiende al porvenir o a lo acaecido por encima del momento presente. La melancolía está en el primer plano de la obra analizada; el recuerdo, la interiorización de las vivencias, es la actividad más sobresaliente de los personajes y está lejos de ser una experiencia enriquecedora:

Los recuerdos mismos son una forma de permanencia, vida detenida, no sepultada, que está siempre al alcance de la mano, que es siempre una nueva posibilidad de vivir (*EO*, pág. 141).

El pasado, entonces, contiene una “posibilidad” de revivir, lo cual es una faceta voluntaria, y además (más importante aún) es una “forma de permanencia”, se quiera o no, de lo anterior. Don Blas, el mismo personaje que ha definido el recuerdo, llenará de contenido ese anclaje constante:

En la precariedad se nace y ella dura toda la vida (*EO*, pág. 84).

Recordar, en este universo narrativo, es una actividad dolorosa, descrita como un arduo proceso de búsqueda y una obligada convivencia:

...su voz parecía brotar de otro ser, de alguna forma que podría en todo caso convivir con sus recuerdos, esas formas que estaba reconstruyendo piadosamente para volver al instante en que su vida quedó interrumpida y a la que podría llegar, estaba seguro, por la punta de un hilo que estaba dentro de él... («El escudo», *MEPG*, pág. 71).

La simultaneidad en el presente de un pasado no aceptado conduce a los personajes hacia una esquizofrenia latente. Esta disfunción rompe la lógica del tiempo hasta llevarlos a desconocer en que punto de la cronología se hallan:

---

<sup>cexvii</sup> “...el melancólico experimenta la nostalgia de lo que le falta a causa de que ‘antes’ ha mirado al pasado o al futuro, al tiempo como tiempo en sí, esencia de las privaciones y la caída” (MURENA, H. A.: *La metáfora de lo sagrado*, pág. 32).



La idea de reconstruir el rompecabezas que todavía podía recordar era mucho más cómoda que la de querer saber en qué parte del tiempo se encontraba, saber si estaba antes o después de los recuerdos. Porque después de todo, si estoy en la pensión y el que se está bañando es el gordo y no mi mujer, entonces muchas cosas no me pasaron... («El rompecabezas», *MEPG*, pág. 54).

A no saber si avanzan o retroceden:

...desde que su tío dijo que no podía alimentar también a ese perro, hasta que el hermano sacó la cabeza por la ventanilla, para explicar algo inaudible, a causa del viento, apenas había habido algunas modificaciones en las hojas de los árboles, en los pajonales circundantes. Por fuera el mundo había avanzado muy poco. A él, en cambio, le parecía haber retrocedido («El perro y el tiempo», *EFL*, pág. 162).

Incluso a asumir su calidad de recuerdos, donde hechos pasados e identidad son una misma cosa. Así en el relato «Al otro lado de la calle, en el tiempo»<sup>cxviii</sup>, el joven protagonista admite, al recordar hechos de su vida, que él es igual que su tío y su familia y la violencia de estos es su pasado y su presente, su propio mundo y su misma persona:

El perro salió al patio posterior, del cual hubiera podido escapar, pero allí se detuvo. En ese instante de vacilación llegaron mis tíos, seguidos por todos sus hijos, que llevaban palos y cuchillos.

Entonces pude cruzar la calle, pisando el barro hollado antes por mi tío, y me acerqué a ellos y sentí sus verdades, sus angustias, sus olores. Todo era familiar para mí. Advertí que yo también era un recuerdo y que tenía un cuchillo en mis manos («Al otro lado de la calle...», *MEPG*, pág. 14).

Todo ello adultera la visión que los protagonistas tienen de su existencia, donde la linealidad se atrofia y el devenir queda fijado en un hecho concreto del pasado para dar vueltas sobre ese eje:

---

<sup>cxviii</sup> MOYANO, D.: «Al otro lado de la calle, en el tiempo», en *MEPG*, págs. 7-15.

Todos los ciclos de su vida, ilusoriamente ascendentes, se parecían a la base, a ese primer día que no podía olvidar jamás («Una partida de tenis», *ADV*, pág. 20).

Ahora sabía que nunca había podido concluir nada, que todo había sido vacilación, comienzo, entrega a lo inmediato <sup>ccxi</sup>.

Por supuesto esta “lombriz” que se muerde la cola no tiene principio ni fin (condición inherente al círculo), pero sí hay un suceso concreto, un hecho del pasado, a partir del cual se descomponen las agujas del reloj (el eje del círculo). La obra de Moyano siempre hace alusión a un corte abrupto, a una ruptura en la percepción de la realidad, a un comienzo drástico a la vida, que obliga a los personajes a buscar las dos mitades paradar coherencia a las partes <sup>ccxx</sup>:

La casa del hermano sería un breve reposo para poder considerar desde allí las varias posibilidades que tenía para comenzar a buscar los trozos de su vida verdadera y juntarlos para volver, algún día, a integrarse al movimiento incesante que sin detenerse había quedado interrumpido («El escudo», *MEPG*, págs. 69-70).

Esa búsqueda tiene su contrapartida, su opuesto. El tiempo entendido como una sucesión de trampas, de diques que aprisionan la vida, conduce a los personajes a procurar el olvido —“Anibal olvidaba, quería olvidar” <sup>ccxxi</sup>—; recordar pasa a ser una actividad maldita —“...y sobre todo, habría usado la terrible admonición *¿te acordás?*; y luego: *¿te acordás?*” («Una partida...», *ADV*, pág. 21; las cursivas pertenecen al texto)—.

Desde la premisa de que pasado e identidad son una misma cosa, el olvido es un deseo vano. No es más que una apariencia de liberación —“y pensar que en

---

<sup>ccxi</sup> MOYANO, D.: «Los otros», en *ADV*, págs. 24-32; el párrafo citado pág. 30.

<sup>ccxx</sup> En la posterior narrativa de Moyano seguirá presente esta concepción de la ruptura, caso de *EVT* y *LNB*, pero el dúo pasado-identidad se traducirá en pasado-violencia. La causa ya no será una lucha interna del personaje sino un agente externo: la dictadura, el exilio, la violencia. En el capítulo dedicado al exilio atenderemos a los cortes particulares de Rolando e los Aballay.

<sup>ccxxi</sup> MOYANO, D.: «La comunión de los seres», en *ADV*, págs. 33-43; el párrafo citado pág. 37.

distintos huecos de la memoria había muchos amigos más, muchos Enriques que aparentemente reposaban en el olvido...”<sup>ccxxii</sup> — en la que la memoria supera con creces al olvido — “Son demasiados los vínculos; cuesta abandonar lo que se puede recordar” («La lombriz», *LL*, pág. 103)—. En este conflicto interno, el bagaje de la memoria persigue a los personajes hasta convertirse en obsesiones, en lo que Moyano denomina “fantasmas”:

Todo individuo evadido de un tiempo o estado tenía que ser capaz de convivir con todos sus fantasmas, cosa que era realmente una prueba de valor («La lombriz», *LL*, pág. 103).

Los hechos y personas del pasado se deforman para constituirse en “monstruos” indeseados. Y con toda clase de taras físicas son descritos en el plano del presente, aumentando la simbología apuntada (caso de los primos en «Una partida de tenis»). La actitud del protagonista, al querer desechar pasajes de su vida, lo convierten en una especie de paricida, y el vocabulario empleado por Moyano incide en ello puesto que la desmemoria siempre va acompañada de alusiones al “pecado” y al “remordimiento”:

El rostro de aquel hombre era la forma definitiva que había adquirido su pasado, la forma de los pecados y de los remordimiento («Nochebuena», *LL*, pág. 47).

Los elementos que componen la categoría de los “fantasmas” son la casa de la infancia, la familia del tío y los acontecimientos del pasado; en definitiva todo lo que conformaba el espacio del “infierno”. El personaje, que ha creído evadirse de ello (como los protagonistas de «Una partida de tenis», «La lombriz», «Los otros», «El rompecabezas», «El milagro», «La mentira»<sup>ccxxiii</sup>, «Nochebuena», etc.), ha errado en el intento. La *cárcel cronológica* que supone esta narrativa ha hecho que su pasado se interponga entre el presente y el futuro. El *riesgo* que

---

<sup>ccxxii</sup> MOYANO, D.: «El milagro», en *LL*, págs. 79-84; *EM*, pp 91-96; el párrafo citado *LL*, pág. 84; *EM*, pág. 96.

<sup>ccxxiii</sup> MOYANO, D.: «La mentira», en *MEPG*, págs. 43-48.

Durand le supone a la unión entre el tiempo y la identidad tiene trágicas consecuencias en este universo narrativo<sup>ccxxiv</sup>:

Cómo logró evadirse de ese infierno le parecía un sueño. Había sido todo tan absurdo. Ya casi lo había olvidado, a esa altura de su vida, cuando los recuerdos más verdaderos, los que creía poseer para siempre se iban transformando en fantasmas. Su verdad era solamente aquello: miseria y devaluación. Lo demás ficción pura... («Una partida...», *ADV*, pág. 18).

Al personaje moyaniano no le queda otra salida que la propuesta por Cortázar en *Los reyes*<sup>ccxxv</sup>: hay que aceptar los “monstruos” para acabar con ellos. Matías Bursatti pasa de querer “encerrar” su pasado, para regodearse en él —“Todo hacía pensar que Matías se había encerrado allí para encerrar también el pasado, para contemplar a sus andas a los que él mismo denominaba sus fantasmas” («La lombriz», *LL*, pág. 96)—, a “encararlo” para solucionar su vida —“Quería encararse por fin con los fantasmas, cansado ya de tenerlos en su propia casa..” («La lombriz», *LL*, pág. 112)—. Emprende entonces un viaje de vuelta al pueblo (idéntico al que realizó en la infancia de ida), donde todas las imágenes convergen en la soledad del protagonista: un tren que nada más llegar parte con rumbo desconocido y un pueblo pequeño y silencioso bajo la lluvia. Este doble itinerario representa la búsqueda del tiempo perdido y de la identidad confusa. Para ese menester, Durand considera que debe hacerse “un esfuerzo de reconciliación con un tiempo eufemizado”<sup>ccxxvi</sup>. El proceso de reconciliación comienza para Bursatti al cruzarse con un primo, la imagen del tío rejuvenecida:

Una inmensa lombriz se desenroscaba y lo acosaba desde el aire, y él le miraba la cara y los ojos y la lombriz tenía una cara triste, enferma, torturada, como inocente («La lombriz», *LL*, pág. 115).

---

<sup>ccxxiv</sup> Por supuesto Durand no se refiere a una identidad individual sino al principio de identidad global: “El tiempo, y sólo el tiempo, es el que transforma el principio de identidad en un ‘riesgo a correr’, riesgo irremediable de error y de contradicción” (DURAND, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pág. 393).

<sup>ccxxv</sup> “Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos” (CORTÁZAR, J.: *Los reyes*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, pág. 64).

<sup>ccxxvi</sup> DURAND, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pág. 356.

Y culmina al hallar en la memoria un momento feliz de su relación con el tío, lo que Moyano llama “un acto de bondad”:

Pero su tío habló con él, le dijo que aquellos eran tangos muy viejos, y sin duda de un modo o de otro lo hizo participar de algo que el mundo poseía. Y esto podía ser un acto de bondad («La lombriz», *LL*, pág. 116).

No difiere mucho el proceso de esta búsqueda de identidad individualizada que la que otros autores (el mismo Moyano en su más reciente novela) hacen para la identidad colectiva de los pueblos americanos. Si tomamos como ejemplo un pasaje de Carlos Fuentes<sup>ccxxvii</sup> veremos que los paralelismos son notables. A saber, al hablar de la reconciliación necesaria entre el pasado y el presente de México, Zamacona dice: “no se trata de añorar nuestro pasado y regodearnos en él” (las criaturas moyanianas tampoco se complacen en darle vueltas a la imagen dramática de una infancia y juventud dolorosa); “sino de penetrar en el pasado, entenderlo, reducirlo a razón” (lo que en Moyano es enfrentar los “fantasmas”, liberándose de los tabúes que han hecho oscura una época). “Cancelar lo muerto” (superar los hechos duros) y “rescatar lo vivo” (los “actos de bondad” que darán sentido al pasado). Zamacona aboga por todo ello con el fin de que “todas esas sombras ya no nos quiten el sueño” (el mismo fin de los destinos individuales de Moyano), para “ser yo” dice el personaje de Fuentes (tampoco Bursatti quiere ser su tío, ni siquiera como su tío, sino ser él mismo, y para ello es imprescindible aceptar el pasado y su herencia). Con todo ello se comprenderá “qué es México” (en la obra de Moyano, el personaje podrá juntar los “trozos” de su vida mutilada y ser un una criatura completa), y “qué se puede hacer con él”. Esta extensión hacia el futuro no es nada halagüeña en la obra del escritor argentino, puesto que sus personajes seguirán atrapados en la cárcel cronológica inherente al espacio del infierno infinito que habitan. Habrá que esperar a la segunda etapa de la obra para descubrir cuál es su propuesta de futuro.

---

ccxxvii  
pág. 393.

FUENTES, C.: *La región más transparente*, Cátedra, Madrid, 1986,

### 3. LOS DOMINIOS DE LA VIOLENCIA

Moyano no ha podido, ni ha sido su intención, evadirse de la época y el mundo que lo rodea. Su obra recoge las horas más amargas de la historia de su país, retrata una Argentina convulsa que nada tiene ya, como el mismo autor señala, de la belleza y armonía de la que habla la obra de Lugones, “Mientras ese mundo acababa y empezaba”<sup>ccxxviii</sup>. Este comienzo hermanado a una etapa violentísima del país ha dejado su huella indeleble en la obra.

Moyano es por tanto un escritor comprometido pero no en la acepción común del término sino en un sentido amplio. No estamos ante un autor cuya intención primordial sea la denuncia, a la manera de Rodolfo Walsh; ni encontramos en su narrativa un contenido político concreto como pueda haber en David Viñas o en Francisco Urondo; El pacto de Moyano es con el hombre y su delación se dirige también a las desviaciones del género humano. Su función consiste en observar para recrear el mundo que lo rodea, no en vano, se considera un “cronista”<sup>ccxxix</sup>, uniéndose así a la idea de Conti<sup>ccxxx</sup> de anteponer la obra al autor, la historia narrada a su propia pericia creadora.

Un panorama social y político agitado, pleno de acontecimientos extremos han marcado —y en ningún caso es un juicio peyorativo— la narrativa de Moyano. El propio autor explica su postura ante los acontecimientos:

Yo no puedo estar hablando de Abelardo y Eloísa mientras está ardiendo mi casa. No puedo, tengo que apagar el incendio antes<sup>ccxxx</sup>.

---

<sup>ccxxviii</sup> CUERVO, J.: entrevista con Daniel Moyano, *La Nueva España*, Oviedo, 20, enero, 1991.

<sup>ccxxix</sup> ROFFO, A.: «El exilio y las borrascas de Daniel Moyano», *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 15, mayo, 1983.

<sup>ccxxx</sup> “No sé si tiene sentido pero me digo cada vez: conté la historia de la gente como si cantaras en medio de un camino, despojate de toda pretensión y cantá, simplemente cantá con todo tu corazón: que nadie recuerde tu nombre sino toda esa vieja y sencilla historia” (Conferencia pronunciada en La Rioja, junio, 1967; apud RESTIVO, N. y SANCHEZ, C.: *Haroldo Conti, con vida*, pág. 13).

<sup>ccxxx</sup> GIL AMATE, V.: «art. cit.», pág. 32.

Es fundamental, a la hora de analizar la obra de Moyano, que el “incendio” que ha padecido Argentina desde 1930 — fecha de nacimiento de Moyano — es “un incendio permanente”<sup>ccxxxii</sup>. Entonces el devenir cronológico desaparece puesto que el tiempo no parece pasar ante acontecimientos que se repiten cíclicamente. Temas obsesivos, planos temporales que se yuxtaponen o tramas similares, reiteradas de relato a relato, relacionan esta literatura con el país de origen e incluso explica hechos que atañen a la misma composición de las novelas; así, *ETDI* fue escrita bajo la violencia desatada en los últimos años del peronismo. En su reescritura, Moyano inserta un capítulo titulado «Leporino» (*ETD2*, cp. 9, págs. 47-52) en abierta referencia a los sucesos protagonizados por Aldo Rico y sus carapintadas, en abril de 1987 y enero de 1988<sup>ccxxxiii</sup>. A pesar de esta adecuación al presente del país, las dos obras se funden armoniosamente, indicando que la violencia es la misma trece años después.

El mundo pintado por el maestro riojano tiene unos parámetros claros, está envuelto en una “guerra de un solo bando” (*EVT*, pág. 172), que lo convierte en “una joda violentísima” (*LNB*, pág. 192). En medio de esa hostilidad deben vivir los personajes que también serán “cronistas” de su realidad (el viejo Aballay en *EVT*, Rolando en *LNB* y Fábulo y Eme Calderón en *TGT*).

---

<sup>ccxxxii</sup> «Íbidem», pág. 32.

<sup>ccxxxiii</sup> La primera sublevación de lo que posteriormente se ha conocido como la “ideología carapintada” se produjo el 16 de abril de 1987 a manos del Tercer Cuerpo del Ejército Argentino ubicado en Córdoba. La segunda asonada fue llevada a cabo el 15 de enero de 1988 por el Regimiento de Infantería de Monte Caseros. Los golpistas se distinguieron — como posteriormente lo harían los seguidores del Coronel Seineldin el 1 de diciembre de 1988 y el 3 de diciembre de 1990 — por llevar la cara pintada, elemento que recoge Moyano en *ETD2*: “...pudo observar que un maquillador le pintaba la cara como para una función teatral, con rayas de diversos colores destinadas a resaltar la natural ferocidad...” (pág. 48). Igualmente Moyano parodia las palabras de Aldo Rico, cabecilla de la segunda insurrección, cuando afirmaba que no depondría las armas nunca — “Un hijo de asturianos no se rinde” (*El País*, Madrid, 20, enero, 1988) —: “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’” (pág. 48).

Todos ellos (como casi todas las criaturas moyanianas) poseen un espíritu que conserva la inocencia a pesar de las agresiones. Peplejos contemplan y relatan la brutalidad que padecen e incluso muestran su indignación por el papel de testigos que les hatocado cuando el contenido es tan violento:

...lo que me revienta es tener que hablar de perros y de gatos y de tigres que se matan, odio todo eso y no puedo cambiar de realidad. Qué hermoso no haber nacido en el Cono Sur, ser de Andorra por ejemplo. O del Cono Sur pero sin comprometerse con lo que sucede. Escribir una novela pastoril, que mierda, por qué no, en una pampa soñada. Como la de Don Enrique Larreta por ejemplo. O ser un poeta como Arturo Capdevilla, metido en problemas orientalistas que nunca hacen mal a nadie o en plan evocativo poder escribir algo parecido a *Allá lejos y hace tiempo*; o cantarle a los ganados y a las mieses, maravillosos mundos sin desaparecidos ni asesinos [...], estos son los últimos acordes de mi cadenza. No volveré a tocar el tema en mi vida. Un par de capítulos más y esto se acaba, estoy harto del tema del exilio y de los setecientos imbéciles que viajamos en este barco (LNB, pág. 207).

Curiosamente, Rolando, personaje obligado moralmente a escribir sobre las miserias humanas, confiesa que sus preferencias artísticas se dirigen hacia la creación de belleza sin más, a una especie de arte puro <sup>ccxxxiv</sup>, produciéndose un paralelismo notable entre las opiniones de Rolando y las expresadas por Moyano en diversas entrevistas. El autor argentino también se revela contra sus propios temas novelescos. Se ha mostrado saturado por lo que denomina “novela latinoamericana”, es decir, ficciones preñadas de situaciones límites, que aluden al desamparo en medio de la violencia, a la identidad tronchada o al exilio perpetuo y ha apuntado su voluntad de describir “una novela de amor” <sup>ccxxxv</sup>. Con

---

<sup>ccxxxiv</sup> “A mi las palabras me gustan más por su sonido que por su significado y no me tiembla el pulso para usarlas, aunque sepa que me estoy desviando de los contenidos” (LNB, pág. 258).

<sup>ccxxxv</sup> “*Tres golpes de timbal* significa mi liberación, es la última novela latinoamericana que escribo. En esta novela, el protagonista, que es un cantor, encuentra a su padre, encuentra su identidad y yo le digo adiós, con todo el dolor del alma, a América Latina



sus palabras desvela hasta que punto no ha elegido los temas de su obra sino que es un fabulador ineludible de una realidad dominada por la violencia. En ella, al infierno metafísico que en sus relatos conformaba el espacio y el tiempo, se unen unos elementos que terminan el cuadro dantesco: el poder, la tortura y los desaparecidos.

### 3.1. EL PODER

En la cosmovisión de Moyano toda dominación, toda acumulación de poder es intrínsecamente negativa. La aversión hacia el mando va de la parodia que aparece en *ETD*, donde los habitantes de Villa Violín consideran como castigo ser designados para el puesto de alcalde<sup>ccxxxvi</sup>; hasta la descarnada repulsa expresada en *LNB*:

---

como tema literario. Seguiré siendo latinoamericano por dentro de por vida pero no quiero volver más, como Martín Fierro: 'ruempo, dijo, la guitarra, / pa no volverla a templar...'. Yo he roto la guitarra latinoamericana con *Tres golpes de timbal* y ahora repito que quiero escribir una novela de amor..." (GIL AMATE, V.: «art cit.», pág. 32).

<sup>ccxxxvi</sup> "En cuanto a su organización política, como los intereses generales eran simplemente intereses generales, nadie tenía que velar por ellos o actuar en su nombre, salvo como forma de castigo, el único castigo instituido en Villa Violín. Si durante un ensayo (y los ensayos eran en realidad los conciertos) alguno afinaba a la manera clásica, automáticamente quedaba designado alcalde de la villa por ese día, debiendo ocuparse del barrio y la limpieza, atender a las asistentes sociales, preguntarle a cada uno cómo iban las cosas para oír siempre la airada respuesta ¿qué cosas? o quién te manda a meterte conmigo, lo cual lo convertía en el tipo más molesto de la villa por varias horas, hasta que cumplido su castigo volvía a tocar a la manera libre de las personas libres. A todos le había tocado ser alcalde alguna vez, porque los músicos también se equivocan" (*EDT1*, págs. 62-63).

"La única autoridad existente en la villa coincidía con el único castigo: el que desafinaba, ya fuese durante un ensayo o en un concierto, era automáticamente designado alcalde de la ciudad por una semana, debiendo ocuparse del barrido y la limpieza, hablar con los asistentes sociales (que preguntaban siempre las mismas cosas aburridas), interesarse por la salud y la buena marcha de todo (interrumpiendo a la gente que ensayaba o soñaba, con lo que se convertía en un individuo molesto y poco grato). A todos les había tocado alguna vez ser alcalde, porque los músicos también se equivocan. Y si a alguien, por despiste o aburrimiento, se le ocurría ser voluntariamente autoridad, no tenía más que desafinar" (*ETD2*, pág. 65).

...la muerte ya no necesita tiro ni navaja, instalada cómodamente en ese club privado de los poderosos que llamamos estado (*LNB*, pág. 53) <sup>ccxxxvii</sup>.

El tema del poder (su origen, sus consecuencias, su actuación) es materia de estudio constante en la obra de Moyano. Menester nada extraño puesto que nuestro autor concibe la literatura como un instrumento con el que ahondar en la realidad circundante <sup>ccxxxviii</sup> y dicha realidad ha estado, en Argentina y en el resto de Iberoamérica, involucrada en dominaciones sanguinarias. El tema aparece desarrollado en toda su narrativa pero es en *EVT* donde se convierte en protagonista.

Aún así —o quizás a consecuencia de ello— la obra de Moyano no tiene carácter político <sup>ccxxxix</sup>, ni siquiera sus personajes son beligerantes con el poder ni ideológicamente activos sino nombres anónimos que representan el objeto paciente (e inocente) de una situación apocalíptica —“Después de todo en Hualacato están muriendo muchos Kicos. Y cada Kico es apenas tres o cuatro cosas sin ninguna importancia, nada que contar en una fiesta” (*EVT*, pág. 72)—. Son sólo víctimas. De la marginalidad de los personajes surge el absurdo, el mundo al revés tan genuinamente moyaniano. Los Aballay, los conosurenses o los minalteños no participan en la elaboración de la trama en la que está inmersa su existencia, sólo la padecen. Además desconocen el cuándo, el cómo y el porqué de las situaciones por las que atraviesan aunque se empeñan en analizar e incluso en comprender los acontecimientos.

---

<sup>ccxxxvii</sup> Añade además: “...el poder, que es inmoral por naturaleza” (*INB*, pág. 146)

<sup>ccxxxviii</sup> “Yo empecé a escribir sobre lo histórico presente transfigurándolo, conjurando a través de la literatura una realidad que por el momento me era insoportable [...]. Sentía desde el principio que tenía que escribir sobre la realidad más inmediata [...]. La literatura en este momento debe ser un instrumento de investigación de la realidad. La violencia forma parte de la realidad de América Latina” (GNUTZMANN, R.: «Entrevista a Daniel Moyano», «art. cit», pág. 117).

<sup>ccxxxix</sup> Al respecto, Roberto J. García opina que la narrativa moyaniana no pretende ser un documento social sino que es la plasmación de una realidad formulada por una “conciencia subjetiva condicionada por esa realidad” («El cuento argentino», *La Gaceta*, Tucumán, 8, agosto, 1965).

En definitiva, el poder se concibe como algo eterno, consustancial al destino trágico de los personajes. No se especifica de que punto proviene aunque siempre se hace alusión a ciudades “lejanas” y “poderosas” como los centros donde se fraguan los destinos del mundo frente a las regiones ignotas de los protagonistas. El personaje de Moyano sabe que el peligro lo acecha continuamente. Es un fatum que no alcanza a comprender pero al que conoce desde tiempos ancestrales:

No es la primera vez que vienen. En cuarenta años el viejo los ha visto llegar en caballos, en camiones, siempre de noche, desde todos los puntos cardinales llegan ellos siempre... (*EVT*, pág. 9) <sup>ccxl</sup>.

Estas “invasiones” no sólo tienen una dimensión pasada y presente sino que abarcan el futuro. Hay una desazón infinita en el mundo que Moyano refleja. Así, Nabu, el dictador a domicilio de los Aballay, será una constante en dicha casa aunque la familia no entienda el porqué ni acepte su presencia:

...todos aquí otra vez decía Nabu dice Nabu dirá Nabu para siempre, aún apretando los párpados ese bulto estará siempre delante de los ojos (*EVT*, pág. 17).

Moyano se empeña en destacar la pérdida de las fronteras temporales. Pasado, presente y futuro son una misma dimensión cuando no existen esperanzas de que la realidad cambie. En este sentido, el patriarca de los Aballay, es un indígena, un miembro de las colectividades violentadas de América, así todos los personajes de la novela serán un símbolo de aquellos seres que han sido despojados de todo y sólo cuentan con un porvenir aterrador pues irá marcado con las cicatrices del presente.

*EVT* contrapone dos realidades, la de los opresores (los Percusionistas) frente a la de los oprimidos (los Aballay). Con la llegada de los primeros se vuelve del revés el mundo de los segundos:

---

<sup>ccxl</sup> Moyano hace que el viejo Aballay, a quien pertenecen estas palabras, sea un indígena y como tal víctima ancestral de invasiones y pérdidas.

Cuando ellos llegan montados en sus tigres Hualacato se inclina, modifica su paisaje. Se apoderan del tiempo y las cosechas, las calles son cerradas o desviadas, los caminos no llevan a los lugares de siempre. Hualacato se arruga... (EVT, pág. 8).

Van perdiendo las señas de identidad<sup>ccxli</sup> —“El encierro hacía funcionar la casa como una gran tñaja de teñir la ropa” (pág. 51)— mientras se difumina la memoria y se adultera el lenguaje —“Las palabras y los pensamientos ya no decían nada” (pág. 88)<sup>ccxlii</sup>—, entonces lo que impera es una irrealidad impuesta y una realidad perdida

El absurdo recorre la novela a todos los niveles: el detonante de la invasión de los percusionistas es la búsqueda del Cachimba, pariente lejano de los Aballay. Para estos el Cachimba no pasa de ser una figura descolorida de fotografías antiguas; mientras para Nabu es la justificación de la sospecha, la prueba de la culpabilidad intrínseca de esta familia provinciana. La vacuidad del crimen imputado está impresa en el mismo apodo del prófugo, “cachimba”, cápsula vacía de armade fuego.

Es en la descomposición del lenguaje donde el absurdo alcanza su cima. Para Moyano la lengua es uno de los pocos tesoros que posee el hombre. Es el elemento que eleva al ser humano desde un origen animal, el medio para la comunicación y sobre todo el depositario de la memoria colectiva. Los Aballay piensan que “las cosas entran en lo real buscando la palabra” (pág. 48), por contra,

---

<sup>ccxli</sup> Para Carlos Hugo Mamonde la función más destacada de *EVT* es llenar este vacío que ha producido la violencia: “He aquí la gran misión de la literatura en este mundo marginal de Moyano: en la pérdida de toda identidad que el padecimientos de la violencia supone —en la tortura personal o en la opresión masiva— una tarea de la literatura es reconstituirla. Este es el gran vaso comunicante, el punto de contacto de la obra de Moyano con la gran novelística del continente, el ingreso al caudal central de la literatura latinoamericana” («*El vuelo del tigre*, una novela fuera del “boom”», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 395, mayo, 1983, pág. 467).

<sup>ccxlii</sup> En *LNB* aparece la misma idea: “Después vimos que las palabras no nos servían porque no coincidían con las cosas...” (pág. 286).

como ha señalado Adolfo Prieto <sup>cxliii</sup>, saldrán de lo real cuando la palabra carezca de sentido.

El poder, como una fuerza demoníaca, ataca ahí, en los mismos cimientos del ser humano. Al perturbar el lenguaje se socava la realidad de los Aballay. Por ejemplo, Nabu convierte a los pacíficos Aballay en belicosos contrincantes con sólo pronunciar la palabra “guerra”:

Guerra, decía, y el otro bando apareció de golpe, creado por su palabra, porque no puede haber guerra si no existen dos bandos. Los Aballay de pronto convertidos en ejército enemigo por un pase mágico del Percusionista (*EVT*, pág. 66 ).

O una simple cuchara abandona su referente convencional por aquel que el percusionista ha elegido a su antojo:

Lo difícil era comprender cómo hacía Nabu para transformar una cuchara en un incendio, una casa en una guerra, con unos simples pases mágicos de gritos (*EVT*, pág. 65).

Los percusionistas van convirtiendo Hualacato en lo que ellos quieren que sea —“Habla y miraba las cosas transformándolas, todo lo que nombraba cambiaba de significado” (pág. 66)— y los Aballay atienden indefensos al despojo: si los percusionistas han mutado la casa en cárcel, los han transpuesto a la categoría de reos, han hecho de la sospecha y la violencia la norma, también violarán las palabras y de esta forma perderán toda referencia con lo que habían considerado real. Se extraviarán al caminar por la ciudad, la vista y el gusto cambiarán sus referentes, deambularán como autómatas por los lugares antes cotidianos sin saber que, con la adulteración del idioma, lo que verdaderamente

---

<sup>cxliii</sup> PRIETO, A.: «Daniel Moyano: una literatura de la expatriación», pág. 192.

han perdido es la realidad —“...y no tenían la palabra, no podían saber que lo que habían perdido era la realidad” (pág. 65)<sup>ccxliv</sup>—.

Julio Cortázar consideraba que la Historia era la plasmación del hombre y como tal se hace “a su imagen y palabra”<sup>ccxlv</sup>. Por tanto al adulterar el idioma se confunde la historia y se viola al hombre. El autor de *Rayuela*, apuntaba el nombre de su país como ejemplo tristemente señero de ese maquiavélico proceso. Para ello utilizaba la campaña de propaganda que las Juntas Militares hicieron para responder a la acusación de violación sistemática de los derechos humanos, la propaganda se basaba en una frase: “Los argentinos somos derechos y humanos”<sup>ccxlv</sup>. El ejemplo sólo es una gota en medio del océano de tergiversaciones que el poder ha infligido al lenguaje en la historia de América.

La narrativa de Moyano siempre presenta unidas la realidad y el lenguaje —quizás por haber padecido muchas veces la adulteración—, en el relato «Una guitarra para Julián» los personajes carecerán de la capacidad de comunicación cuando en el pueblo se instaure la violencia. Las palabras ya no tendrán su sentido original:

Ya no eran necesarias las palabras aunque todavía se hablase. Algunos opinaban que no había tal mutismo y que en realidad se hablaba mucho más que antes; nada más que las palabras no tenían sentido («Una guitarra para...», *EDC*, págs. 35-36).

En «El estuche del cocodrilo»<sup>ccxlvii</sup> aparecerá el doble juego de las significaciones, la “condena” que sufren los protagonistas será llamada “liberación” por sus conciudadanos:

---

<sup>ccxliv</sup> En *LNB* aparece esta misma pérdida: “...la realidad se me ha ido de las manos, no sé qué es lo que miro ni lo que toco. La realidad es un desaparecido más” (pág. 249).

<sup>ccxlv</sup> CORTÁZAR, J.: «Las palabras violadas», en *Argentina: años de alambradas culturales*, Muchnik Editores, Barcelona, 1984, pág. 70.


<sup>ccxlv</sup> *Ibidem*, pág. 68.

<sup>ccxlvii</sup> MOYANO, D.: «El estuche del cocodrilo», en *EDC*, págs. 5-9; *LE*, págs. 133-137.

En general dicen que nos hemos liberado. Para no contradecir ponemos cara de libres, sobre todo cuando salimos a la calle o cuando nos visitan. Pero, a decir verdad, nos sentimos condenados, violados, vacíos («El estuche del...», *EDC*, pág. 9).

También en «Kafka 72»<sup>cxxlviii</sup> una frase inicial pronunciada por el protagonista, “Parece que hay cosas que no andan bien” (pág. 81), es alterada por el perseguidor, “Creo haber oído —y no me equivoco jamás— que todas las cosas andaban mal” (pág. 81). Esta simple mutación de la oración, que cambia el pensamiento del personaje, será el detonante de una vertiginosa caída dondeno se salvará ni la víctima puesto que esta también dudará de sus propias palabras:

Porque ahora no se puede confiar en nadie. Ni en uno mismo se puede confiar en estos tiempos que corren («Kafka 72», *EDC*, pág. 84).

El poder tiene la dádiva de crear realidad (y por contra irrealidad) donde se le antoje —“Y ahora cada cual a su sitio” dice Nabu a los asustados Aballay “no se olviden de que **ahí** hay una pared” (*EVT*, pág. 53; las negritas pertenecen al texto)—. Este es uno de los puntos de estudio más relevantes de la obra de Moyano, a saber ¿dónde están situadas las fronteras de lo real? y ¿si la razón ha sido impuesta donde se encuentra la verdad? 

Para desvelar las incógnitas, Moyano trabaja con oposiciones simbólicas. En *EVT* opondrá el “amor” al “canibalismo” (*EVT*, pág. 95). El “amor” es la senda que recorrían los Aballay, armónica, sin sobresaltos; el “canibalismo” es el camino abierto por los percusionistas, hecho de violencia y represión. Ambas vías son concebidas como integrantes de la naturaleza humana, entonces el hombre es a la vez monstruo y persona y la vida puede ser sueño y pesadilla aun tiempo, según advierte Kiko Aballay:

Antes de la llegada de Nabu ya había percibido ese costado sospechoso de lo que se puede entender con la palabra vida. Pero entonces no lo veía da-

cxxlviii

MOYANO, D.: «Kafka 72», en *EDC*, págs. 79-84.

ramente, estaba tapado con un lienzo hecho con las cosas que todavía no son pero se esperan (EVT, págs. 71-72).

Esa doble vertiente en la que cabe la crueldad y la belleza también era puesta de manifiesto en «Tía Lila» donde se plasma la violencia congénita al hombre, aún el más inocente, aún los niños. En este relato la infancia no será víctima sino verdugo sin saberlo. La frase final del cuento es rotunda (y nada optimista) con respecto al futuro de los niños protagonistas:

La tía Lila sin saber que nosotros seguiríamos matando sapos («Tía Lila», ETD2, pág. 132).

La violencia se instaura a través del poder pero es un cáncer que corroe desde dentro puesto que forma parte del hombre. Esto lleva a Moyano a comparar la naturaleza (el *Mundo Natural*) con el sistema creado por los hombres (el *Mundo Humano*) donde este termina ciertamente descalabrado. En *TGT* se desarrolla extensamente dicha cosmovisión, en ella el autor opone la Naturaleza, formada por la música, los animales, las estrellas o los cometas; al Hombre regido por la violencia y abocado a la muerte<sup>ccxlix</sup>.

El poder es la fuerza que trastoca la armonía del mundo:

El poder es una ilusión monstruosa que interrumpe las relaciones naturales entre las estrellas que venimos observando en nuestros ratos de astrónomos, y los animales y las plantas con quienes convivimos en nuestros largos días de muleros (*TGT*, pág. 36).

Enfrenta a los siemesisinos (opresores) con los minalteños (víctimas). Los dominadores están sumidos en una “pesadilla” — “No sabemos cómo nos mirará desde su pesadilla” (pág. 37)— y están condenados a la “tristeza” puesto que el *Mundo Natural* se rige por el código de la “alegría”:

En el fin de la ilusión del poder, a ellos los espera la tristeza, donde desaparecerán. La mecánica del mundo es para la alegría. Ellos nunca podrán modificar esa mecánica, ni con las manos ni con el pensamiento (*TGT*, pág. 37).

---

<sup>ccxlix</sup> En *LNB* el enfrentamiento se realizará entre el “mundo” y la “vida”: “El mundo es bello y la vida no lo es en la misma medida” (pág. 145).



El poder es sólo una ilusión ajena a la verdad, en su intento de pertenecer al plano de lo real debe recurrir a la violencia —“Los que lo tienen imponen esa ilusión matando” (pág. 36)<sup>cc1</sup>— Moyano enfrenta una “Mecánica de morir”, que pertenece a la naturaleza y por tanto se alinea en el terreno de lo real, a una “Mecánica de matar”, que es falsa al ser impuesta por los hombres y no coincidir con las verdades cósmicas:

...los que matan se organizan bajo las diferentes formas del poder, creyendo que copian fielmente la mecánica del universo, y que con ello alcanzarán la estabilidad o inmortalidad que ella posee (*TGT*, pág. 144).

Moyano crea una suerte de caverna platónica en la que a los opresores no les corresponde verdad alguna, hasta su presencia es pura ficción. El poder, entonces, es una idea que intenta pasar de la potencia al acto sin lograrlo aunque a su paso deje un reguero de sangre. Si esta idea no consigue la condición de materia (de realidad) se debe a que ante ella se yergue el Universo y sus leyes perfectas —“Los asesinos son pensamientos que se niegan a serlo porque aspiran a ser la propia materia. Pero son la perturbación de ella” (pág. 144)—.

Desde la irrealidad que se le asigna, el poder quiere pasar a ser verdad absoluta por eso crea “ficciones” a las que los minalteños oponen las palabras — de nuevo el idioma como baluarte de la realidad—. Este es un punto clave de la cosmovisión presentada, la Historia es concebida como el documento de los vencedores<sup>cc1</sup>:

<sup>cc1</sup> En *LNB* también la irrealidad era producida por la violencia: “...esta supuesta realidad es ficticia desde el momento en que sólo puede mantenerse por la fuerza de las armas” (pág. 53).

<sup>cc1</sup> No sólo en la narrativa Moyano ha desgranado sus ideas que atañen a la Historia como ente enfrentado y opuesto al Arte, en su labor de articulista insistía en el tema haciendo provenir la Historia del poder: “La Historia (con mayúsculas) narra los hechos generalmente no deseados que podríamos llamar externos; el arte, en cambio, da cuenta de los hechos internos, es decir, los sueños y deseos de las personas, que son la historia deseada, como contrapartida ante la brutal realidad del mundo. A la Historia la hace, en solitario, el Poder; a la otra la hacen, también en solitario pero de otra manera, los Mozart y Cervantes y Miguel Hemández de este mundo. El arte en general es un discurso contra el poder. El poder, en

Se apropian de las palabras para escribir una historia mentirosa, con hechos que por eludir la sustancia del hombre son ficticios (*TGT*, pág. 36).

Pero no tanto por entender la documentación del pasado como crónica oficial como porque el propio acontecer de la humanidad le parece “ficticio” en su crueldad. Esa misma postura la mantiene el viejo Aballay:

Demasiado hizo aprendiendo a leer a los cincuenta años, para enredarse en la Historia, nunca pudo pasar del feudalismo, perdido en las complicaciones de las monarquías europeas. Para él eran cosas de un mundo irreal, inventado para rellenar los libros de historia. Para él lo real era algo que por ahora estaba fuera de su alcance (*EVT*, pág. 61).

Frente a la sistematización del desarrollo de la humanidad, la narrativa de Moyano propone el lenguaje de la resistencia (*EVT*) o la canción del gallo blanco (*TGT*), es decir la Historia contada por el hombre común que versará sobre sus anhelos y pérdidas, la Historia de las víctimas:

A la mentira lujuriosa oponemos una pequeña vida verdadera. Vamos a contar nuestra propia historia, donde la voz de un hombre o un vestido de novia que se lleva el viento valen más que las llamadas hazañas de los fuertes (*TGT*, pág. 36).

### 3.2. LOS “SALVADORES”

Para que la semblanza del poder sea completa Moyano plasma la figura del que lo inflige, el “salvador” de patrias tan común en el mundo hispano.

Este no es un déspota cualquiera ni un dictador caprichoso sino aquel que ha decidido que el mundo se ordene a su criterio (no en vano su apelativo es de índole religiosa). El “salvador” es un individuo enormemente peligroso puesto

---

general, es un discurso contra las personas” (MOYANO, D.: «El milenio se despide», *El Mundo*, Suplemento Cultural “La Esfera”, Madrid, 19, Marzo, 1991).

que desea fanáticamente *lo mejor* para la sociedad donde impone su ley, sólo que las cotas del bien y del mal de ese estado ideal están dictadas a su arbitrio. Víctor en *EO*, Nabu en *EVT* y el Sietemesino en *TGT*, representan los intentos de Moyano de indagar en este estilo de mando.

Nabu irrumpe en la vida de los Aballay y desde el primer momento su discurso es ambiguo y absurdo. En él se sortea el “daño” con las amenazas, la “salvación” con la “perdición” y la obligación con el gusto:

Quiero que me miren bien y me conozcan. No vengo a hacerles daño. He venido a salvarlos no a perderlos. He salvado a muchas familias como esta y en peores circunstancias. Ustedes tienen la obligación de aceptarme de buen grado. De lo contrario me veré obligado a poner en marcha el operativo número dos, que es ligeramente más violento, les advierto (*EVT*, págs. 12-13).

Sin ser un personaje histriónico (como sí lo es Nabu), Víctor también mezcla contra toda lógica los conceptos “destruir” y “proteger” —“A veces había que destruir una ciudad para protegerla” (*EO*, pág. 178)—.

El “salvador” no se contenta con dictar leyes sino que lleva su poder al límite puesto que está convencido de su conveniencia. Una de las cosas que más crispa a los percusionistas consiste en que los Aballay no acepten de buen grado su proceso de salvación. Le obsesiona *crear* alegría en Hualacato —“¿Saben lo que van a hacer ahora? Alegrarse. Recuerden que el primer día les dije que quería ver caras alegres. Y hoy mismo quiero verlas” (*EVT*, pág. 84)—. Nabu, en su locura, pretende cambiar el rumbo de la vida de sus víctimas y por supuesto juega con el concepto de lo real, donde la verdad es lo impuesto:

Vengo a organizar las cosas, a enseñarles a vivir en la realidad [...]. No soy un iluminado. Soy un hombre práctico que ha aceptado lo real (*EVT*, pág. 13).

En su estricto concepto del bien y del mal, no duda que es mejor matar si con ello surge otro tipo de vida:

Después de la batalla quedan los despojos de los cuerpos; cualquiera diría que es un horror. Es cierto que mueren muchos. Pero de allí surge una nueva vida. Los verdaderos herederos comienzan a poblar lo que antes fue ruina y podredumbre (*EO*, pág. 183).

A pesar de lo expuesto, Moyano nunca emplea un tono apocalíptico para referirse a los “salvadores”. Al contrario, en *ETD2* recurre al humor para referirse a los carapintadas del capítulo noveno; mientras que en *EVT* elige la parodia que en primera instancia suaviza el contenido trágico de la narración<sup>cciii</sup>. Por supuesto, ni el estilo narrativo ni las imágenes primarias utilizadas, socavan el estudio riguroso de los artífices del poder. Es más, estos recursos son parte de una peculiar literatura que abarca al mismo carácter de los protagonistas, los cuales nunca guardan rencor sino asombro ante esas abyectas criaturas y nunca se rebelan violentamente contra la violencia. Por el contrario, Cholo Aballay, escudriña a los “salvadores” en busca de una explicación —“tenía que encontrar la manera de saber a fondo qué era el Percusionista, los percusionistas, cómo eran por dentro y para qué estaban” (*EVT*, pág. 145)— y a la “salvación” propuesta por Nabu opone otra para acabar con la dominación —“Tenía que descubrir esas formas que intuía como salvación [...], sería una verdad que acabaría con todos los verdugos de este mundo” (*EVT*, pág. 145)—.

La misma palabra es utilizada por los percusionistas y los Aballay, pero nada tiene que ver una con otra. Los primeros usurpan y violentan; los segundos intentan sobrevivir y sobre todo comprender. Las armas de Cholo en su intento de “salvación” son la memoria, el pensamiento y la imaginación —“Pensaba día y noche buscándolo en el mundo real, en los sueños, en la infancia, donde fuese, en las constelaciones, en lo que no podía ver, en el futuro” (*EVT*, pág. 146)—. Aún así, son conscientes del desigual reparto de fuerzas —“...es muy difícil lu-

---

<sup>cciii</sup> Moyano se ha referido a la técnica humorística que emplea en estas dos novelas: “Ya se sabe que la realidad en nuestros países suele sobrepasar la imaginación de los escritores. Cuando nos tocó a nosotros, subí un poco las cuerdas a la altura del humor y escribí *El rino del diablo* para encarar la cosa. De esa misma época es *El vuelo del tigre* [...] donde tuve que subir más las cuerdas y ampliar la geografía para poder nombrar la violencia de América Latina, que nos desborda” (*Capítulo*, n. 135, «art. cit.», pág. 172).

char contra los asesinos con técnicas de astrónomos y músicos, aplicadas por hombres que sólo saben enlazar los objetos que traen las crecientes” (*TGT*, pág. 267)—. La desigualdad parte de los diferentes planos de actuación en que se mueven los protagonistas y sus opositores. Las criaturas de Moyano saben enfrentarse a la naturaleza (es decir combatir en el campo de lo real, que incluye el universo y el arte) pero no pueden luchar en el terreno de la irrealidad (esos castillos tétricos que erige la violencia humana).

Moyano construye el mundo de sus protagonistas con símbolos y alegorías y con fantasía (“técnicas de astrónomos y músicos”), que por supuesto pertenecen al vasto campo de lo real; mientras que los siete mesinos (como los percusionistas) están fuera de la realidad, han creado un sistema de vida falso por impuesto. Ese es el desajuste de fuerzas del que habla la narrativa de Moyano, el imposible enfrentamiento de lo real con los fuegos fatuos de la irrealidad. El viejo Aballay es consciente de ello, piensa que el verdadero deseo de Nabu no es cambiarlos o variar el entorno de la familia sino justificarse en ellos. Apoyarse en la realidad de los hualacateños para que sus ideas tomen cuerpo —“El salvador siempre quiso pensarnos a nosotros, fijamos en sus razones poderosas” (*EVT*, pág. 170)—.

El patriarca desarrolla una especie de filosofía natural, que más tarde será ampliada en *TGT*, cuyos parámetros son los siguientes: el mundo no se piensa, es. Hay que aprender a conocerlo, comprenderlo y aceptarlo, puesto que si se lo trasbasa al plano iluminado de una idea, lo que se ha abandonado es la realidad para colocarse en el centro de la locura —“El salvador estaba en los límites de sus papeles y razones. El mismo se enredaba con ellas. Y su pensamiento y sus papeles ya no eran el mundo, eran la ilusión de una locura” (*EVT*, pág. 170)—.

### 3.2.1. *La construcción del personaje*

El interés de nuestro autor por descubrir la cara de los “salvadores” viene de antiguo. En 1968 dedicó una novela a un personaje de estas características, *EO*.

El coronel protagonista es un hombre profundamente torturado, un ser débil, golpeado por su propia personalidad conflictiva. Víctor ha convertido su vida en un oscuro laberinto (la alegoría del título no puede ser más certera): ha negado su origen, despreciando sistemáticamente a su padre; ha tratado siempre de disimular su acento provinciano, de ocultar a su familia modesta y el lugar donde pasó la infancia; ha renegado de su clase y en esta espiral de negaciones, hasta su mujer le parece un enemigo.

Víctor ha consagrado su existencia a la lucha contra lo que él denomina “el mal”. El mal es lo que se opone a su idea de rectitud y a la moral que él mismo se impone:

El mundo era un inmenso caos lleno de contradicciones y de pobreza. La gente se burlaba de la moral y de las buenas costumbres y todo se precipitaba en un vacío desconocido donde moraban las fuerzas enemigas (*EO*, pág. 13).

Esa lucha desencadena una profunda paranoia. Él mismo se complace en denominar a su vida “la aventura del bien” (pág. 13), pero como nada existe sin su opuesto, inmediatamente surgió “el mal”.

En principio cree descubrir al enemigo en el mundo circundante, el cual zozobra inseguro frente a sus inmutables y claras ideas<sup>ccliii</sup>. No es pequeño el contrincante elegido, el coronel está en guerra con el orbe entero. En una primera instancia, el protagonista lucha contra todo lo que hay fuera del contorno de su cuerpo —“Sabe que está en un ámbito, que ese ámbito lo circunda y que todo lo que pueda haber más allá de su propio ser, íntimamente sentido, es una reiterativa precariedad” (pág. 171)—. Nuestro protagonista le teme al mundo, al

---

<sup>ccliii</sup> José Bianco, en su estudio de *EO*, también concluye que “el mal” es lo que se opone a las ideas de Víctor: “...Víctor ha elegido un adversario poderosos, el mal, pero asocia el mal a todo aquello que hiere su concepto harto simplista de la perfección. La perfección consiste en un mundo donde no hay variedad, ni divergencias, ni sorpresa. Personas, obras y cosas deben responder a sus esquemas pálidos, convencionales; de otro modo están signadas por el pecado” («*EO*: la verdad sin disipar el misterio», *El Independiente*, La Rioja, 20, septiembre, 1968).

hombre, a la miseria y sobre todo a su padre, al rostro de su padre. Este último elemento marca la segunda inflexión del relato.

Don Blas es el reflejo de los males que observa su hijo, el viejo riojano es “la precariedad” y “el mal” mismo incluso su casa es descrita por el vástago como un “infierno” (pág. 202), pero Víctor cada día se le parece más. El primer párrafo de la novela apunta hacia el drama soterrado en que está envuelto el coronel puesto que, al contemplarse en un espejo, descubre que sus rasgos son idénticos a los de su progenitor.

Víctor advierte que ni siquiera él responde a su estricta idea del bien. Barufaldi sostiene que este hecho es el que convierte al coronel en *perseguidor implacable*<sup>ccliv</sup>, aceptándolo, nosotros añadimos que es el punto que cambia la marcha de la novela puesto que Víctor pasa a ser perseguido.

A los rasgos físicos denostados se suman los objetos y lugares de un pasado que desea olvidar. La batalla ya no se dirige al exterior, su rumbo conduce a las entrañas del personaje, hacia el interior profundo del hombre. Esa es la verdadera tragedia, vislumbrar que él es el objeto de sus iras; por supuesto, esa era la intención de Moyano:

La primera anotación que hice fue: escribir sobre un hombre que se hace una idea fija del pecado y luego lo descubre en la propia conciencia<sup>cclv</sup>.

De la angustia pasa a la obsesión. En medio de una obcecación permanente comienza a juzgar y a condenar a los seres más cercanos. Su mujer será su más importante víctima ya que al destruir la imagen que de ella poseía destruirá a un tiempo sus propios valores.

El coronel persigue a Margarita desde el presente hacia el pasado, vislumbrando persistentemente en ella una sombra de pecado. Tampoco en su esposa descubrirá al adversario pero sus maquinaciones han convertido la relación marital en sospecha perpetua: cualquier gesto, salida o comentario son

---

<sup>ccliv</sup> “...transfiere 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” (BARUFALDI, R.: «Los mitos narrativos de Daniel Moyano», pág. 30).

<sup>cclv</sup> PRIETO, D.: entrevista a Daniel Moyano, «art. cit.».

indicio seguro de algún oscuro trajín. Cuando ya no le quedan elementos para condenarla, Víctor recurre al sexo como prueba de la inocencia perdida de su mujer <sup>cclvi</sup>, lo cual lo convierte en cómplice y culpable.

Las ideas de Víctor son trampas en las que él mismo queda atrapado. Así se va tejiendo un cerco de soledad profunda y sin final alguno puesto que condice “el mal” como una fuerza incansable —“...comenzó a hacer consideraciones sobre el mal, que acosaba al hombre ocultándose permanentemente bajo formas distintas” (pág. 68)—. Ha trasbasado las fronteras de la realidad para adentrarse en la locura por no querer ver el mundo tal cual es (tema raíz en Moyano). El padre, que no ha dejado de quererlo, se convierte en la voz de la conciencia: sabe que su hijo vive en el mundo irreal que forjan sus ideas —“Usted no puede adaptar el mundo a sus pensamientos” (pág. 201)—; e intuye el porqué de esa obsesión —“La última vez usted habló mucho del mal. Me parece que en el fondo usted lo desea, quizás porque se siente demasiado fuerte y necesita un enemigo proporcionado a sus fuerzas” (pág. 201)—. Don Blas formula la clave que Moyano no dejará de repetir en sus novelas posteriores:

Hay que saber aferrarse a la realidad (*EO*, pág. 201)

---

<sup>cclvi</sup> Juan José Hernández construye una trama muy similar (en lo que atañe al matrimonio y a la psicología del personaje central) en el relato «Matrimonio» (*«La señorita Estrella» y otros cuentos*, págs. 33-38). En él, un marido trasbasará todas sus obsesiones a la persona de su esposa. Hernández utiliza una terminología idéntica a la de Moyano, “el mal”, “el pecado” o “el infierno”. Pero mientras Víctor es un ser profundamente torturado (y por tanto muy humano), el personaje de Hernández es un carácter sin fisuras que cumple a la perfección con su labor absolutamente negativa. Esta es sin duda una de las diferencias (en dos autores que tanto se parecen en temas y concepciones del mundo) más sustanciales entre el autor tucumano y el riojano: Hernández tiende a la cara negativa del hombre, sin piedad alguna; Moyano, sin embargo, parece compadecer constantemente a sus criaturas. Quizás por ello aquel haya pasado a engrosar las listas de los llamados autores *malditos*, mientras a nuestro autor le hayan tachado innumerables veces de *tímido*.



Aún así, la lucha de Víctor se plantea como infinita<sup>ccvii</sup>. El personaje no desiste aunque no vea “el mal” en apariencia puesto que la duda persiste en los rincones más profundos del ser humano —“...los seres no son “inviolables”. ¿Ha visto que se puede llegar al fondo de ellos y que siempre hay podredumbre cuando se ha pasado esa valla?” (pág. 181)—. A cada paso que da en pos de desenmascarar “el mal” en los otros, va labrando su propia caída. Moyano siempre procede por paralelismos, entonces, si busca en el “fondo” del hombre, “dentro” de su cuerpo sentirá los latidos del corazón que le traerán reminiscencias de la infancia, recuerdos del latido del corazón del padre —“El primer recuerdo que tengo de mi padre es su corazón, esa cosa precaria latiendo” (pág. 185)—. El rostro que se reflejaba en el espejo se ha amplificado hacia el interior y el padre se prolonga en él de una forma inextirpable:

...tuvo miedo del recuerdo del defecto que su padre ocultaba cuidadosamente. Entonces, atacado por un miedo violento, se llevó las manos a su propio pecho y sintió que él también tenía esa cosa adentro, latiendo apresuradamente, como si fuera a quebrarse. Sin duda eso era lo único que había heredado de su padre: sus defectos (*EO*, pág. 185).

La piedra de la locura ya es parte de Víctor, su propia idea de “salvación” lo ha perdido y Moyano, lejos de presentar a su personaje con distancia, con frialdad o con rencor, parece compadecerlo siempre y comprenderlo a veces<sup>ccviii</sup>.

---

<sup>ccvii</sup> Por el contrario Moyano piensa que el problema del protagonista ha sido solventado en la novela: “En *EO* hice lo que pude para mostrarle a mi personaje que lo que él llamaba el mal no era más que una confusión de su conveniencia, y lo rescaté, me parece, devolviéndole al padre que él había rechazado y despreciado, como para que por lo menos pudiera vivir en paz consigo mismo” (*Capítulo*, n. 135, «art. cit.», pág. 172). Es cierto que en la novela hay un encuentro con el padre, pero lejos de ser una reconciliación es un incremento de la culpabilidad de Víctor. El capítulo final coloca al personaje en la locura completa y en él, nuestro protagonista, ve al padre que siempre deseó tener.

<sup>ccviii</sup> La misma opinión ha expresado José Bianco, para quien Moyano es “Junto con el padre, el único personaje del libro que no deja de quererlo, el propio novelista lo considera un ser humano, percibe las causas de desviación, lo compadece” («*EO*: La verdad sin disipar el misterio», «art. cit.»).

Años más tarde la figura del “salvador” ha evolucionado notablemente. Nabu en *EVT* (novela publicada en 1981 pero escrita a mediados de la década del 70) tiene mucho de esperpento, consustancial al tono de parodia de la obra —quizás el autor se ha cansado de *comprender*—. El personaje se define de dos maneras, primero por las situaciones absurdas que genera en la casa de los Aballay (Nabu se construye por oposición a los hualacateños y a través de estos lo contemplamos) donde da importancia a todo lo nimio; realiza un programa de “reeducación” que incluye antológicos cursos que versan sobre «Los grandes salvadores de la historia» (pág. 106); su obsesión es el orden marcado y su presencia viola constantemente la intimidad de la familia.

En segundo lugar, el personaje queda totalmente caracterizado por el uso que hace del lenguaje. Su peculiar manera de hablar lo identifica y lo separa de los Aballay a un tiempo. El discurso de Nabu es repetitivo, enérgico y pobre:

Bueno, bueno, bueno. Aquí están los músicos que se negaron a tocar, ¿nok?. No asustarse, que estas son cosas de rutina. Así, apoyados contra la pared buscando una arañita. Mirando fijo la pared llega un momento en que aparece la arañita. Cuidado con hablar o con moverse. Ustedes también muy quietecitos contra la pared. Portarse bien o no habrá postre, ¿ehk?. Más separados por favor y sin hablar ni mirar a los costados, siempre buscando la arañita (*EVT*, pág. 12).

Sus frases cortas e imperativas difieren del período largo y poético (tanto en los conceptos expresados como en las palabras elegidas) con el que se comunican los Aballay. También su entonación (la lengua como sonido) es diferente. Nabu no hace distinciones en la pronunciación de las palabras, como si lo hacen sus víctimas que suelen sorprenderse por un tono, una terminación especial o un significado hermoso:

El Percusionista no gritaba nunca. Hablaba a media voz dando un valor idéntico a todas las palabras, especie de zumbido que le ahorra gritos y silencios (*EVT*, pág. 64).

La única impostación que realiza con su voz consiste en la onomatopeya con la que termina sus frases (“ehk” o “nok”), un sonido seco, un golpe de percusión con el que asustar a los armónicos Aballay.

Por su parte, el Sietemesino de *TGT* abandona los tintes bufonescos para adaptarse al estilo eminentemente poético de la novela. Moyano, en esta última entrega, ha buscado en la cara oculta del “salvador”, para adivinar sus fines y el porqué de su actuación (comprender es el sino de esta narrativa).

Fábulo plasma mediante oposiciones su figura. El fin último de esta desviación humana, al que ya no se duda en llamar “asesino”, es convertirse en Dios puesto que esa es “la forma infinita del poder” (pág. 181). Este sueño del hombre de llegar a ser amo de los destinos del propio hombre es contrario a los designios de la Naturaleza (primera oposición: Hombre/Naturaleza), que contrapondrá, al ansia de matar de la humanidad, la alegría (segunda: Muerte/Alegría). Los impulsos naturales que llevan al hombre hacia la “libertad” y la “alegría” quedan neutralizados por otra tendencia humana, antinatural, hacia el poder (tercera: Poder/Libertad-Alegría). El hombre común se convierte en un ser indefenso ante el apabullante paso de la Historia, por eso busca refugio en el arte, en este caso representada por la “Canción del gallo blanco” y el “Manuscrito de Minas Altas” (cuarta: Historia/Arte). El cantor busca “sonidos” mientras los sietemesinos irrumpen en la vida provocando “ruidos” (quinta: Ruido/Sonido).

*TGT* aporta una oscura visión sobre el género humano puesto que el Sietemesino no es más que un hombre —“soy un hombre” (pág. 206)—, y es precisamente de su condición humana de donde provienen sus males: ha soñado ser Dios —“Recorrí todas las formas vivas [...] creyendo que al final sería un dios” (pág. 206)—. Mientras la Naturaleza, en Moyano, no sueña, es. Si los atributos del *Mundo Natural* son la alegría y la armonía, al hombre, que ha soñado con el poder, le estará reservada la tristeza y la soledad.

Nuestro autor construye una hermosa metáfora con el tema del poder de fondo, en ella el Sietemesino recorre diversas formas animales en busca de una categoría omnívora. El viaje se realiza desde la barbarie a la que ha llegado el hombre, hasta un remoto pasado animal. Será insecto (pág. 24), tomará la forma de una araña venenosa (pág. 32); se introducirá en el mar para ser pez (pág. 41), y de entre todas las especies marinas elegirá la forma del más sanguinario de los

tiburones (pág. 182); emergerá de nuevo a tierra como un reptil (pág. 204) y así vivirá en todas “las sangres zoológicas” (pág. 181) hasta alcanzar de nuevo forma humana al percibir la belleza. Su regeneración en hombre va acompañada de referencias al sueño y la vigilia:

Quiero volver a mi ciudad y ser un hombre como todos, tenerle miedo a la muerte. Si estoy soñando que soy este reptil y que antes fui tiburón y antes insecto, quiero despertar en la vida apacible de los que viven y mueren (*TGT*, pág. 206).

El plano del presente se descoyunta en dos. Por un lado el pensamiento del Sietemesino, que es sueño, irrealidad, idea de Dios; por otro, su cuerpo, el hombre que fue y había olvidado, apegado a su casa y a su tierra:

Si dentro de esta piel soy el pensamiento de mi mismo que escapó para habitar otras formas, allá en la ciudad a la que pertenecía o pertenezco debo estar muy viejo, apoyado en un bastón escupo bajo el sol pensando que soy este reptil tan torpe que antes desencadenó el espanto en el océano (*TGT*, pág. 206).

La fábula del cantor concluye con la confesión del Sietemesino —“Yo quise ser como la muerte” (pág. 206)— y la reconciliación final con su destino humano —“llegó a su pueblo y por fin pudo contemplar su cuerpo abandonado que temblaba apoyándose en un bastón, poseído por sus remordimientos” (pág. 207)—.

### 3.3. LA TORTURA

Moyano no ha eludido la tarea de reflejar el mundo en que ha vivido. No obvia tampoco la dramática realidad de la tortura, que en Argentina, fue carta de naturaleza durante los últimos tiempos del peronismo y, en los años de la dictadura militar, se convirtió en el armadillo de actuación del propio estado.

Nuestro autor nunca desciende hacia el descriptivismo descarnado, y huye, tanto como del escapismo, del detalle morboso. Las razones no son sólo de

índole estética sino que atañen a una determinada concepción literaria y a la mayor transcendencia de la denuncia:

...el realismo mata las cosas y esto lo sabemos desde los poetas surrealistas, nombrar una cosa es quitarle ya las tres cuartas partes de su valor <sup>cclix</sup>.

Recrear alegóricamente una realidad intolerable es parte de su oficio. Desde esta postura le resulta fatua la estética del realismo social —“Literatura-social de gusto tan dudoso que no convencen a los bolches” dice Rolando en *LNB* (pág. 202)— e intolerable la postura de aquellos que quieren eludir el horror:

En un encuentro de escritores y críticos que se realizó el año pasado en Alemania, los representantes de la Argentina reivindicaron una literatura de pura imaginación, desentendida de la realidad. Pienso que esa postura era una negación. Era sólo para tratar de huir de una realidad atroz [...]. Un relato puede ser comprometido sin dejar de ser imaginativo. También recuerdo que en plena dictadura militar, Abelardo Castillo declaraba para la TV española que no se podía hablar de la tortura porque eso le correspondía a la próxima generación. Me dolió mucho. Yo creo que hay que hablar de la tortura aun mientras están torturando, pero sin fotocopiarla. Hay que recrearla y contarla para que luego —como decía Sartre— nadie se diga inocente <sup>cclx</sup>.

Moyano se inclina por el compromiso a través de la metáfora. Así en *ETD*, los viejos habitantes de Villa Violín tendrán sus dedos invadidos por la artrosis a causa del agua helada que diariamente arrojan sobre ellos camiones especiales. Los días de registro, unos hombres desconocidos, estiran sus dedos

---

<sup>cclix</sup> MAMONDE, C. y SCHMIDT, A.: «Tres golpes de timbal. Reportaje a Daniel Moyano», *El Gran Dragón Rojo*, Villa María, may. 1990, pág. 4.

<sup>cclx</sup> SCHETTINI, A.: «La tortura del verbo», *Página 12*, Suplemento “Culturas”, Buenos Aires, 15, enero, 1989.

anquilosados con el fin de tomarles las huellas dactilares (*ETD2*, págs. 57-59)<sup>cclxi</sup>.

En *EVT* carga un poco más las tintas en extensión e intensidad del horror narrado. Los interrogatorios a los que se ven sometidos los Aballay son una sucesión de preguntas incoherentes en la que los verbos cambian sus formas al antojo del Percusionista. La víctima queda atrapada por una conjugación diabólica para la que no tiene respuesta:

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 es verdad? Yo, señor, no comprendo. Porque hubiste de tocar, porque todos hubieron, tengo fechas y lugares precisos. ¿Hubo de haber habido o había de haber habiendo habido? Entonces no hubiste pero hubieras habido ¿nok?... (*EVT*, págs. 19-20).

Moyano prima la angustia al dolor del tormento. Crea un clima claustrofóbico y enloquecido y para ello nada mejor que utilizar el lenguaje. Este, que en su obra es símbolo de la verdadera identidad, de la memoria del pasado y del presente e incluso la realidad misma, es el arma empleada para la tragedia puesto que, al adulterarlo, el personaje quedará despojado de aquello que lo constituía como persona.

El lenguaje será una canción en *TGT*, para extirparla de la memoria del Ondulatorio se describirá una operación quirúrgica alucinante («Caballito marino», págs. 80-86). Las imágenes empleadas son traumáticas: extirpadores, pinzas, linternas que iluminan la oscuridad de un cuerpo, brazos que penetran por la garganta del inmolado, cuerdas vocales que se rasgan para siempre... Se crea así un clima de deshumanización que alcanza a los actores de la ignominia. Estos habrán perdido su nombre para denominarse según su número de actuación —

---

<sup>cclxi</sup> Significativamente el capítulo donde se narra lo apuntado se titula «Amérika» en la primera versión y «América» en la segunda; en *ETD1*, la “artrosis” está producida por la falta de ejercicio de los violinistas, todo lo demás no varía (págs. 54-56).

“El hombre número Uno”, “El número Dos”, “Tres”, “Cuatro” y “Cinco” (pág. 81)—.

En el transcurso del despojo, el Ondulatorio, ha perdido sus recuerdos:

...hurgando por los costados logró sacar más cosas: unos pantalones cortos, un cuaderno con dibujos y las primeras letras, los miedos nocturnos de aquel niño que ahora era un viejo indescifrable, sus pequeñas mentiras, sus faltas de ortografía, su biberón, sus llantos infantiles (*TGT*, pág. 85).

Así como su visión más íntima, querida y ocultada: el cuerpo desnudo de una joven amada. En eso se centra la tragedia, en despojara un ser humano de lo que lo constituye como tal. La frase tantas veces repetida en *EO*, “Los seres humanos no son inviolables”, descubre su completa dimensión: el Ondulatorio lo habrá perdido todo —“Se disecaba el viejo, vaciado de todo iba quedando un cuero pelado tendido al aire puro” (pág. 86)—. En la misma situación ha quedado el viejo Aballay tras su particular sesión de “hospital”, “operación”, “análisis”, “radiografías”, “camillas” y “verbos” (*EVT*, págs. 60-61). La sutileza del detalle aparentemente nimio es la que conlleva toda la atrocidad del relato:

Esa cara inexpresiva de la gente cuando sale de un examen. Difícil saber por la cara cómo le había ido. Llévenlo a su pieza, está un poco cansado, llegó la voz de Nabu. Cuando Sila se hizo cargo de la silla, la mano del viejo abandonó la rueda y se quedó pendulando. Casi erguido iba en su silla pero también camilla por un pasillo imaginario entre carteles colgantes, largo pasillo de hospitales (*EVT*, págs. 61-62).

Roa Bastos ha aplaudido esta técnica de representación alegórica donde el pomenor importa más, a la hora de la significación, que la imagen grandilocuente o la metáfora preciosista<sup>cclxii</sup>. Por mor de este estilo narrativo los

---

<sup>cclxii</sup> “Aquí, lo trágico es precisamente, esa plenitud de sufrimiento que se calla, de la que incluso parecería no tener conciencia en sí mismo, pero que observa en los demás, como un espectador pasivo aunque compasivo, y que narra con alusiones tangenciales no de un

relatos de Moyano se desdoblán en dos niveles de lectura. En un primer estrato se encuentra el hecho narrado y la metáfora elegida para representarlo, que en ocasiones no está exenta de humor; debajo de ella se encuentra el detalle catártico: una mano temblorosa, un rostro descolorido o un hombre sin memoria. Nuestro autor no le da vueltas. Simplemente enuncia la frase y la tragedia estalla.

Pero para conocer la postura del autor a la hora de nombrar la tortura nada mejor que atender a los principios enumerados por los personajes. El patriarca Aballay, conciencia fabuladora de *EVT*, y Rolando, autor del «Diario de a bordo» en *LNB*, elaboran una especie de “poética” de como se traducen los hechos del plano de lo real hacia la literatura.

El viejo Aballay procede “mezclando a los animales con los hombres, en parte para poder llegar a la verdad, en parte para atenuar ciertas imágenes que dañarían la memoria, transfiriéndolas a cosas menos sensibles que la carne”, sin por ello “alterar los fundamentos” (*EVT*, pág. 8). Su planteamiento no puede ser más claro. En él hay un principio que añade a la literatura como tal: para llegar a la verdad hay que recurrir a la metáfora, si no el texto se convertiría en crónica de la realidad y perdería su principal valor (y arma): al ser ficción siempre es verdad <sup>cclxiii</sup>.

La segunda parte añade a la postura del fabulador, el cual confiesa necesitar un dique entre el sufrimiento personal y la escritura como arte.

Rolando, por su parte, hace una rotunda confesión de cual es su postura a la hora de escribir los hechos. En su declaración de principios, el autor está obligado moralmente a enfrentarse a la realidad de la tortura. Su perspectiva ante este imperativo no es la de aquel que toma la antorcha de la justicia en actitud de

---

pudor pusilánime sino de una voluntad de ascesis conjuratoria que pareciera a él mismo alucinarlo” (ROA BASTOS, A.: prólogo a *LL*, pág. 12; prólogo a *ETD2*, pág. 8).

<sup>cclxiii</sup> A propósito de la verdad literaria con respecto a la tortura Moyano ha declarado: “Cuando fui jurado en el premio Casa de las Américas recuerdo que leí tantas descripciones de torturas tal como eran que, a pesar de saber que eran ciertas, terminé por no creerlas. Por eso en *El vuelo del tigre* recurrí al símbolo de los verbos para contar las torturas más aberrantes: imaginé la situación en que a un hombre lo obligan a conjugar verbos que no conoce” (SCHETTINI, A.: «La tortura del verbo»).



rompe y rasga. Al contrario, el violinista riojano se duele de la tarea a acometer y hace mención de sus carencias al medirse con el tamaño del horror que debe narrar: “yo soy un músico aficionado” dice, o bien “no sirvo para estas profundidades”, “soy un narrador de agua dulce” (*LNB*, pág. 193), “es demasiado para mi violincito provinciano” (pág. 196), “siempre toco con sordina” (pág. 193) o “se me achican las palabras” (pág. 196).

Una de las razones de esa actitud es el miedo: “tengo un poco de miedo”, “todo esto me invalida en forma y pensamiento” (pág. 196); pero sobre el temor aflora la voluntad de compromiso con una época y una sociedad, aunque la realidad a relatar sea dantesca:

...lo que me revienta es tener que hablar de perros y de gatos y de tigres que se matan, odio todo eso y no puedo cambiar de realidad (*LNB*, pág. 207).

El capítulo que *LNB* dedica a la tortura se titula «Cadenza». Alude por tanto el epígrafe a los acordes finales de una melodía, aquellos en que se desata el nudo de la trama. Rolando ha hecho mención de que no deseaba encerrar el tema —“yo no quería entrar en ella”, “no quería meterme en honduras técnicas”, “hubiera preferido seguir tocando con sordina” (*LNB*, pág. 193)— y no hay un sólo elemento en la novela que disienta de ello. La «Cadenza» está situada en el ecuador de la obra, ocupa el capítulo undécimo (págs. 189-208). En el décimo («Diario de a bordo», págs. 169-187) se intentaron templar las cuerdas, pero el músico tuvo que desistir —“Se ve que no me animé de entrada y que le esquivé el bulto a la cosa” (pág. 183)—. Rolando termina el capítulo colocando en el diario una frase hermosa, intentando variar el tema de las atrocidades humanas por la belleza de la Naturaleza.

## 4.4. LOS DESAPARECIDOS

La desaparición de personas no fue un hecho aislado en Argentina de 1976 a 1980, sino una acción tristemente cotidiana. Cifras que oscilan entre veinte mil y treinta mil desaparecidos hablan por sí solas de la magnitud del genocidio. Moyano no fue ajeno a los hechos y, una vez en España, los hizo formar parte de su literatura<sup>ccxiv</sup>; hasta el punto en que la historia narrada en *LNB* es definida por uno de los navegantes del Cristóforo Colombo, como una “historia de desaparecidos” (pág. 295).

*LNB* se convierte en la obra-testimonio de esa terrible época. El camino elegido está dentro de la línea de actuación de nuestro autor: no hay compromiso político sino solidaridad con el hombre y la realidad vivida; hay una toma de postura sobre la función social del escritor. Moyano no relata ningún proceso de desaparición sino que busca lo que esconde ese concepto. Con ese fin los personajes van intercalando ideas para llenar ese esquivo significativo. Paredes, en medio de una representación de títeres, expone su punto de vista. “Desaparecido” es un estado metafísico:

Estrictamente, no están ni muertos ni vivos. Pero esto no significa que no tengan realidad. Están en otro plano. Son como angelitos que se mueren sin bautismo y van al limbo, según explicaban las viejas antes, y cada cien

---

<sup>ccxiv</sup> Moyano apunta que la situación argentina a partir del golpe de 1976 fue la que le llevó a escribir *LNB*; de esta época “lo peor que nos pasó, fueron los desaparecidos” (NAVARRO, F.: «Encuentro con Daniel Moyano en torno a *Libro de navíos y borrascas* o los barquitos de la palabra», en VV. AA, *Novela y exilio. En torno a Mario Benedetti, José Donoso, Daniel Moyano*, coord. Olver Gilberto de León, Signos, Montevideo, 1989, pág. 200). En la misma línea se manifiesta Rubén Bareiro-Saguier para quién entre el exilio interno o externo, la cárcel o la tortura, el castigo más terrible es la desaparición: “...no se puede negar que el ensañamiento pone un peso especial en las medidas ‘en suspenso’. La ‘desaparición’ es sin duda, la más atroz, puesto que acarrea la muerte al tiempo que escamotea al muerto” («Escritura y exilio», *ibídem*, pág. 20).

años les dejan ver la luz por el ojo de una aguja. Metafísica pura. Nada es cierto (*LNB*, pág. 86).

Contardi, por su parte se atreve a llamarlos “muertos”:

...un desaparecido es un muerto en un espacio vacío y con una especie de conciencia, el cuerpo muerto que busca sus retazos y proyecciones para poder irse como Dios manda (*LNB*, pág. 214).

Realizando una disquisición entre la muerte natural —“Cuando no le queda nada, se va” (pág. 214)— y la muerte violenta donde todo queda a medio hacer —“...no ha tenido tiempo de recoger nada, le matarán el cuerpo pero la mayor parte de él quedará por ahí” (pág. 214)—. Estamos ante la “Mecánica de morir” y “matar” que se desarrolla ampliamente en *TGT*, pero que ya antes había sido vislumbrada en *EVT*, donde se realizaban diferencias entre la muerte de Tite —“El Tite finalmente es cierto muerto, o muerto cierto que es lo mismo pero siempre muerto” (pág. 33)— con un final y unos recuerdos concretos para los Aballay; y la desaparición de Yeyo o de Roque, que convierte la memoria en una nebulosa, en una imagen fotográfica, según la alegoría de la novela, donde no se sabe a ciencia cierta si lo que se recuerda es el hecho o la imagen retratada. Si Tite tiene un estado concreto (es “cierto” en vida y “muerto” definitivamente), de Yeyo sólo quedará un permanente no saber.

El mismo discurso deshilvanado con el que se refieren a los desaparecidos en *EVT* incide en el carácter de vaguedad, de pérdida confusa, de desconocimiento. Ante el vacío de esta condición es Rolando el que realiza el mayor intento de aproximación, continuando la línea de los personajes prototípicos de Moyano: necesita conocer para vivir. La perspectiva de acercamiento que utiliza tampoco es nueva en la narrativa que analizamos, no así su desarrollo, netamente original.

Rolando concibe que la realidad ha pasado a ser irreal y el terreno de lo real ha sido ocupado por una ilusión tan ficticia como cruel, así se lo ratifica un guardafaro que encuentra en la travesía:

La realidad se me ha ido de las manos, no sé qué es lo que miro ni lo que toco. La realidad es un desaparecido más (*LNB*, pág. 249).

Por ello recurre a la metáfora para buscar más allá de la lógica, de la realidad e incluso de las palabras. El capítulo IV («Naufragios», págs. 89-104) construye una visión de la desaparición de personas a partir de símbolos marinos: un “barco” como víctima del “naufragio” inexorable, el “mar” como el espacio del padecimiento y el “viento” como culpable.

El barco descrito por Rolando tiene cualidades humanas (pensamiento, sentimientos, memoria e idioma). Se adentrará en el mar confiado y allí, en medio de la inmensidad del agua, su soledad es completa. El paralelismo entre el barco y el mar y el de los personajes moyanianos con la tierra, es continuo. El barco, al igual que el hombre, es una criatura precaria, limitada<sup>cclxv</sup>; y el mar, como la tierra, es la rotunda y poderosa verdad de la Naturaleza. Tierra y mar son femeninos y en la obra se comportan como damas altivas, demasiado grandes para atender a todos sus habitantes<sup>cclxvi</sup>.

En mitad de una tormenta el barco naufragará —“..el naufragio, ese engendro” (pág. 97)—, y Rolando tratará de averiguar que hay detrás de esa pérdida, siempre como una obligación moral:

Siendo el naufragio un hecho resultante de la relación del barco con el mar, si no intentamos una aproximación a la naturaleza de éste, el asunto se nos escapará como se olvida una palabra (*LNB*, pág. 98).

La explicación aportada es la acción del viento, un torrente de aire violento que acaba con los barcos. Entonces lo que queda, al igual que en la condición de

---

<sup>cclxv</sup> Es un “barco de agua dulce” (pág. 102); mientras Rolando se define a sí mismo como un “narrador de agua dulce” (pág. 196).

<sup>cclxvi</sup> Semejantes son también sus reacciones. La mar: “Caramba, me pareció que había un barquito aquí, dirá la mar cuando despierte, y lo olvidará en el acto, al no encontrarlo en su superficie lo dará por perdido o por soñado” (pág. 102); la tierra: “Se sacude, se da la vuelta y caemos. Caramba, no me di cuenta, dice la tía Geo dándose vuelta para dormir la siesta” (pág. 204).

desaparecido, es una imposible e infinita esperanza de volver a encontrar a los naufragos:

Pasan los meses y ningún puerto dice nada, y entonces no queda más remedio que darlos por desaparecidos. A lo mejor andan flotando a la deriva y en cualquier momento llegan medio desnudos y con largas barbas apenas con la fuerza suficiente para darnos un abrazo. Siempre queda esa esperanza (*LNB*, pág. 101).

Rolando, ante la imposibilidad de una aclaración exacta de la condición de desaparecido, se queda con la imagen del desastre marino. Los desaparecidos serán naufragos. También definirá el significante aludiendo al mar, el desconocimiento (y la espera) de la palabra es tan extensa y profunda como el mar:

Desaparecido, esa palabra. Ella sola, moviéndose, como el mar, en un código desconocido. Para ella nada valen furgones, gendarmes ni cristóforos. Ni el mar. Es ella sola. Tan vasta como el mar, pero oculta. Sola. No existen relatos de naufragios de ese mar paralelo. De esa palabra nadie se salva, una vez caído en ella, para contar la historia. Un desaparecido jamás podría volver de ese otro océano para decir *nos hicimos a la mar una madrugada clara acompañados por la nao Belén de airosa arboladura*. Porque esa marpalabra no tiene ni naos ni costas ni faros ni arrecifes; solamente profundidad, y oscura (*LNB*, pág. 35; las cursivas pertenecen al texto).

Los pasajeros del Cristóforo llegan a la conclusión de que nunca hallarán el concepto adecuado —“...nosotros ya sabemos que no tiene definición” (pág. 88)—, pero aún así siguen buscando una explicación al ser conscientes de que por el hecho de estar vivos deben rescatar de esa condición cruel y absurda a los que han sido privados de una realidad concreta:

...recuerden que los desaparecidos son muertos que vagan en busca de sus fundamentos, de sus partes perdidas para poder salir decentemente de este mundo. Piensen que la especie de conciencia que tienen los desaparecidos no les permite articular palabras ni formar el más elemental de los pensamientos, desconectados de todo en esa oscuridad, y que cualquier ayuda tiene que llegar de afuera, de nosotros por ejemplo. Tenemos que

arrimarles un faro para que puedan recuperar su ritmo y decir adiós a este mundo que no les fue propicio (*LNB*, pág. 231).

El narrador, al recurrir a la tercera persona en constantes alusiones al público —espectadores de las funciones teatrales del barco o contetulios de una noche—, implica magistralmente a los lectores. Nadie que participe, atienda, escriba o lea el «Diario de a bordo» queda fuera del intento de búsqueda.

Según avanza la novela, los personajes componen un relato («El faro», cp. XII, págs. 209-234) para acercarse a la verdad desconocida. En torno a la palabra “faro” cuyo significado consideran opuesto al de “desaparecido” quieren elaborar una historia de esperanza para Contardi, un anciano pintor padre de un desaparecido<sup>cclxvii</sup>.

---

<sup>cclxvii</sup> Moyano compone un hermoso homenaje a Haroldo Conti en la figura del hijo desaparecido. El personaje se llama Haroldo Contardi, y en su retrato se mezclan alusiones a la propia obra del autor de Chacabuco: Rolando busca insistentemente al hijo del pintor, inspecciona en las partes más oscuras del barco y al no encontrarlo piensa que “a lo mejor él andaba en la luz” (pág. 85; CONTI, H.: «Mi madre andaba en la luz», en *La balada del álamo carolina*, págs. 37-70); al ser un desaparecido, Haroldo vivirá siempre “igual que las hojas más altas del álamo carolina” (pág. 85; CONTI, H.: «La balada del álamo carolina», *ibidem*, págs. 17-23). Moyano no oculta su intención y continúa retratando a Contardi con las señas de identidad de Conti: “Haroldo, que ahora era una semilla plantada en la tierra y que tal vez algún día, de puro obstinado, diese un álamo carolina, un árbol que diese que hablar desde Chacabuco a Bragado por ejemplo” (pág. 86; se mezcla el lugar de nacimiento de Conti, Chacabuco, con el relato «Las Doce a Bragado», *ibidem*, págs. 24-36).

En el barco se produce una angustiada búsqueda del hijo perdido. El nombre de Haroldo se repite constantemente y la denuncia se hace una pura herida descarnada: “Desde la puerta del bar grité ¡Haroldo! ¿no se encuentra aquí Haroldo por casualidad?”, “Y si pasáramos un cartelito que dijera que Haroldo debe presentarse cuanto antes en el camarote de su padre?”, “¿Se encuentra Haroldo en esta sala?”, “Si Haroldo se encuentra en esta sala que por favor se presente cuanto antes en el camarote 918, es muy urgente...” (pág. 84).

Ahondando aún más en el recuerdo de Conti, su figura recorrerá doblemente la novela, como hijo de Contardi y como el preso que deseaba, en sus últimas horas, volar. Este reo de muerte también estará levemente disimulado: su nombre es “el flaco” que era el apodo familiar de Conti (él mismo se retrató en su obra con este nombre: “...qué hará el flaco, es decir, yo...” ( «Los caminos», *ibidem*, pág. 142). La obsesión terminal del flaco es construirse una “máquina de volar” que lo lleve lejos de la celda —“El hablaba de engomar las telas de varias camisas y pegarlas en tablitas muy finas. Alas” (pág. 20)— Conti dedicó un relato («Ad

En principio la narración se titulará «Historia del guardafaro» (pág. 218), inspirada en una melodía popular recordada por todos los navegantes<sup>cclxviii</sup>. Por tanto la construcción del significado de “desaparecido”, aunque esté fuera de la realidad de los personajes, tendrá que formarse a partir de las vivencias de estos, a partir de lo real.

Más tarde el título evolucionará hacia un contenido más romántico, «La hija del guardafaro» (pág. 218). Para pasar, en breve, cuando los autores se percatan de que se están desviando del propósito inicial, a dar mayor importancia al farero: «Historia del viejito guardafaro» (pág. 219). Al ir dirigido a Contardi, los autores quieren adecuarlo más a la figura del pintor. En este punto deciden que no sea una obra escrita sino una representación títeres —es decir, cuanto más trágico va a ser el contenido más se aparta la forma de la tragedia—, el nuevo membrete será «El faro de los desaparecidos» (pág. 220), se empezará a clarificar el concepto al unirse las palabras “desaparecido” y “oscuridad” y ubicar esta en “la noche sin fin del Cono Sur” (pág. 224).

En sus persistentes deliberaciones, los titiriteros decidirán cambiar la palabra que podría herir la sensibilidad de Contardi, así que el título quedará recortado a

Astra», *ibidem*, págs. 82-108) a un hombre que construía, con telas, un aparato con el que poder volar.

También el “faro” protagonista de la historia que componen los personajes encuentra su eco en la persona de Haroldo Conti. Moyano ha relatado su encuentro con Conti en La Rioja, allí el autor de Chacabuco mostró tanto interés por los faros que el pequeño Ricardo Moyano lo bautizó como “Faroldo”: “Haroldo se instala en mi casa y todavía no ha acabado de abrir las valijas cuando ya está preguntando adónde se pueden conseguir faroles antiguos. Mi hijo que tiene algo así como ocho años, le pregunta por qué en vez de llamarse Haroldo no se llama Faroldo” (MOYANO, D.: «Haroldo andaba en la luz», *Casa de las Américas*, La Habana, año XXI, n. 121, julio-agosto, 1980, pág. 52).

El propio Conti alude a un faro («Tristezas de la otra banda», *ibidem*, págs. 149-160), en su estricto papel, la luz que aparta la oscuridad de la noche, y en una tarea simbólica que añade a la luz que rescata de la soledad. Además, el faro de Conti tiene el matiz de avivar los recuerdos

—“Ella perdurará como la luz del faro y es a partir de ahí que yo recupero y aun revivo a todos mis amigos” (pág. 158)— y eso precisamente es lo que pretende el faro de *INB*: alumbrar la oscuridad del recuerdo de Conti.

cclxviii

La canción es «Ilusión marina», popular vals de los hermanos Surero grabado en Buenos Aires en 1929 por Ada Falcón.

«El faro» (pág. 225). A pesar del empeño colectivo en forzar una historia feliz, el “faro” con que alumbrar a los desaparecidos se irá desvirtuando en «El farol» (pág. 227), «El farolito» (pág. 228) para terminar en «El fósforo» (pág. 230).

El título embarga una tremenda desazón puesto que si el “faro” era un intento desde fuera de ayudar a salir de la “oscuridad” a los desaparecidos; no hay que olvidar que los “fósforos” eran la ilusión que desde dentro mantenía un preso, El Flaco, ya que con ellos pensaba hacerse un traje con el que huir de su prisión (págs. 119 y 227). Este título marcará la inflexión de la esperanza, a partir de ahí el relato colectivo se llamará «El apagón» (pág. 232).

Los autores han perdido en el empeño de contar una historia con la quedar coherencia a los desaparecidos y, además, no han podido aproximarse al significado de ese estado con la racionalidad de las palabras<sup>cclxix</sup>. Entonces, en un intento desesperado, buscarán el último sonido de esas personas, el que marca el paso de la luz a la sombra. Su hallazgo será el título final de la historia: «Fsss» (pág. 234).

---

<sup>cclxix</sup> Sara Bonnardel aludía a que la única palabra utilizada por Moyano, en su código de “palabras-salvadoras” con las que construye *INB* y *TGT*, que no puede salvar nada ni a nadie es precisamente “desaparecido”: “desaparecido es la palabra que no puede ser salvada, que no flotará después del naufragio porque no es más que oscuridad o abismo y de ahí la necesidad de la luz del faro para redefinirla y hacerla comprensible” («*Libro de navíos y borrascas: los aprendizajes del exilio*», *Novela y exilio*..., pág. 135).



## IV

## EL DESTIERRO PERPETUO

## 1. EL EXILIO POLÍTICO

En 1976, Daniel Moyano tomó la decisión de abandonar su país. La situación de violencia imperante y la detención sufrida tras producirse el golpe militar forzaron su destino hacia la expatriación.

Por estos años, América no había escapado aún de la estrecha trilogía que Alfonso Orantes pronosticaba al intelectual de estos lares (*Destierro - Encierro - Entierro*). La década del 70 está marcada, en el Cono Sur, por el oscuro señuelo del exilio político. Argentinos, uruguayos, chilenos y brasileños se unían a sus antecesores paraguayos y, en el resto del continente, al largo éxodo de centroamericanos y cubanos. Este interminable trasiego corroboraba por enésima vez la admonición de Orantes y a su vez cumplía con la *tradición de exilio* que Torres Fierro observa en las letras hispanoamericanas <sup>cclxx</sup>.

Moyano pasaba también a engrosar la lista de escritores desnaturalizados — voluntariamente, por razones de diversa índole, acuciados por las circunstancias

---

<sup>cclxx</sup> “No es casual que en la literatura latinoamericana haya una larga tradición de exilio, a veces interior, a veces exterior, a veces voluntario, a veces impuesto. Es una constante que también se vincula al desarrollo de la literatura moderna, toda ella signada a fuego por el exilio” (TORRES FIERRO, D.: *Los territorios del exilio*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1979, pág. 38).

o forzados por el régimen político— de su tierra natal. El exilio no parece haber sido, en su avatar concreto, nada fácil <sup>cclxxi</sup>.

Mientras Roa Bastos, que en su día fue decano de la diáspora, dice descubrir al hombre universal una vez fuera de su país <sup>cclxxii</sup> y, en el plano formal, Ainsa aprecia que indudablemente la insularidad de las letras paraguayas termina con el exilio de sus autores <sup>cclxxiii</sup>; el caso de Moyano es diferente. La expulsión es vivida no sólo como una experiencia dolorosa sino anquilosante por todos sus personajes, y en el terreno de la difusión de sus obras, dicha etapa no fue demasiado generosa.

No cabe duda que un suceso de estas características carece de una solución unívoca para todos sus protagonistas. Julio Cortázar y Eduardo Galeano, por ejemplo, abogan por aferrarse a los factores positivos. El autor argentino apelaba a que el campo de abandono que han pretendido los expulsadores se tome en un revulsivo del compromiso en los expulsados <sup>cclxxiv</sup>. Pero no sólo eso. Aún consciente de dar un paso en el vacío, pide que la literatura del exilio se aleje de las notas trágicas, de la pérdida, de la nostalgia o de la furia para que sus mismos cimientos sean positivos —“¿Y si los exiliados optaran también por considerar como positivo ese exilio?” <sup>cclxxv</sup>—. En parecida tesitura se sitúa Galeano: la literatura del exilio debe partir de lo positivo, esta vez con un fin utilitario claro, el aporte que el escritor pueda hacer a la hora del regreso <sup>cclxxvi</sup>.

---

<sup>cclxxi</sup> La vida de Moyano en España ha sido glosada a través de los propios testimonios del autor en el apartado «Raíz autobiográfica en la obra de Daniel Moyano», cap. III, págs. 103-108.

<sup>cclxxii</sup> “Me interesa el hombre universal que es la gran lección que yo le debo al exilio. Nunca podré quejarme de mi exilio porque fue para mí una gran escuela” (TOVAR, P.: *Augusto Roa Bastos: Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes 1989»*, Anthropos, Barcelona y Ministerio de Cultura. Centro de las Letras Españolas, Madrid, 1990, pág. 69).

<sup>cclxxiii</sup> AÍNSA, F.: *Los buscadores de la utopía*, pág. 283.

<sup>cclxxiv</sup> Para Cortázar era imperioso realizar una revisión del concepto de exilio para cambiarlo “de la categoría de disvalor estéril a la de valor dinámico” («El exilio combatiente», en *Argentina: años de alambreadas culturales*, pág. 40).

<sup>cclxxv</sup> CORTÁZAR, J.: «América Latina: exilio y literatura», *ibídem*, pág. 20.

<sup>cclxxvi</sup> “Así amplió el campo de mi mirada y así voy encontrando claves de creación y orientación que podrán ser de alguna ayuda, tarde o temprano, cuando llegue la hora del regreso y haya que regar las tierras que las dictaduras están arrasando” (GALEANO,

Mientras unos autores han hecho del exilio uno de los centros neurálgicos de su obra (caso de Mario Benedetti) otros no dejan rastro alguno por largo que haya sido el destierro (caso de Augusto Monterroso). Entre unos y otros surge la figura de Moyano que ha retratado todas las variantes del destierro y en ninguna de ellas ha dejado traslucir algo, el más leve vestigio, positivo.

### 1.1. EL EXILIO INTERNO

Moyano ha relatado la represión política sufrida dentro de las fronteras de un país. En 1974, con la edición de *EDC*, hace su primera incursión en el tema. Más tarde aparecerían las novelas *EVT* y *ETD* (sobre todo la segunda versión y los relatos que la acompañan), que entran de lleno en la plasmación de ese mundo cerrado que supone el exilio interior. Nuestro autor se centra en dos puntos: la adulteración del medio vital y la alienación de los personajes.

*EVT* es el estandarte del exilio interno. El lugar donde se ubica la narración, Hualacato, es transformado en cárcel por obra y gracia de los Percusionistas. Esta geografía de la imaginación es a la vez una región inequívocamente americana. Sigue la senda de la Comala de Rulfo situada “sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno”<sup>cclxxvii</sup> y del Macondo de Márquez aislado del resto del mundo por pantanos intransitables. El espacio escogido por Moyano es mítico a todas luces, una tierra que sufre periódicamente la violencia y cuya soledad es infinita.

Nada más comenzar la novela, el narrador localiza la acción al otro lado del paraíso —“Hualacato, ese pueblo perdido entre la cordillera, el mar y las desgracias” (pág. 7)—. Es la misma región donde se ubica «Una guitarra para Julián», un pueblo innominado pero igualmente localizado entre sierras peladas, en una latitud lejana, en las antípodas de los núcleos de poder. Sus casas son “feas y tristes” y sus gentes se han cansado “de hablar y de oír” (*EDC*, pág. 35) saturados de aguantar el dolor y la violencia.

---

E.: «El exilio, entre la nostalgia y la creación», *Nosotros decimos no. Crónicas (1963/1988)*, Siglo XXI, Madrid, 1989, pág. 253).

<sup>cclxxvii</sup> RULFO, J.: *Pedro Páramo. El llano en llamas*, Seix Barral, Barcelona, 1986, pág. 9.

A su localización remota se une un aislamiento impuesto. 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 hay que sumar varios elementos que, en el primer capítulo de la novela, preludian la prisión en la que se va a transformar la ciudad.

La radio es símbolo de espacio cerrado, si por un lado es el cordón umbilical que une Hualacato con el mundo, esa misma situación, ese único conducto, redunda en la soledad de los hualacateños a la hora de la represión <sup>cclxxviii</sup>.

La despedida de aquellos que emprenden el éxodo suponen los primeros balbuceos de una etapa de pérdidas continuas.

Prosigue con las apreciaciones de una gata que anuncian el terror inminente con sus percepciones primarias. De este modo los animales (pobladores del *Mundo Natural*) alertan con su instinto despierto del peligro que están gestando los hombres:

Feo olor de la tierra abierta, sin necesidad, nadie siembra así y menos de noche según la memoria de la gata. Feo Hualacato de noche con las lastimaduras que se encienden y se apagan. Feo el chillido de los animales en el monte, los grillos alterados en sus ritmos, pájaros que pían a destiempo, arañas dormidas que tiemblan al ver que saltan sus sismógrafos, escarabajos que se protegen en sus cáscaras, ellos también tienen miedo (*EVT*, págs. 10-11) <sup>cclxxix</sup>.

<sup>cclxxviii</sup> En el primer capítulo del presente trabajo hicimos referencia a la radio como símbolo regional. Sus caracteres eran, como ahora, el signo de la soledad. La importancia que Moyano da a este elemento no sólo se percibe a lo largo de su obra sino también en el prólogo que realiza al volumen de relatos de Hernández. Así mismo, Conti hace referencia a esta única y precaria conexión con el mundo: “El audífono parecía un supositorio y la voz salía por allí puntiaguda, tan secreta, cordoncito milagrero que lo ataba a uno al mundo” («Mi madre andaba en la luz», en *La balada de álamo Carolina*, pág. 59).

<sup>cclxxix</sup> Una vez instalado Nabu en la casa de los Aballay, Belinda vuelve a olfatear el desastre: “Feo olor que hay esta noche en la casa, pensará Belinda, feo el sudor de más que hay en los cuerpos, feo el olor de las begonias, feo cómo cuelga un cucharón en la cocina, una olla en la pared, feo también el cuarto iluminado del Percusionista” (pág. 46).

Y la imposibilidad de protegerse en parte alguna. Ese peligro total y persistente, esa inexistencia de un escondite, de un lugar seguro, son los verdaderos parámetros de la represión que pinta Moyano <sup>cclxxx</sup>:

Ya se sabe que es inútil trancar puertas o agregar un par de hiladas de ladrillos a las tapias, ellos pueden entrar por cualquier parte. Se agotaron los candados en las ferreterías, y sin embargo más de la mitad de las casas de Hualacato están siendo tomadas... (EVT, pág. 10).

Una atmósfera de absurdo atraviesa el espacio de Hualacato. Los pacíficos ciudadanos son ahora sospechosos, perseguidos y reos al fin, por un “pase mágico” de los percusionistas. Las calles han perdido su orientación primera, los bares son “lácteos” y numerosos “tunistas” de aspecto agresivo recorren la ciudad.

Ese es el marco externo pero la acción directa sucede en el domicilio de los Aballay. Al reducirse el espacio de la narración se incrementa la sensación de opresión. Así, si la ciudad entera es una cárcel, cada casa será una celda y cada ciudadano un preso vigilado por un Percusionista.

Nabu instaura un auténtico régimen carcelario en el hogar de los Aballay. Hay registros periódicos, formaciones y recuentos; durante un tiempo se concede un “recreo interno” (pág. 23) dentro de los muros de la casa y más tarde se permitirá la salida vigilada al patio y a la huerta, “recreo externo” (pág. 78), todo ello bajo un férrea disciplina militar. En la cotidianeidad se acomoda la represión y la tragedia y de esa particular perspectiva surge el absurdo.

“Familia peligrosa” (pág. 77) será el primer calificativo oficial de los Aballay, del más anciano al bebe de la casa; después, sin saber el porqué y quién dicta esas normas, adquirirán la más benigna clasificación de “sospechosos”:

Todavía no se han dado cuenta del cambio que significa pasar de la categoría de peligrosos a la de sospechosos. Sospechosos podemos ser

---

<sup>cclxxx</sup> Las referencias históricas deben buscarse en los Escuadrones de la Muerte que, instaurados por López Rega, asolaron Argentina en los últimos años del peronismo. Con el golpe del 76, las bandas paramilitares se convirtieron en el brazo armado del terror de estado.

---

todos mientras no demos lo contrario. Un peligroso no es redimible. Un sospechoso sí (EVT, pág. 84).

En medio de las clasificaciones se abre un panorama cerrado donde la represión es continua y no tiene un origen claro que pueda servir de referencia a los Aballay —se dan dos motivos para la “sospecha”: uno, la dudosa familiaridad con el Cachimba, disidente del régimen impuesto por los Percusionistas; otro, haber participado en un día de silencio absoluto en que trataban de escuchar lo que acontecía en el pueblo—. Estamos ante la misma situación de indefensión de «Una guitarra para Julián». El peligro acecha y ataca, no se sabe cuándo ni por qué. Ese desconocimiento es el que genera una angustia perpetua. En el relato el mutismo de los personajes será el reflejo de la represión; en la novela se representa con referencias al color, la oscuridad y la asfixia. Las metáforas de Moyano nunca son demasiado oscuras, al contrario, parece que el autor no desea camuflar nada, que pretenda esa linealidad en la forma que envuelve un fondo atroz. Un animal “desconocido” e “invisible” es el perseguidor, algo que todavía no han visto pero que en la “oscuridad”, en la carencia de visibilidad, pueden intuir. El espacio en tinieblas es el escenario del miedo y la vulnerabilidad, mientras el color rojo lo es de la violencia. Apartados de la luz y marcados por manchas rojas, los personajes sienten que les falta el aire, es la “asfixia” que provoca el espacio sellado (EVT, pág. 39).

Ante la destrucción del presente y la carencia de esperanzas, los Aballay se refugian en los recuerdos. Buscan las antiguas fotos familiares para reencontrarse en algún momento feliz. El espacio del pasado será el bastión de espera mientras se aguarda la ida de los Percusionistas. Ese es uno de los puntos fundamentales del exilio interno que Moyano plantea, refugiarse en la memoria de cuando la casa era un hogar y el pueblo un marco hospitalario.

Roa Bastos ha calificado la situación del exiliado interno de *autismo*<sup>cclxxxii</sup> en cuanto a la imposibilidad de comunicación; en la misma línea se manifiestan

---

<sup>cclxxxii</sup> “El exilio interior se percibe bien en situaciones muy extremas de opresión, de opresión pretoriana, política, social, en que uno pierde absolutamente la posibilidad, el don supremo de ser humano que es la palabra, la posibilidad de comunicación. Y

Bareiro-Sagüier, llamándolo *exilio del silencio*<sup>cclxxxii</sup>, y Moyano que en sus textos hace referencias constantes a la castración del lenguaje, a la pérdida de la palabra y de la capacidad de comunicación. En «Una guitarra para Julián» los personajes pierden la facultad de “alegrarse” y dejan de comunicarse entre ellos; en «El estuche del cocodrilo» la familia protagonista vive aislada de sus vecinos, con los que no establecen trato alguno, por ser auténticos “sospechosos” al convivir con un cocodrilo.

La importancia que nuestro autor le otorga a la comunicación queda de manifiesto en *EVT* donde los Aballay soportan su duro período de silencio inventando un rudimental código de comunicación (basado en signos y gestos). Este nuevo lenguaje es una forma de supervivencia —“..pasándose al idioma que habían inventado para salvar las palabras y la vida” (pág. 67)—.

La alienación de estos exiliados internos es debida, en gran parte, a esta pérdida de la palabra. El silencio impuesto implica que se sufrirá en soledad, que se perderá día a día la realidad cotidiana sin poder denunciarlo, que no habrá esperanza alguna puesto que no podrán invocarla. Los “ruidos” de Hualacato son “inaudibles” y los gritos de los Aballay se expanden hacia dentro<sup>cclxxxiii</sup>.

La variante ofrecida por «Kafka 72» y «El poder, la gloria, etc...»<sup>cebxiv</sup> consiste en que cualquier palabra puede ser mal interpretada y conducir a la persecución del hablante. Paralelamente, cualquier conciudadano puede ser un perseguidor, esta situación repercute en los protagonistas que a su vez sospechan de todo y de todos. «El poder, la gloria, etc...» comienza con una frase que describe ese mundo cerrado de delación y enajenación, “Últimamente en esta ciudad casi todos los habitantes son policías; y un gran número de casas no identificadas, juzgados” (pág. 101). Después de un largo periplo de persecución y

al perder esto se vuelve uno un autista. Empieza a ensimismarse y a perder” (TOVAR, P.: *op. cit.*, pág. 70).

<sup>cclxxxii</sup> BAREIRO-SAGUIER, R.: «Escritura y exilio», *Novela y exilio...*, pág. 21.

<sup>cclxxxiii</sup> “Más que un olor parece un ruido, pero inaudible, un soplo agregando al silencio. como si los Aballay en su conjunto estuviesen gritando para adentro, oliendo para adentro” (*EVT*, pág. 49).

<sup>cclxxxiv</sup> MOYANO, D.: «El poder, la gloria, etc...», en *EDC*, págs. 99-110.

cárcel, el personaje esbozará la desazón final en la que ha caído su entorno y de la que ni siquiera escapará él mismo, “llegará un momento en que todos seremos policías. ¿Y contra quién actuaremos entonces?” (pág. 107).

Que el hombre es un ser agresivo y cruel por naturaleza es una idea dominante en esta narrativa, pero es en el espacio del exilio interior donde el pensamiento del *Leviathan* parece encontrar su acomodo más certero. La depredación del hombre por el hombre es un hecho presente en *EDC*, en relatos como «Tiermusik» y en *EVT*. Curiosamente, en esta última novela, Nabu pretende siempre desviar la responsabilidad de la represión de su propia persona a los asustados Aballay. Estos son víctimas pero además “deben” ser cómplices <sup>cclxxxv</sup>. Moyano crea un ambiente de neurosis permanente. El personaje se siente observado, es espiado, es sospechoso, y en la misma medida sospecha. Cuando constata que su condición es compartida por sus congéneres, que la enajenación es global, pensará que la suya no es más que la situación de un preso en una inmensa cárcel, con la salvedad de que la desproporción de esta hace imposible la huida:

En cuanto a mi situación actual, me encuentro aparentemente en un callejón sin salida. Digo aparentemente porque he visto que en el resto del mundo a mi alcance las cosas son más o menos parecidas, o sea que el callejón es tan grande que parece en realidad una salida, la única («El poder, la gloria...», *EDC*, pág. 109).

En Hualacato los Aballay son presos pero todos son víctimas de las leyes imperantes, ni siquiera Nabu se salva de esta condición. Los sermones dominicales del Percusionista, la persistente propaganda del poder, la sempiterna sospecha y el medio cerrado a cualquier contacto exterior, componen la rutina diaria que aliena las mentes de los personajes. Kico llega a pensar que su vida vale “menos que cero sin atrás ni adelante” (*EVT*, pág. 71) porque el miedo,

---

<sup>cclxxxv</sup> “...y ahora mismo me van a decir quiénes son las otras tías de las fotos, la reá Céfira la reá Marcelina la reá Francisquita todas juntas, y ustedes con el Cachimba cavarán sus tumbas” (*EVT*, pág. 112).



la represión y la humillación <sup>cclxxxvi</sup> la han anulado. Aún así la novela ofrece mecanismos de defensa: para sobrevivir utilizan la memoria (rescatando la felicidad del pasado); el lenguaje de los signos (con el que comunicarse en el presente) y la imaginación (para evadirse de la realidad intolerable).

La acción principal camina pausadamente hacia la tragedia. Una admonición del dictador a domicilio, “aquí no hay nadie que se salve” (pág. 43), pasará de amenaza a realidad mientras van desapareciendo Aballays. La frase aparece otras veces a lo largo de la obra, su estructura superficial varía según se cierne el peligro sobre los personajes —“A ustedes ya no los salvanadie, ni siquiera yo” (pág. 47)—, hasta llegar a la certeza final de Kico:

...morirían todos los retratados y ni siquiera se salvarían los muertos  
(*EVT*, pág. 119).

## 1.2. EL EXILIO EXTERNO

Todo *EVT* ha estado orientado hacia esta postrera clasificación en que caen los Aballay. El programa de los Percusionistas perseguía la sistemática aniquilación del ser humano —nuevamente *homo, hominis lupus*—. La angustia se incrementa a medida que desaparecen familiares puesto que ese es el destino asignado para los que están dentro.

En *LNB*, la novela estandarte del exilio externo, una carta enviada por un amigo riojano, le confirma a Rolando que su expulsión ha sellado una parte de su vida pero aún así es preferible a la represión sufrida en el país:

Lo bueno de todo esto es que tu final fue bien elegido. Te fuiste a tiempo, ignorando lo que vendría después. Es un final con privilegios (*LNB*, pág. 298).

---

<sup>cclxxxvi</sup> Cuyo mejor ejemplo es el “zapateo” al que obligan a Cholo Aballay (*ibídem*, págs. 85-87).

Esa es la doble situación que deberán asimilar los navegantes del Cristóforo Colombo, el exilio es un corte brutal (un “final”) que sin embargo deberán aceptar como “privilegio”. Lo que en Cortázar y Galeano era una postura de combate, en Moyano es una triste imposición de las circunstancias. Sus personajes, caracterizados por estar “bamboleándose” al paio de los acontecimientos, se han quedado con lo malo, escapando de los peor, por simple azar. En el barco deberán asimilar que en un mismo movimiento, repentino e involuntario, “mueren” y “nacen” estigmatizados.

La ruptura es el rostro del exilio extemo. Rolando, como los protagonistas de «Golondrinas», «Desde los parques» y «María Violín»<sup>cclxxxvii</sup> deben enfrentarse a una existencia partida en dos mitades irreconciliables. A través de la imagen de un violín abandonado se expresa la pérdida en *LNB*. El Gryga es el símbolo de la vida que se abandona, como el barco de la que se inicia —“Porque la quiebra, y la caída consiguiente del Gryga, dividió mi tiempo de vivir en un antes y un después” (pág. 51)—. Rolando se debate en el abismo abierto entre el “antes” y el “después” (el exilio supone un “final” y su “privilegio” consiste en otorgar un “comienzo”). En estas simas el personaje está condenado a desarraigarse de su sociedad, de la realidad cotidiana, de un determinado idioma...; la pérdida es constante y ha llevado a Héctor Tizón a denominar gráficamente a este proceso *el desgarrón* del contorno social<sup>cclxxxviii</sup>.

Todos los nombres del exilio aluden a la ruptura, en ese tajo, la primera desazón del expulsado es el miedo a un olvido seguro por parte de aquellos y aquello que deja y que el narrador de *LNB* objetiva en el violín:

Si no hubiese quedado bajo la lluvia y caído a tierra con las hojas de la parrá, andando el tiempo hubiera conseguido que la gente dijera *Gryga* como

---

<sup>cclxxxvii</sup> MOYANO, D.: «María Violín», *El País Semanal*, Madrid, n. 54, 18, octubre, 1987, págs. 52-61.

<sup>cclxxxviii</sup> “He salido muchas veces del país, incluso he vivido afuera muchos años, y en ningún momento sentí esto que uno siente cuando se sale de otra manera, exiliado o autøexiliado: es el desgarrón con la pérdida de identidad, con la pérdida del contorno con el cual tuviste un trato cotidiano, en el cual estabas integrado” (TIZON, H.: «Sentirse fuera de la patria», *Clarín*, Buenos Aires, 7, enero, 1982).

quien dice *Stradivarius*. Era sólo una cuestión de tiempo. Hoy nadie sabe que es un *Gryga* (*LNB*, pág. 13).

Sara Bonnardel titula un extenso trabajo sobre *LNB* «Los aprendizajes del exilio»<sup>cclxxxix</sup>, un nombre muy adecuado para una novela que no ficciona la vida en el destierro ni el narrador adopta una postura de distancia temporal con los hechos narrados. No, la obra se centra en los primeros días del exilio. El material narrativo está formado por la acumulación de sensaciones de despojo, conversaciones deshilvanadas con los otros navegantes, estados de ánimos cambiantes del protagonista que se convierten en monólogos interiores de desesperación o de euforia. Un no saber que ha pasado y un continuo análisis para encontrar una respuesta llenan las páginas del libro. Moyano ha retratado la manifestación pura del destierro; ni siquiera se recuerda la patria perdida (acto espontáneo de cualquier migración) porque no se concibe tal pérdida; al contrario, las referencias al regreso son constantes. La más notable es querer llamar al barco en el que navegan hacia nuevas geografías «Volver» (152). Moyano crea un espacio de reflexión abrupta, completa y profunda sobre el sentimiento del exilio en sí.

Nada más embarcar el protagonista se percató de que no hay plazo temporal alguno para el regreso. La expulsión lo condena a una suspensión en el tiempo. La cronología ha desaparecido y Rolando queda anclado en una espera larga y ambigua —“Es la tortura por la esperanza” (pág. 57)—.

El primer capítulo, «Y chau, Buenos Aires» (págs. 7-42) apunta hacia la angustia que provoca la indefinición temporal. Rolando concatena una serie de preguntas sin respuesta en su monólogo interior: “¿Así que nunca? ¿Ni siquiera con la frente marchita dentro de veinte años? ¿Ni siquiera sintiendo que la vida es fffuu, un soplo? ¿Ni siquiera con miedo al encuentro? ¿Ni con esperanza humilde?” (pág. 36)<sup>ccxc</sup>; “¿Para siempre? ¿Por qué para siempre?”, “¿Morirse

<sup>cclxxxix</sup> BONNARDEL, S.: «*Libro de navíos y borrascas*: los aprendizajes del exilio», *Novela y exilio*..., págs. 89-144.

<sup>ccxc</sup> La utilización de la música como recurso literario es común en la obra de Moyano. Desde una estructura musical para las novelas (no olvidar el capítulo XI dedicado a la tortura y titulado «Cadenza») al detalle y la descripción de los sonidos o de la particular entonación de

allá?” (pág. 37); “¿Entonces qué si no vamos a volver nunca?” (pág. 38); “¿No volver más?”; “¿nos traerán de vuelta cuando haya pasado mucho tiempo? ¿Serán capaces de traer setecientos cajones con nosotros adentro alineaditos y sosegados?” (pág. 40). Con ello da cuenta de que si las fechas fueran precisas el exilio no sería tan doloroso, según apunta Sandra, “...si uno sabe que podrá volver, un par de años de exilio pasarán como si nada” (pág. 56). Como Rolando no posee esas preciadas referencias, concibe la partida como un fin —“Esto viene a ser como morir, compañero” (pág. 36)—. Un final cuyas peculiares cotas son el lento deterioro de los recuerdos y los lazos de unión con el país natal. La melancolía, la desesperanza donosiana y la impotencia para detener el proceso de la memoria son sus ejes. Y el símbolo sigue siendo el Gryga abandonado:

Yo quería hablar de la destrucción del ser humano a través de las autonomías que le son propias a la ficción. Rolando es el violín, es ese instrumento frágil, ese Gryga colgado de una piolita que se va destruyendo poco a poco. En definitiva, el violín me pareció la metáfora necesaria para que yo no hiciera una fotocopia de la realidad <sup>ccxc</sup>.

Por tanto, los paralelismos entre el instrumento y el músico riojano van a ser constantes hasta el punto de correr la misma suerte. Si la lluvia era “la muerte” para el violín, “una muerte lenta y como rencorosa” (pág. 12); cuando Rolando se percate de que la vuelta es improbable sabrá que en el barco ha comenzado a perder su vida anterior, morosa e inevitablemente, como un violín mojado.

---

las palabras. En el párrafo anotado Rolando expresa sus más íntimos temores con la letra del famoso tango de Alfredo Le Pera, para Bonnardel “la canción recrea el ambiente y la cultura de un país que la represión ha transformado pero que sigue viviendo en el recuerdo de los exiliados” («LNB: los aprendizajes del exilio», *op. cit.*, pág. 108). El popular *Volver*, es la referencia directa a esas raíces que se temen perder. Por descontado, el parafraseo de este tango está dentro de la caracterización del personaje Rolando.

En «María Violín» también se aludirá a la letra de esta canción, esta vez dando entrada a la ironía y el desencanto. el “veinte años no es nada” de la canción se tornará en un sarcástico “con veinte años por delante hasta que aclare allá en el Cono Sur” (pág. 52).

<sup>ccxc</sup> NAVARRO, F: «Encuentro con Daniel Moyano: Los barquitos de la palabra», *Novela y exilio...*, pág. 200.

Hemos apuntado que la condición del expulsado está unida al olvido —“...aquí hay muchas cosas que ver mientras se olvida” («Golondrinas», *ETD2*, pág. 187)—, el del propio exiliado y el de la sociedad que se abandona. En la imprecisa ausencia la realidad cotidiana se va difuminando, así aparece uno de los rasgos del exilio moyaniano: los personajes de esta narrativa no han perdido grandes cosas (haciendas, trabajo, casas, reconocimiento o amores) porque apenas poseían nada; además Moyano asigna a la categoría de la realidad las cosas físicas y concretas y eso es precisamente lo que se diluye en la distancia; por el contrario la memoria guarda un violín, alguna canción, el recuerdo del calentador familiar o el rostro de un amigo. En definitiva, sensaciones y querencias profundas que siempre vienen de la mano de las palabras y los sonidos:

Al final que me traje para aquí. Prácticamente nada: un re bemol y poco más. Las cosas reales, en cambio, tienden a desaparecer. Por más que le dé vueltas al asunto, de todo aquello sólo subsisten papeles y sonidos. A lo demás es como si se lo estuviese llevando el viento («Golondrinas», *ETD2*, pág. 179).

La pérdida de la memoria social e individual conduce a un inevitable conflicto de identidad. Rolando, ya en medio del océano, se mira repetidas veces al espejo para reconocerse e intentar interpretar su silueta rota en el violinista riojano de antes y el navegante expulsado de ahora<sup>cxcxi</sup>. En el seno de esta disputa íntima aparece la palabra escrita como baluarte del destierro. El protagonista redacta un «Diario de a bordo» con la intención de dejar constancia

---

<sup>cxcxi</sup> “Necesidad de mirarme en un espejo y al mismo tiempo sentir el sol [...]. Verme en un espejo para saber cómo era yo para ellos, y a la vez para reencontrarme, físicamente me estaba olvidando de mí mismo [...], conocía el suelo que pisaba, faltaba mirarme en el espejo para saber cómo era el que lo pisaba. Mirarme con intenciones de recordarme luego en ese momento, como quien toma una fotografía. Esto era una necesidad urgente, pero con la misma intensidad lo era quedarse ahí para ver amanecer y pensarse, poseerse” (*LNB*, pág. 97); “...y mirarse al espejo para recordarse también físicamente, a lo mejor la imagen que tengo de mí ya no coincide, no sirve” (*ibidem*, pág. 103).

del viaje forzado. No desaparecer de la memoria colectiva<sup>ccxciii</sup> es labor perentoria (y otra de las muchas pérdidas ya que el diario quedará inconcluso):

...si las migraciones han de seguir, es conveniente empezar de una vez, aunque parezca tarde, con un diario de migraciones que le ayude a uno a salvarse del olvido y que sirva de apoyo a futuros emigrantes (*LNB*, págs. 171-172).

La obra se frustra nada más comenzarla, sólo consta de una frase inicial, “Anoche empezaron a cambiar las estrellas”, y el relato colectivo sobre el viejo guardafaro. Aún así Rolando sigue creyendo en el valor de la tarea que él no puede acometer.

No hay que olvidar que el diario no pretende ser solamente un documento testimonial, sino que tiene una función práctica, ser una especie de mapa-guía para futuros transterrados. Es un arma frente a la soledad:

Si cada desterrado tiene la preocupación de llevar consigo un cuadernito donde anotar los datos principales, llegará un momento en que se formará con ellos una especie de trama o de tapiz, una figura clara capaz de orientar a cualquiera en situaciones imprevistas, algo así como la congruencia del exilio (*LNB*, pág. 292).

Todo ello no sería más que las pautas básicas de la memoria del exilio si no fuera porque el narrador le otorga a la palabra escrita un poder en sí misma — “Únicamente pueden salvarnos las palabras que anotemos” (pág. 292)—. La palabra como un instrumento de “salvación” que Rolando no duda en anteponer al hecho narrado, dándole un valor demiúrgico al lenguaje por encima del hombre y, paradójicamente, por encima de la misma obra:

---

<sup>ccxciii</sup> Rubén Bareiro-Saguier señala que desaparecer del marco social de origen y el consiguiente olvido de esa misma sociedad hacia el desterrado, es la condena más dolorosa del exilio («Escritura y exilio», *Novela y exilio...*, pág. 20).

Por su parte, Adolfo Prieto, planteando el problema desde la perspectiva del individuo hacia la sociedad matema apunta que “la prenda inexcusable” para el regreso consiste en mantener “el lenguaje y la memoria íntegros” («Daniel Moyano: Una literatura de la expatriación», «art. cit.», pág. 189).

Aquí más que la historia importan las palabras, esas olas que nos transportaron. Vamos a sobrevivir según tengamos esas olas. Las palabras, antes simultáneas de la vida, ahora parece que van adelante. No definen un cuerpo en sus exterioridades; funcionan en el quimismo de las células. Y entonces hay que tener cuidado, compañero. Llegaremos a Barcelona si encontramos las palabras, esas olas (*LNB*, pág. 294) <sup>ccxciv</sup>.

El exilio es dicotómico, tiene dos caras que miran simultáneamente al pasado y al futuro aún inexplorado. El narrador de *LNB* hace constantes referencias al “destete” de Rolando y el resto de sus compañeros, un nacimiento brutal a una nueva vida donde está presente el recuerdo de lo que se fue y ya nunca se recobrará. El protagonista se asemeja entonces al héroe demediado de Italo Calvino ausente esta vez de ironía alguna:

...estaba bajo la parra de mi casa en el momento en que llegaron y produjeron esa interrupción en la relación bien clara que yo tenía con la vida, y todavía no he conseguido unir los dos pedazos que entonces se separaron. Lo más probable es que tenga que dejar morir una de las partes, no sé si soy como esas viboritas ciegas que al cortarlas con la pala al cavar la tierra siguen moviéndose independientes cada una por su lado (*LNB*, pág. 71).

Al no poder vivir a un tiempo dos vidas paralelas, en dos planos temporales y en dos espacios distantes, Rolando está obligado a asimilar el corte, la ruptura, el desgarrón del exilio como una cicatriz imperecedera que además marca un renacer no exento de amargura:

Yo. Tengo continuidad en el tiempo. Las dos partes de la viborita cortada con la pala se pegaron y ahora anda reptando tan campante. Y a lo sucedido entre la parra y el camarote taparlo con un trapo negro, como las

---

<sup>ccxciv</sup> Tampoco hay que olvidar que *LNB* es un viaje literario al fondo del significado del exilio, por ello el itinerario hallará puerto, un final, una certeza, si se hayan las palabras necesarias para terminar la obra.

viejas del campo tapan los espejos cuando hay trances de muerte. Mirame al espejo sin trapos negros, yo, vivo (*LNB*, pág. 103).

El renacer del personaje se produce a bordo de un barco y en medio del océano. Este espacio, amplísimo y extraño, es el prelude de la geografía venidera. Dos figuras ausentes acompañarán a Rolando en la travesía: el recuerdo de su abuelo emigrante y una mujer soñada. Sara Bonnardel los considera “guías que lo conducirán a través del laberinto del exilio”<sup>ccxcv</sup>. Otorga, la profesora argentina, dos funciones específicas a uno y otro; al abuelo, ser el portador de la memoria de las tierras hacia las que el nieto se dirige; y Nieves, ser “la representación del otro, del desconocido que hay que cautivar para apropiarse de su tierra y de su cultura y crearse nuevas raíces”<sup>ccxcvi</sup>. Por nuestra parte, disentimos en el análisis de la mujer imaginada. Creemos que Nieves forma parte de esa cohorte de figuras femeninas que pueblan la obra moyaniana. Estas simbolizan la belleza, lo que se desea alcanzar, esa otra vida maravillosa que siempre se sitúa en la vereda opuesta al personaje protagonista. Nieves es la esperanza de felicidad que todas las criaturas de esta narrativa fabrican a base de sueños<sup>ccxcvii</sup> y que por su misma naturaleza jamás se alcanzará.

Rolando, en su presente cortado y apenas asimilado, sueña un futuro feliz al lado de Nieves en España y se apoya en la figura del abuelo español para sentirse menos ajeno cuando pise la nueva tierra. De la superposición temporal que el protagonista realiza en su particular viaje interior hacia el exilio, es buen ejemplo el capítulo VIII («Zampanó», págs. 149-157). En él se mezclan el abuelo

---

<sup>ccxcv</sup> BONNARDEL, S.: «*Libro de navíos y borrascas: los aprendizajes del exilio*», *Novela y exilio...*, págs. 99-100.

<sup>ccxcvi</sup> *Ibidem*, pág. 100.

<sup>ccxcvii</sup> Ni siquiera el personaje es ajeno a la inconsistencia de Nieves, esta mujer española es para Bidoglio un intento de “fundar otra realidad porque a la otra la perdimos, y toda fundación, como es natural, pasa primero por lo erótico” (pág. 63); Rolando sabe que Nieves es “su mujer de papel” no sólo en el significado directo —un trozo de papel que contiene sus señas— sino en el metafísico: ella viaja en su imaginación y de allí no podrá expulsarla nadie, será “inmortal en el barco paralelo” (pág. 66).



emigrante y el nieto exiliado; el barco rumbo a América —“Un cacharro cualquiera, una basura que sirvió para traerlo” (pág. 65)— y el Cristóforo Colombo dirigiéndose a Europa; el Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires y el presagio de un desembarco poco idílico.

Desde los albures de la obra, Rolando ha establecido una relación entre los dos barcos, dibujando un pentagrama con dos blancas, cuyo sonido era el de las sirenas, afirmaba que entre ellas “sólo había que poner una línea de prolongación” (pág. 17). De este modo se unen los destinos del abuelo y el nieto; y el viaje pasado de ida con el presente de vuelta. Estamos ante lo que el poeta César Fernández Moreno denominó la *desinmigración*<sup>ccxcviii</sup> a Europa y el profesor José Luis Roca ilustra con un juego entre el pensamiento hegeliano de América como continente del porvenir y el presente de diáspora americana hacia el Viejo Continente<sup>ccxcix</sup>.

Nuestro protagonista se apoya en sus ancestros extremeños, los utiliza para tener una guía en medio de la soledad del exilio y son los vínculos necesarios para no sentirse totalmente ajeno a la nueva tierra.

Pensar que se regresa, que se vuelve, palía el dolor de la expulsión y la desnudez del desarraigo. Pero no sólo eso. Rolando está buscando la manera de terminar con las migraciones periódicas y encontrar por fin una tierra segura. A lo largo del texto ha mencionado las condiciones de violencia de América, al caso particular de Argentina y dentro de ella la marginación endémica de su tierra, La Rioja. Lo cual constituye el marco físico que ha propiciado el trasiego.

Al volver los ojos hacia el abuelo, Rolando hace que su exilio se inserte en un marco ancestral de destierro y, por supuesto, a la constatación de que la

---

<sup>ccxcviii</sup> FERNÁNDEZ MORENO, C.: «De l'immigration à la désimmigration», *Les Temps Modernes*, 420-421, juillet-août, 1981.

<sup>ccxcix</sup> “Sabido es que los tiempos modifican los caracteres de los pueblos y a la decimonónica frase hegeliana ‘América es el continente del porvenir’, sucedió ‘nuestro porvenir está en América’ y ahora, quizás pueda afirmarse ‘el porvenir está en España, para algunos’” (ROCA MARTÍNEZ, J. L.: «Emigración y Literatura», *Asturianos fuera de Asturias, Actas de las IV Jornadas Culturales de Aller*, I. B. “Príncipe de Asturias”, Mieres, 1988, pág. 108; También *Galicia y América: el papel de la emigración*, Actas de las V Jornadas de Historia de Galicia, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Orense, Orense, 1990, pág. 94).

*desinmigración* es una manera de denominar la situación, de estudiarla y de acercarse a ella, pero nunca una forma de aprehenderla puesto que tal fenómeno no existe “no se puede volver como no se puede nacer dos veces” (*LNB*, pág. 154). Quizás ese retorno será sólo halagüeño *para algunos* como apostillaba José Luis Roca, y jamás para un personaje moyaniano.

Nuestro autor construye una amarga parodia del regreso de los descendientes de los emigrantes finiseculares. Utiliza la figura de un hipotético conde y la enfrenta a sus modestos exiliados. Aquellos han perpetuado su nobleza y estos aspiran, aún careciendo de linaje y de título hereditario, a ser reconocidos. Alegarán: “Somos descendientes de los antiguos criados de vuestro bisabuelo”, “nosotros somos vuestros criados que regresan”, “somos casi los mismos, la misma sangre” (pág. 155). A lo que el conde contestará: “¿Y a mí que carajo me importa? (suponiendo que los condes hablaran así)” (pág. 290). Esa es otra faz de la *desinmigración* que el *LNB* presenta abocajarro: ¿cuál ha sido el recibimiento que España ha dado a esa “tercera o cuarta generación de españolitos bastardeados que regresan fracasados de las Indias” (pág. 290)?

Moyano no disimula la denuncia, abiertamente proclama el desinterés de la sociedad española hacia la diáspora americana (los navegantes del Cristóforo, setecientos seres humanos que huyen de la violencia, llegan a puerto en el más completo mutismo, olvidados, ignorados) cuando no su franca hostilidad, subrayada por un sello que se imprime en cada uno de los pasaportes, *Prohibido trabajar en España* —“setecientas veces el sellito como sacando chispas” (pág. 313)—.

Ante esta ingratitud se redondea la tragedia del protagonista y además se fragua la del abuelo. Todo emigrante desea regresar un día a su tierra de origen y este retorno está unido al triunfo no al fracaso. Consustancial a esta mentalidad es, según Caballero Calderón, la convicción de que desplazarse en el espacio (del viejo al nuevo continente) equivale “a trasplantarse en el tiempo del pretérito al porvenir”<sup>ccc</sup> siendo ese futuro siempre generoso. Rolando, al volver a Europa expulsado de América, es la transfiguración de ese porvenir frustrado:

---

<sup>ccc</sup> CABALLERO CALDERÓN, E.: *Americanos y Europeos*, Guadarrama, Madrid, 1957, pág. 211.

...nosotros somos tu fracaso. Este barco no transporta inocentes inmigrantes sino setecientos indeseables, indignos del Cono Sur, que regresan para pedir perdón al señor Conde. Y menos mal que te moriste a tiempo sin saber lo que vendría después, sin saber que volverías tan derrotado como cuando saliste paraguero y leñador, ya no existen en España, ni siquiera tenemos oficio (*LNB*, pág. 157).

En medio de las referencias del pasado y el temor al futuro está la figura de Nieves, el sueño esperanzador y adulterado. Ella es el verdadero vínculo de unión con España. La posibilidad de integrarse a una tierra a través del amor (un tema constante en Moyano), y por su puesto la posibilidad de fabular, de inventar un futuro mejor, de construir una utopía que lo salve de un presente atroz.

La nueva vida está marcada por la ruptura —“el problema es la interrupción y no las partes” (pág. 70)— y la expulsión súbita. Rolando no ha podido preparar la marcha. La imposibilidad de despedirse en Buenos Aires (pág. 33) es simétrica a la falta de un recibimiento en Barcelona (pág. 315). Lo cual convierte la tradición del viaje mítico a Europa en un grotesco simulacro:

El viaje mítico a Europa de antiguos parapetos no era tan placentero ni tan fácil (*LNB*, pág. 25).

Para mí los viajes son eso; una despedida alegre y una llegada todavía mejor. Esto es lo menos parecido a un viaje que he visto en mi vida (*LNB*, pág. 315).

Aún así Rolando pretende salvaguardar la memoria del viaje (en definitiva ese es el fin del *LNB*) convencido de que la diáspora va a continuar. Es el intento de rescatar algo de un destino, el de todos los personajes de la narrativa moyaniana, marcado por el estigma del destierro:

Por estas razones quería darle un buen nombre al barco. Ir de un lado para otro en constantes migraciones, pero con algún decoro. Poder decir que por lo menos el viaje fue placentero. Porque al final lo constante ha sido desplazarse entre dos inmovilismos. Pero digamos que en el viaje fuimos hermosos y felices, que el barco era un transhogar oceánico, mientras nos quedamos quietos otra vez esperando nuevas migraciones, nuevas

expectativas de vida y juventud aunque todo indique lo contrario (*LNB*, pág. 157).

## 2. EL DESARRAIGO

Con el tema del exilio político, Moyano se introduce en una de las corrientes más señeras de la literatura hispanoamericana y no digamos de la argentina, cuyas primeras obras, *Facundo* y *El matadero*, fueron escritas en el destierro de sus autores. Aún así ya hemos señalado que las consecuencias de políticas represivas no dejan de ser un factor más de una senda de desarraigo tan amplia y antigua como la misma historia del continente. “Somos un camalote inmenso de plantas desarraigadas a la deriva”<sup>ccci</sup> dice Martínez Estrada de la condición del argentino. La metáfora del camalote no puede estar más plena de contenido: plantas que flotan empujadas con otras de diferentes especies y forman, a simple vista, un mapa de islas aisladas entre sí. Esa es la topografía interna de un país cuyas fronteras son símbolo del tránsito<sup>ccci</sup>. Puertas de entrada para los aluviones inmigratorios de otras épocas y de salida para el éxodo político y económico contemporáneo. Las voces del desarraigo se escuchan en toda la narrativa de Moyano, mediante un tipo de personajes concretos (los exiliados y los emigrantes) y a partir de una situación de extrañamiento global hacia el medio en que viven (condición de la que participan todos los personajes, especialmente los niños).

---

<sup>ccci</sup> MARTÍNEZ ESTRADA, E.: *Para una revisión de las letras argentinas*, Losada, Buenos Aires, 1967, pág. 33.

<sup>ccci</sup> Sin embargo, Caballero Calderón habla, en un sentido amplio que incluye a toda América, del continente como un lugar sin frontera alguna, sin definición espacial, lo cual puede acarrear también la sensación de desarraigo: “En América el hombre no vivía propiamente dentro de una sociedad, sino inmerso en un paisaje que no tenía límites ni coordenadas, que ‘no tenía fronteras’” (*Americanos y Europeos*, pág. 171).

## 2.1. LOS EMIGRANTES

Trasladarse de un país para buscar un futuro mejor en otras geografías es, sin duda, la acción de pérdida más notable que un hombre puede emprender. Una pérdida en la que siempre se guarda la esperanza de volver<sup>ccciiii</sup>. Lo cual no deja de ser un sueño truncado de antemano puesto que si “el exilio es irreversible”<sup>ccciv</sup> en igual o mayor medida lo es la emigración. Esta ilusión del regreso es uno de los componentes fundamentales del desarraigo, pero no el único.

En la narrativa de Moyano los emigrantes ocupan el papel secundario. Su puesto, como un coro situado al fondo del relato, define su función en la trama. El tío o el abuelo extranjero son las referencias familiares que el protagonista posee. Su innato sentimiento de marginación hacia el medio en que vive, su alienación manifiesta, está envuelta (y amplificada) en un ambiente general de desarraigo (tarea que desempeñan los familiares).

Moyano escribe atendiendo a un único segmento social, los desposeídos; por tanto no hay un sólo emigrante en su obra que haya escapado de esta condición. Ninguno ha prosperado económicamente, ninguno ha podido volver al país de origen y ninguno ha olvidado sus sueños, de ahí el resentimiento que rezuman estos personajes:

...el abuelo en un momento dado lloró. Y dijo entre otras cosas que un pobre viejo como él había venido aquí lleno de ilusiones, para tener que morirse algún día sin un sólo centavo en el bolsillo («Los mil días», LL, pág. 22).

---

<sup>ccciiii</sup> El retorno como principal meta del transterrado es un tema obligado en cualquier obra que trate la emigración. Elegimos un pasaje de Miguel Barnet como ejemplo: “Nunca desistí de volver a Pontevedra. Esa era una idea fija en mí. Quería volver a ver a mis abuelos, a mi hermana, a mis sobrinos, que no conocía. Era el sueño de todopeninsular. Lo demás es cuento. El que no volvió fue porque no hizo dinero o lo hizo y creó una familia. Y la familia hala más que una yunta de bueyes” (*Gallego*, Alianza, Madrid, 1987, pág. 97).

<sup>ccciv</sup> GNUZTMANN, R.: «art. cit.», pág. 122. En una entrevista concedida a Adolfo Casaprima, Moyano explica con una metáfora musical el abismo que abre cualquier ausencia: “Yo he dejado atrás doce años de mi vida... No sé; es como si a una partitura le faltasen unos compases y yo no pudiera cantarla” (*El Correo de Asturias*, Oviedo, 18, noviembre, 1988).

Desazón provocada al unirse la frustración de la utopía (soñada en el país de origen y proyectada en el de acogida) con la soledad intrínseca a cualquier proceso de expatriación<sup>cccv</sup>.

El idioma es uno de los rasgos fundamentales a la hora de indicar el grado de asimilación al que han llegado. Ninguno ha dejado de utilizar su lengua materna con el consiguiente arraigo a una nacionalidad y una cultura de la que faltan desde hace décadas. Así, el idioma vernáculo se inserta espontáneamente en el discurso del abuelo de «Los mil días» o del tío en «El crucificado». Moyano enfrenta esa conflictiva relación con el país, con el efecto que produce en el niño el cual pertenece a la tercera generación de emigrantes.

El personaje infantil nacido en América observa que el español del abuelo es “casi correcto” («Los mil días», *LL*, pág. 18) o que el tío habla “bastante bien el idioma del país” («La puerta», *EM*, pág. 13)<sup>cccvi</sup>. “Casi” correcto y “bastante” bueno es el español de la primera homada inmigratoria, ese es el idioma que escucha el nieto o sobrino argentino, por tanto el personaje protagonista no se ha criado con unas referencias concretas que remitan a una geografía exacta; más bien es la mezcla, la indefinición, la noticia de mundos desconocidos y casi siempre mejores que el suyo, lo que ha marcado sus primeros años<sup>cccvii</sup>. El niño de Moyano ha crecido en medio del desarraigo, ha escuchado historias que

---

<sup>cccv</sup> La frustración de la esperanza y la soledad son las constantes que señala Ernesto Sábato al referirse a los primeros contingentes inmigratorios que llegaron a Buenos Aires: “En aquel crepúsculo del siglo XIX llegaron a estas playas barrosas multitudes de seres corroidos por la miseria de las aldeas italianas y españolas, polacas, rusas, libanesas... Venían alentados por la esperanza; los más encontraron otro género de pobreza, pero ensombrecidos por la soledad” (*Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*, pág. 130).

<sup>cccvi</sup> En la primera redacción Moyano no resalta este síntoma de extranjería. La emigración no es un factor constante del desarraigo como va ser en toda su obra posterior, sino, sin más, la condición del argentino: “Su tío era calabrés, mejor dicho lo había sido, porque con treinta años en el país era un argentino como cualquier otro y sólo utilizaba su idioma natal para la blasfemia” (*ADV*, pág. 51).

<sup>cccvii</sup> El propio autor reconoce que la concepción de la argentinidad como algo impuro también marcó los primeros pasos de su identidad: “... yo me crié en el exilio italiano de mi abuelo [...]. En un exilio de voces, de exilios contados por otros” (NAVARRO, F.: «Encuentro con Daniel Moyano en torno a *Libro de navíos y borrascas* o los barquitos de la palabra», *Novela y exilio* ..., pág. 200).

aluden a otros lugares —“El mendigo venía a comer con ellos una vez por semana. Se sentaba a la mesa y a veces conversaba con su padre de cosas muy viejas, de una niñez lejana en un pueblo lejanísimo” («La cara», *EFI*, pág. 40)—; ha sido testigo atento del paulatino deterioro de las expectativas del pariente que, en sus quejas, ofrece un bagaje cultural absolutamente desconocido para el pequeño —“...pensaba que el dios que insultaba su tío no era quizás ese dios de quien él poseía un vago recuerdo, no podía serlo de ningún modo. Sería, en todo caso, como el idioma en que era blasfemado, un dios traído del otro lado del mar...” («La puerta», *ADV*, pág. 52)<sup>cccviii</sup>—. Y de este modo ha despertado a la vida entre exabruptos a la tierra que pisa<sup>cccix</sup> —“Hablaba de Buenos Aires y maldijo el barco y el Río de la Plata. Este era un país de negros y vividores que no querían trabajar” («Los mil días», *LL*, pág. 17)—. Todas estas claves conducen a la figura final de Matías Bursatti en «La lombriz», un adulto que ha heredado el resentimiento de su padre, emigrante sin fortuna, hacia Argentina<sup>cccix</sup>.

Por tanto la constante de los emigrantes de esta narrativa radica en la imposibilidad de asimilarse al medio unida a la imposibilidad del retorno. El quedar a caballo entredos patrias, entre dos culturas, entre costumbres e idiomas diferentes, lejos de enriquecer al personaje son un fardo de desidentidad que los

---

<sup>cccviii</sup> La versión del 67 varía: “... pensaba que el dios que insultaba su tío no era quizás aquel dios de quien él poseía un vago recuerdo, sino, como el dialecto en que era vulnerado, un dios traído del otro lado del mar...” (*EM*, págs. 13-14).

<sup>cccix</sup> En una entrevista concedida en 1983, Moyano hace coincidir, de nuevo, sus recuerdos infantiles con el mundo ficcional: “Mi abuelo vivió cuarenta años en el país y ni un sólo día dejó de despotricar contra él” (TORRES, R. E.: «Entrevista a Daniel Moyano», «art. cit.», pág. 83).

<sup>cccix</sup> Matías rememora la frase del tío, “Ya no se puede vivir en este país”, y descarga su ira hacia él haciendo hincapié en la imposibilidad del regreso: “Como si alguna vez, alguna remota vez [...] hubiese podido ir a otros países o presentir siquiera que existieran”; uno de los conturbios de la reunión analiza esta postura de Matías y resuelve: “Eran quizás frases heredadas de su padre, italiano de nacimiento, que jamás pudo hacer una fortuna como deseaba” («La lombriz», *LL*, págs. 100-101).

aplasta<sup>cccxi</sup>. Han quedado flotando en la mediana de dos mundos, sin pertenecer a ninguno, y transmitirán este desarraigo a sus descendientes.

## 2.2. EL VACÍO DEL “EXTRANJERO”

La importancia de no sentirse parte integrante de la tierra en que se vive ha generado ríos de tinta. Los ensayistas americanos veían en ello uno de los factores primordiales de la alienación general de América. Ya Sarmiento, a la sazón uno de los impulsores de la emigración a Argentina como arma de progreso, advertía del peligro de una Buenos Aires convertida en *ciudad sin ciudadanos*<sup>cccxii</sup> merced a que sus habitantes se declaraban extraños al país. Esto producía, evidentemente, un ambiguo sentimiento patrio, una esquizofrénica nacionalidad<sup>cccxiii</sup>:

---

<sup>cccxi</sup> Para nuestro planteamiento no hay que olvidar que Moyano no pretende un estudio exhaustivo de la emigración sino que el emigrante es un actor secundario de un ambiente general de desarraigo. La miseria (en los relatos) y la violencia (*ETD* y *LNB* entre otras obras) que padecen en América redondeará su sentimiento de extranjería.

<sup>cccxii</sup> SARMIENTO, D. F.: «El mito babilónico», en *La condición del extranjero en América*, Librería “La Facultad”, colecc. Biblioteca Argentina, Buenos Aires, 1928, pág. 291; también en *Obras de Domingo Faustino Sarmiento*, Imprenta Mariano Moreno, Buenos Aires, 1895, t. XXXVI. Artículo publicado en *El Diario*, 9, septiembre, 1887.

<sup>cccxiii</sup> De las sucesivas oleadas de inmigrantes que llegaron desde las últimas décadas del siglo pasado al Río de la Plata, solo adquirió la nacionalidad argentina una mínima parte. Gladys G. Onega (*La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, págs. 19-20) señala las razones prácticas de esta postura: los inmigrantes en Argentina gozaban de los mismos derechos que los naturales del país sin las obligaciones de estos (servicio militar); un clima político inestable y corrupto tampoco avivaban los deseos de nacionalización y sí fomentaba la indiferencia del inmigrante por los asuntos públicos. Todo ello crea una postura de no asimilación del lugar, es la Argentina para vivir pero no para radicarse que denunciaban dos personajes tan opuestos como Sarmiento y Martínez Estrada. Los clubes y centros españoles, que tanto proliferaron y cuya labor persiste en América, son buen ejemplo, no sólo del recuerdo ferviente a la tierra que se abandonó, sino de cierta postura de distancia con el país de acogida.



Así viviendo entre dos existencias no ha gozado de la una ni puede gozar de la otra, sin ser ciudadano de ninguna de las dos patrias, infiel a ambas, extranjero en todas partes <sup>cccxiv</sup>.

Un siglo después, los males de la extranjería no han variado lo más mínimo para Martínez Estrada que denuncia la condición de *huéspedes* y no de *ciudadanos* <sup>cccxv</sup> de los naturalizados argentinos; lo cual convierte la república en una abstracta *entidad política* <sup>cccxvi</sup> compuesta por los más variopintos y encontrados sentimientos patrios.

Por esta vena abierta que hace que el emigrado se autoconvierta en extranjero de la tierra natal y de las nuevas geografías <sup>cccxvii</sup> se llega a la parábola evangélica de Murena, América es destierro <sup>cccxviii</sup>, está poblada por los expulsados del *paraíso* europeo <sup>cccix</sup>. El transterrado y sus descendientes conservarán en la memoria los rastros de la otra tierra —“Cada uno de nosotros es para sí mismo anuncio, nuncio de lo que fue en el paraíso” <sup>cccxx</sup>—, lo que forjará un vacío difícil

---

<sup>cccxiv</sup> SARMIENTO, D. F.: «La comunidad extranjera», en *La condición del extranjero en América*, pág. 77. Artículo publicado en *El Nacional*, 8, octubre, 1855.

<sup>cccxv</sup> MARTÍNEZ ESTRADA, E.: *Para una revisión de las letras argentinas*, pág. 33; el autor añade que los argentinos “habitamos y noradicamos”.

<sup>cccxvi</sup> *Ibidem*, pág. 41.

<sup>cccxvii</sup> Rómulo Gallegos condensa de manera magistral esta extranjería absoluta en su relato «Los emigrantes». El maestro venezolano traslada a sus personajes al país de origen, cristalizando de este modo el deseo que han avivado durante su larga estancia en América. Una vez allí se encontrarán con lo que ni siquiera habían imaginado: ya no pertenecen al lugar donde nacieron por que sencillamente así no era su patria décadas atrás. Además, sus hijos no son libaneses ni italianos sino argentinos: “Estaban viejos, se arrastraban penosamente por los caminos de la tierra, de aquella tierra que había sido dura y cruel con ellos, pero allí en el corazón del país, sangre de su sangre corría, transformada, vigorosa y fecunda por los cauces infinitos de la vida [...]. La tierra ajena les barrió del corazón el amor a la propia y les quitó los hijos que ellos le dieron” (*O. C.*, Aguilar, Madrid, 1959, pág. 1953).

<sup>cccxviii</sup> MURENA, H. A.: *El pecado original de América*, pág. 24.

<sup>cccix</sup> “He aquí los hechos, en un tiempo habitábamos en una tierra fecundada por el espíritu, que se llama Europa, y de pronto fuimos expulsados de ella, caímos en otra tierra, en una tierra en bruto, vacía de espíritu, a la que dimos en llamar América” (*ibidem*, pág. 163).

<sup>cccxx</sup> MURENA, H. A.: *La metáfora y lo sagrado*, pág. 66.

de llenar, al quedar transformado el hombre americano en signo, en *señal de una ausencia*<sup>cccxxi</sup>.

De la ausencia hecha hombre queda, en la obra de Moyano (como en la de Hemández y di Benedetto), una nostalgia más corrosiva aún que la tristeza. La segunda redacción de *ETD*, realizada después de la ruda amputación que supone el exilio externo, no hace distinciones entre la expulsión y la emigración porque el autor nunca pretende un análisis político (en todo caso su narrativa es más social) sino una alegoría sobre el hombre y el mundo. Desde este punto de vista, ambos tipos de expatriación conducen al desarraigo, a la ausencia.

Como en la metáfora mureniana, Moyano se remonta a los antiguos colonizadores de América, y, a ellos también, no duda en tildarlos exiliados. Para ello recurre a la ironía Triclinio encontrará a un descendiente de San Francisco Solano, violinista de escasa pericia. El cura manifestará su inequívoca situación de destierro y hará participar de ella a toda su estirpe —“Llevamos varios siglos de exilio en esta tierra” (*ETD2*, pág. 33)—.

Pero el destierro no es un hecho concreto y antiquísimo sino múltiple, constante e infinito. En ese crisol de pérdidas, la vida misma es el “exilio” doloroso del reducto de inocencia que fue la infancia —“..la infancia que, como todo el mundo sabe, es la única y verdadera vida; todo lo demás, puro exilio” (*ETD2*, pág. 31)<sup>cccxxii</sup>—; y en el concreto caso argentino, Buenos Aires es el “exilio” de Triclinio por su condición de “cabecita negra”<sup>cccxxiii</sup>, lo cual le obliga a portar un “carnet de desubicado”<sup>cccxxiv</sup> o de “desarraigado”<sup>cccxxv</sup> que en resumen

---

<sup>cccxxi</sup> *Ibidem*, pág. 66.

<sup>cccxxii</sup> No existe dicha conversación en la primera versión.

<sup>cccxxiii</sup> “...resolvió escribirle [Triclinio al presidente de la República] la siguiente carta, como recurso extremo ante la tristeza portuaria y la pobreza de cabecita negra y de exiliado que padecía” (*ETD2*, pág. 43). No aparece dicho párrafo en la primera versión.

<sup>cccxxiv</sup> “El padre Francisco, exhibiendo el raído carnet de desubicado que tenía Triclinio, demostró teológicamente que entre desubicado y exiliado apenas había diferencia” (*ibidem*, pág. 35). En la primera versión “El cura [...] no había mucha diferencia” (pág. 36).

<sup>cccxxv</sup> “Me darás [le dice Ufa] tu carnet de desarraigado para canjeártelo por uno de huésped en observación” (*ibidem*, pág. 74). No aparece en la primera versión.

es un “certificado de exilio”<sup>cccxxvi</sup> para cruzar las fronteras de La Rioja hacia la capital.

Este panorama implica que los personajes de Moyano, ya sean transterrados, emigrados, descendientes de ambos o exiliados, padezcan una melancolía<sup>cccxxvii</sup> propia y heredada que traza un mapa de desazón que se extiende más allá de la expulsión por motivos políticos o económicos.

Si confeccionáramos una lista de los personajes moyanianos que se sienten desterrados al considerar ajeno el lugar en que viven, la gran mayoría de las criaturas que pueblan esta narrativa estarían incluidas en ella.

Así, la obra se inaugura editorialmente con el volumen de relatos *ADV* (1960), en ella los cuentos «La puerta» y «La espera» presentan un protagonista infantil que desea escapar de la casa del tío y del abuelo, espacio donde se siente abandonado; cuatro años más tarde se publica *LL*, en el relato que da título a la colección, Matías Busatti narra la infancia que pasó atrapado en el hogar de unos parientes; «Después de este destierro»<sup>cccxxviii</sup> no oculta en su título la temática del mismo. Esta vez bajo un marco de represión política, el protagonista lanzará su plegaria al cielo donde está contenida su visión del mundo; *EFI* (1967)

---

<sup>cccxxvi</sup> “En la estación hubo dificultades, cuando la policía exigió un certificado de exiliado para dejarlo salir de la provincia” (*ibidem*, pág. 35). En la primera versión “A último momento [...] salir” (pág. 36).

<sup>cccxxvii</sup> Moyano trabaja creando un clima de opresión en el que no hay fisura alguna, por eso, como ya hemos apuntado con la figura del pariente emigrante, los personajes secundarios no se escapan de ese ambiente general. Por ejemplo, el casero de la pensión donde Triclinio vuelve cada día desalentado ante la falta de un lugar para él en la ciudad, no tiene mejor suerte que el músico: “El tono bajo y monocorde de la voz del dueño de la pensión, mortificaba a Triclinio. Después se acostumbró a ver detrás de esa máscara sonora a un hombre desvalido y acabado, melancólico congénito, que sin abandonar su agresividad le regalaba entradas para conciertos y lo mantenía informado de cuanto asunto relacionado con el violín sucediese en el mundo, gracias a las revistas extranjeras que leía en su lengua, alemán...” (*ibidem*, pág. 40). En *ETDI* no aparecen los significativos matices que hemos apuntado, el párrafo queda en una gruesa y ocasional descripción: “Lo mortificó un poco el tono agrio del propietario, que sin embargo resultó un buen tipo: le regalaba entradas para los conciertos y preparaba unos excelentes bifés de chorizo. Tenía el aspecto de un tipo acabado pero contento” (pág. 39).

<sup>cccxxviii</sup> MOYANO, D.: «Después de este destierro», en *LL*, págs. 85-90.

incrementa el número de relatos cuyo eje temático será el destierro. «El crucificado» y «El perro y el tiempo» eligen la casa del tío; «Otra vez Vañka» se reparte entre la casa del tío y un orfanato-reformatorio, mientras que «Etcétera» expresa el destierro en la casa del tío sin los tintes dramáticos que guardaba en los demás cuentos; en el volumen se incluye de nuevo «La espera»; *EDC* (1974) propone varias clases de exilio, el del provinciano en Buenos Aires («Hombres junto al muelle»), en la propia tierra por causa de la intolerancia («El estuche del cocodrilo») y la miseria («Cantata para los hijos de Gracimiano», «Para que no entre la muerte»); o simplemente por pertenecer a un mundo en el que no encuentran acomodo («Canto de amor y muerte del bombero Cristóbal Miranday»<sup>cccxxix</sup>).

Por su parte, las novelas *ULML* y *ETD* también gravitan sobre el extrañamiento que puede producir la ciudad, el mayor símbolo del sistema social humano para Moyano. La obra del 67 gira en torno a la gran ciudad, que atrae y atrapa en un mismo movimiento; la del 74 (y su posterior versión del 88) localiza exactamente la urbe, Buenos Aires, y entra de lleno en un problema nacional concreto, la hegemonía de la capital sobre el resto de las provincias argentinas.

Esto si atendemos estrictamente a los personajes que formulan la constancia de su destierro y enuncian cual es el espacio de su condena. Pero el listado se amplía si introducimos esa parte de destierro que supone la incomunicación con los demás, la marginación de todo lo conocido, del mundo establecido y sus formas de convivencia, en definitiva el espacio infinito de reclusión de los inadaptados. Allí estarían relatos como «Artistas de variedades», «Los otros», «La comunión de los seres», «El monstruo»<sup>cccxxx</sup>, «Nochebuena», «La columna», «La cara», «Clac-clac» y todos los relatos del volumen *MEPG*.

---

<sup>cccxxix</sup> MOYANO, D.: «Canto de amor y muerte del bombero Cristóbal Miranday», en *EDC*, págs. 65-71.

<sup>cccxxx</sup> MOYANO, D.: «El monstruo», en *ADV*, págs. 79-89; *EM*, págs. 5-12; *LE*, págs. 7-14.

### 3. EL DESTIERRO

#### 3.1. LOS SÍMBOLOS DEL DESTIERRO

Por encima de la pérdida de raíces, los personajes de esta narrativa proclaman que han sido arrojados a un espacio hostil. Algunos exclaman sin dudas, y los más intuyen, que han sido expulsados de una generosa tierra original. La presencia de un baúl (y sus variantes valija o cofre) aparecen como prueba irrefutable de otra vida feliz<sup>cccxxxi</sup>:

Cuando llegó a la casa de sus tíos lo único que traía, aparte de la ropa que tenía puesta y algunos libros viejos, era un cofre de madera tallado a mano, de escaso valor real (doce o quince pesos, le habían dicho), pero de un incalculable valor ritual para él, puesto que ese cofre era lo único que conservaba de una edad más dichosa («La puerta», *ADV*, pág. 51).

El baúl se relaciona directamente con geografías remotas. Es signo de itinerario, de viaje, de traslado aunque en todos los casos se desconoce el lugar de partida. Así el *paraíso* se adivina, se da por cierto, pero no se recuerda:

Se elevaría de golpe y se iría por el aire hacia aquellas regiones ignotas desde donde, según lo suponía, venían todas las cosas, incluso él mismo. Pero nada sabía de aquellas regiones, apenas recordaba una valija mal cerrada y el andén de una estación... («Etcétera», *EFL*, pág. 7).

De este modo ese objeto es el testigo fehaciente del viaje hacia el destierro<sup>cccxxii</sup> y por tanto la constatación de la existencia de otros espacios. Estamos

---

<sup>cccxxxi</sup> Y así aparece constatado por Bachelard: “En torno a algunos recuerdos de nuestro ser tenemos la seguridad de un cofrecillo absoluto” (*La poética del espacio*, pág. 119).

<sup>cccxxii</sup> Esa es también la función que Hernández otorga al símbolo: “Antes de cerrar la valija, acomodas con prolijidad aquellos recuerdos que guardas como si fueran un

ante un elemento recurrente de esta narrativa, el baúl aparece casi de pasada en muchos relatos, Moyano lo coloca estratégicamente en algún rincón del lugar del destierro; en «Los mil días» es un objeto casi mítico que remite al pasado italiano del abuelo <sup>ccccxxiii</sup>, mientras en *LNB* alude tanto a la emigración (pág. 81) como al exilio (págs. 27 y 289). Aunque aparece la variante “valija”, lo común es la utilización de “baúl” o “cofre”. Todos los significados inciden en el itinerario, pero los dos últimos remiten, sino a un viaje definitivo, al menos a una larga duración en el tiempo.

Al estar de paso en todas partes, la vida del desterrado se guarda en ese cofre. En «Los mil días» el abuelo saca de allí las fotografías de los progenitores desconocidos del niño —“esos documentos del tiempo que había en el baúl...” (*LL*, pág. 22)—; mientras Peralta guarda en él todo aquello que demuestre que “él era o tenía algo” («La puerta», *ADV*, pág. 54). Incluso en *LNB* se considera al barco un “arcón” que, por un lado, transporta hacia Europa a setecientos exiliados americanos, comportándose como un gigantesco contenedor de vidas y recuerdos hasta convertirse en la primera referencia vital para los viajeros; por otro, él mismo debe salvaguardar la memoria de sus navegantes hasta que en un futuro deseado se acabe con las migraciones:

Arca para guardar ese montón de cosas que desde hace milenios andan dando vueltas por el mundo sin poder posarse por falta de palabras, que necesitan ser nombradas o deseadas para salvarse del olvido (*LNB*, pág. 61).

---

tesoro y que, según piensas, te ayudarán a soportar la soledad de tu largo destierro” («El viajero», en *La señorita Estrella y otros cuentos*, pág. 61).

<sup>ccccxxiii</sup> Para referirse a las constantes argentinas, Moyano alude a la fuerte presencia de los emigrantes que no sólo marca el carácter de estos sino que influye en sus descendientes. El autor utiliza sus recuerdos de infancia donde aparece un baúl traído de Italia: “Nosotros sabemos que éste no es un país totalmente integrado, ya sea por la distancia, o por la historia o por la suma de diversos factores. Yo me crié viendo en casa el baúl que mi abuelo había traído de Italia y dónde aún guardaba alguna cosita de la tierra natal” (TORRES, R. E.: entrevista a Moyano, «art. cit.», pág. 83).

Moyano retoma la popular y sarcástica idea de la condición de desarraigados de los pobladores del Río de la Plata —“Barco que vale tanto como un imperio incaico y una civilización azteca” (pág. 27)—, la ironía mordaz se torna, en las páginas de esta novela, en un rictus de amargura cuando el exiliado Rolando, nieto de emigrantes, juega con el contenido de la palabra “vapor”: “Vapor, raza y origen” (pág. 27). “Vapor” por buque-origen pero también “vapor” como condición vital, líquido que se deshace y vaga sin cuerpo anhelando la condensación en una patria verdadera.

Ese es el novedoso y profundo significado que Moyano le aporta al latiguillo popular. El barco es fundación de nuevos horizontes <sup>cccxiv</sup> y a la par despojo y pérdida de los anteriores. El barco es el nuncio de la *ausencia* mureniana.

Itinerario, desarraigo, vapor, baúl y barco conducen inevitablemente a la nostalgia (con muchos grados de melancolía) que Sábato señala como el rasgo más señero del espíritu argentino y que sin duda es el elemento primordial en la composición de los tipos de esta narrativa. Recorre la obra de Moyano una melancolía absoluta, anterior incluso al nacimiento, puesto que para sentirse desterrado hay que haber poseído antes una tierra <sup>cccxv</sup> y, paradójicamente, el personaje protagónico desconoce su hogar original, su patria metafísica.

El desconocimiento del punto de partida hacia el destierro (no sólo el del exilio sino el porqué de una sensación de desarraigo constante) provoca no pocas reflexiones a los navegantes del Cristóforo Colombo y al no encontrar un origen claro lo único que persiste es la imagen de “hombres-barco” (pág. 143), personas “sin lugar fijo que va y viene. Cuando nos corren de un lugar nos vamos para el otro, y así andamos desde que cruzamos el estrecho de Bering” (pág. 143).

---

<sup>cccxiv</sup> “Hablar de un barco migratorio es ocuparse de cosas fundacionales” (LNB, pág. 27).

<sup>cccxv</sup> Hecho que ha subrayado Aínsa cuando estudia la alienación que el espacio provoca en el héroe de la literatura hispanoamericana. El autor chileno señala que un personaje europeo puede “perdersé” o “desaparecer” de su contorno si este se le muestra extraño, no así el americano ya que “para perdersé o para desaparecer se necesita de un ‘encuentro’ previo o ‘haber estado’ en algún lado antes” (*Los buscadores de la utopía*, pág. 130).

Moyano refleja una historia de América obstinadamente reiterativa, donde pasado y presente están marcados por la migración, el movimiento, el continuo traslado. La parábola llega incluso al “Diario de a bordo” que pretende escribir Rolando, puesto que un diario de navegación, el de Colón, fue el primer documento que descubrió el continente a los ojos europeos. Aquél tiene como meta marcar la ruta para los futuros (y seguros) migrantes; éste también era un libro de ruta. Este continuum del trasiego es entendido por Murena como una situación que coloca al transterrado en medio de una opción excluyente: se elige el recuerdo del paraíso perdido, y el espíritu del memoioso queda anclado al pasado o bien se deshace uno de lo anterior y comienza la vida en un presente sin referencias. El lenguaje metafórico de Murena se puebla de alusiones al *viaje* y las *naves*. El persistente itinerario de nuevo:

Para vivir en este orden hay que quemar las naves del viaje, hay que desautorizar espiritualmente lo que quedó atrás, pues este es el nuevo mundo, y lo que aquí se hace es una nueva vida que de ninguna forma es continuación de la anterior. Matar o morir: no hay otra alternativa<sup>cccxxxvi</sup>.

Eduardo Mallea adopta una actitud más positiva. Su intención al buscar el sentido de la argentinidad es hallar la razón y el fin del continuo trasiego. Concibe su país como una nación que se origina, que *nace* constantemente; descubrir las claves de este proceso es, para el autor, comprender el país, desconocerlas significará “bajo el aspecto de una vida que se perpetúa, el valor de una muerte que se repite”<sup>cccxxxvii</sup>. Los personajes de Moyano no alcanzan a comprender el porqué de esos reiterados nacimientos. Es más, *nacer*, palabra plena de connotaciones positivas, se traduce en esta narrativa por *originarse* en América, para el emigrante; en Europa, para el exiliado; en la casa del tío, para el niño, y ninguno de estos principios es esperanzador y en ninguno se consigue matar lo anterior, el recuerdo es una forma de vida para las criaturas moyanianas.

Aún así, nuestro autor no teoriza, soslaya, por supuesto, el mestizaje como prueba de un origen difuso y misceláneo —“...con estas caras de Paredes

---

<sup>cccxxxvi</sup> MURENA, H. A.: *El pecado original de América*, pág. 24.

<sup>cccxxxvii</sup> MALLEA, E.: *Historia de una pasión argentina*, pág. 119.



mezclados con Contardis que teníamos los setecientos judíos de la pampa sin pampa” (*LNB*, pág. 92)<sup>ccccxxviii</sup>; “¿No ves la cara de trasplantados que tenemos todos?” (*LNB*, pág. 142)—. incluso denuncia la confusa identidad que para el resto del mundo tiene América basándose en el farragoso tema de la denominación —“América Latina es excluyente, Amerindia impreciso, Hispanoamérica o Iberoamérica no alcanzan a nombrar la totalidad, y por poco casi no tenemos nombre” (*LNB*, pág. 152)—.

Después de esas alusiones, el interés de este universo narrativo se sitúa en el vacío que los frecuentes abandonos han ocasionado a sus criaturas. Desde esa desazón la única certeza es saberse desterrados. Y desde el destierro la fuga es un impulso irreprimible compartido por casi todos los personajes; pero el espacio narrativo es un laberinto sin salida puesto que si no se conoce el núcleo original, el *paraíso perdido* que se busca, ninguno sabrá hacia donde dirigir la huida.

### 3.2. CRECER PARA ESCAPAR

Para los personajes infantiles la fuga se traduce en el deseo de crecer. El niño aguarda el día en que pueda abandonar la casa del tío. Espera, como un condenado, a que espíe su pena para salir de allí. Lo que media entre el espacio del destierro y el hipotético regreso a la tierra natal, que imagina feliz, es un tiempo confuso, el que dure su crecimiento:

Yo tenía que quedarme allí, según lo había oído o sentido, hasta que creciera. Porque ha de saberse que desde el instante en que mi presunto pariente golpeaba las manos, mientras yo sostenía aquella valija ante las puertas de la casa, pensé en volver, que yo tenía que volver. Luego supe, gradualmente, que para que ello ocurriera había que crecer primero, y no tenía ni idea del tiempo que demandaría mi crecimiento («La lombriz», *LL*, pág. 105).

---

<sup>ccccxxviii</sup> El *LNB* está lleno de referencias a la propia literatura, aquí se juega con el título del libro de Alberto Gerchunoff *Los gauchos judíos* (1910).

El niño concibe el crecimiento como la condición de la espera. Desconoce exactamente en que consiste este —“El enigma del crecimiento era tan incierto como las regiones hacia las que el viento, que parecía nacer de la quietud que había en la casa, podría llevarse todo aquel día” («Etcétera», *EFI*, pág. 7)— mas intuye que será un período de aprendizaje.

Moyano deja que el personaje exprese sus impresiones, no adorna las percepciones del niño, las deja tal y como nacen, parcas e inseguras. Una misma criatura (un niño huérfano) busca en los relatos que componen el volumen *EFI* el contenido con el que llenar la meta que supone el crecimiento. En ese lapsus se aprenderán cosas vitales como hablar y leer en «Paricutá»<sup>cccxxxix</sup>; pero las mayoría de la veces será un largo despertar a una vida muy dura, así en «Otra vez Vañka» todos los hechos cotidianos acaecidos en el reformatorio —descubrir que el recinto es un lugar de castigo; observar la desnudez de la mujer de un celador; asistir a las discusiones violentas de dicho matrimonio; y asumir que ha sido castigado injustamente— van enseñando al niño lo que significa convertirse en un hombre. Mientras, en «Etcétera», crecer es un proceso tan doloroso e infinito como morir. Curiosamente el relato se forma a partir de una confusión: el protagonista mantiene una conversación con su tía en la que estale muestra las cicatrices de la violencia que sobre ella ejerce el tío. La mujer le anuncia que debe “crecer para irse de allí” (pág. 12). Una noche el niño vuelve a oír una pelea entre ambos, por la mañana la tía se habrá ido. El niño colige que “su tío había vuelto a castigarla, pero ella había crecido y se había ido para siempre” (pág. 13). Sus primos, con frases sueltas y apenas comprendidas, le anunciarán que ella se ha suicidado —“Elena se levantó poco después y, agachándose para que la oyera, le dijo casi al oído *nunca más me vas a acariciar porque mi madre está muerta*” (pág. 23; las cursivas pertenecen al texto); “Cuando él lo miró, Esteban dijo despacio *mi mamá se tiró debajo de un tren*” (pág. 24; las cursivas pertenecen al texto)—. El tren, que para el huérfano era la esperanza de la escapada, el vehículo que podría utilizar para alejarse de allí cuando creciese, se ha unido al destino de la tía. Crecer y morir han tomado el

---

<sup>cccxxxix</sup>MOYANO, D.: «Paricutá», en *EFI*, págs. 115-122.

mismo significado —“Pensaba ahora que si la tía se había tirado debajo del tren, como afirmaba Esteban, estaría cerca del andén que él buscaba inútilmente” (pág. 25)—.

Esta interpretación parcial y confundida se torna en un crisol de referencias, en una metáfora dolorosa de la existencia y, lo que es más, en una intuición que marcará el sentido de la vida de estos personajes: el niño debe crecer para escapar del destierro, para integrarse al mundo que perdió. Pero ese otro espacio feliz no existe, al menos para las criaturas de Moyano. Cuando el niño crezca tendrá la certeza de que el mundo sigue siendo inhóspito y de nuevo deseará huir. Esta vez sin la esperanza que, al fin y al cabo, significaba el crecimiento.

### 3.3. LA HUIDA COMO ACTITUD VITAL

Si el personaje infantil imaginaba un lugar lleno de posibilidades, el adulto carecerá de este recurso, carecerá de la posibilidad de “crecer”. El personaje queda suspendido en el vehemente deseo de huir. Escapar de los “seres extraños” que lo rodean («Los otros», *ADV*, págs. 26-27); huir ante lo que “pudiera alterar el orden, el triste orden de su vida” («La comunión de los seres», *ADV*, pág. 34); “evadirse de la realidad” («Una partida de tenis», *ADV*, pág. 20); evadirse de los recuerdos («Nochebuena», *LL*, pág. 44) o de su familia («Nochebuena», *LL*, pág. 43 o «Una partida de tenis», *ADV*, pág. 19).

La fuga se convierte en el único proyecto vital de los personajes. Pero no es un camino, ni un proceso (como lo era en la infancia) sino un acto desesperado. El protagonista se consume en la urna que conforma su destierro (porque, por supuesto, el destierro tiene mucho de cárcel) golpea contra las paredes intentando alcanzar una luz que jamás ha visto pero que desea insistentemente. Alcanzar ese sueño es siempre un intento fallido <sup>cccxl</sup>:

---

<sup>cccxl</sup> Idéntica situación a la experimentada por Kafka: “Dondequiera que vivía me sentía rechazado, vencido, y es verdad que hacía desesperados esfuerzos por huir a cualquier otra parte, pero esto no era un trabajo, porque se trataba de algo imposible que, con pequeñas excepciones era superior a mis fuerzas” (*Carta al padre*, pág. 51).

Todos los ciclos de su vida, ilusoriamente ascendentes, se parecían a la base, a ese primer día que no podría olvidar jamás. En realidad había vivido siempre con ellos, pese a la fuga y a los ciclos. Todo estaba en su mismo punto y jamás podría dejar de ser lo que se fue («Una partida...», *ADV*, pág. 20).

A partir de ese momento se desata el absurdo. El personaje no abandonará sus deseos de escapada aunque tenga la fehaciente evidencia de que el destierro es tan grande como el mundo que han creado los hombres, tan inevitable como su propia persona, puesto que él también es un hombre. Ese es el drama de los personajes moyanianos, saber que no hay escapatoria; observar como lo hace Ismael en *ULML* que la salida de la urna es tan extensa, tan infinita como la ciudad misma.

Aún así las criaturas de esta narrativa siguen manteniendo la esperanza, no ya en algo conocido, sino en el ferviente deseo de que la corrupción humana no sea etema:

Porque no es posible que esto se prolongue para siempre, como las vías. Porque todos ellos, los Chacones del mundo, terminan en alguna parte, en algún pozo sin fondo. Hay un fondo previsto, sin duda, donde el asco y la putrefacción y la miseria terminan (*ULML*, pág. 145).

Hablamos de corrupción humana porque es de los hombres, del colectivo humano, de la sociedad establecida, de donde se siente desterrado el héroe moyaniano.

Todo desterrado tiene dos referencias, el paraíso perdido y la tierra a donde ha ido a dar. Pues bien, el primer lugar tiene mucho de sueño, de utopía regresiva; en realidad ninguno de los personajes ha conocido un medio mejor pero saben que existe, porque lo necesitan como recurso al que asirse en medio de sus desgracias y porque lo han entrevisto en un *Mundo Natural* que aparece ante sus ojos hermoso, perfecto y generoso.

Por su parte, el terreno de la expulsión es todo aquello que conocen. Un mundo agresivo, hostil e incomprensible al que se sienten ajenos —lo que claramente aparece en relatos como «El rompecabezas», «La mentira»; «Artistas de variedades»; «Los otros», «La comunión de los seres»; «Nochebuena»,

«Después de este destierro», etc.— y en el que no obstante están obligados a permanecer. Esta permanencia enajena sus vidas —“su vidadiaria, esa especie de campo de juego rodeado por un inmenso campo de batalla” («La mentira», *MEPG*, pág. 47)— y potencia el deseo de llegar a la verdadera patria. Entonces el movimiento del personaje no es lineal, desde el presente hacia el futuro; no consiste en alcanzar una utopía en el porvenir sino en volver a un pasado perdido. El círculo está cerrado, *ir es volver*. Llegar al paraíso consiste en *fugarse, evadirse o huir* del mundo hacia esa primera hora en que el hombre no había caído en la violencia, en la opresión, y sin llegar a esos extremos, en una convivencia inarmónica.

No hay duda de que es más difícil regresar a una senda anterior —que para más inri no ha sido nunca transitada o al menos no se recuerda— que alcanzar una utopía imaginada, algo de ello intuyen los personajes que se debaten en la irracionalidad de “volver” donde nunca han estado:

Pese a todo yo mantengo una; dolorosa, porque la sé inútil de antemano. La esperanza de salir. Si pudiera, saldría de este pueblo, huiría hacia mi tierra natal, por ejemplo. Pero hay una dificultad insuperable: ésta es mi tierra natal. ¿Adónde huir entonces? («Tiermusik», *ETD2*, pág. 200).

En la misma tesitura del protagonista de «Tiermusik» se colocan los miembros más jóvenes de la familia Aballay, los cuales han despertado de la inocencia brutalmente y miran las paredes de su casa “como queriendo volver a alguna parte sin saber adónde” (*EVT*, pág. 52). Así, todos los movimientos de huida responden a la necesidad de hallar, no una tierra que comience desde el presente hacia el futuro, sino que represente una nueva tierra natal. Es decir, eliminar el presente y crear, desde el pasado, un lugar para el futuro. Emprende entonces el *movimiento centrífugo*, según terminología de René Jara Cuadra<sup>cccxi</sup> retomada por Aínsa<sup>cccxii</sup>, abandona a su familia —el intento es frustrado puesto

<sup>cccxi</sup> JARA CUADRA, R.: «Tierra y mundo en la novela contemporánea», en VV. AA.: *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana*, *Anales de la Universidad del Norte*, Chile, n. 7, 1969, págs. 55-79.

<sup>cccxii</sup> AÍNSA, F.: *Los buscadores de la utopía*, págs. 147-155; *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, págs. 319-409.

que el personaje advierte que esos seres son él mismo, caso de «Una partida de tenis» o «La lombriz»—; o intenta nacer de nuevo en la ciudad, donde descubrirá que la miseria es aún mayor que la del pueblo y que además la urbe lo ha atrapado eliminando cualquier posibilidad de retorno —“El pertenecía a la ciudad y jamás podría volver a ninguna parte” (*ULML*, pág. 13)—; o el caso de Triclinio, que descubre que no sólo la ciudad-luminaria sino todo el país lo apisiona:

Durante esas treguas no sabía si lamentarse por no poder usar normalmente el entendimiento o alegrarse por poder ignorar, gracias a los sonidos, que ya no tenía ciudad para volver ni para quedarse, que estaba de más en un país del cual había oído hablar en la infancia o en la escuela y que más parecía pertenecer a la historia que a la realidad (*ETDI*, pág. 48) <sup>cccxliv</sup>.

El medio ha acabado con todas sus más íntimas referencias <sup>cccxlv</sup>. Las anteriores a la ciudad, el pueblo y su familia, y las que proyectaba en el futuro, la ilusión de convertirse en un gran violinista y dedicarse por entero a la música en una tierra benévola; Triclinio ha terminado cuanto menos confundido, sin saber cuál es su lugar en el espacio <sup>cccxlv</sup>. Como en el caso de Ismael, la ciudad ha

---

<sup>cccxliv</sup> En la segunda versión Moyano condensa el párrafo: “Durante esas treguas, que significaban lucidez, no sabía si lamentarse por no poder usar normalmente su entendimiento o alegrarse por poder ignorar, gracias a los sonidos residentes, que ya no tenía ciudad para volver, y tampoco para quedarse” (pág. 53).

<sup>cccxlv</sup> “No tenía ni casa ni familia ni sentimientos” (*ETDI*, pág. 49); recuento de pérdidas que aumenta en el 88: “No tenía ni casa ni familia ni ciudad ni sentimientos ni futuro” (*ETD2*, pág. 54).

<sup>cccxlv</sup> Por supuesto el conflicto de *ETD* tiene fuertes raigambres nacionales, más que un mundo, en general, que se ha vuelto hostil al protagonista, nos encontramos con una capital soñada hermosa, descrita como tal en la infancia, y que una vez en ella desdeña al protagonista. El primer Triclinio, rechazado por Buenos Aires, piensa en su tierra riojana y al recordar la miseria de esta tampoco la puede acoplar a su idea de auténtica tierra natal, Triclinio no tiene ubicación en el mundo: “...sentía que sus raíces vacilaban. ¿Cuál será mi patria?” (*ETDI*, pág. 49). El violinista posterior, personaje mejor dibujado, también ha sufrido el desengaño de Buenos Aires y tiene demasiado reciente la violencia sufrida en La Rioja como para pensar

atrapado a Triclinio eliminando de un tajo tanto sus sueños metropolitanos como el retorno a la provincia. Ahora es un desterrado más que rechaza el lugar en el que vive y no puede “volver” a ninguna parte:

Viendo que sus raíces habían desaparecido, que no tenía adónde ir ni tampoco un lugar donde volver, contempló la inmensa Buenos Aires como interrogándola (*ETD2*, pág. 116) <sup>cccxlvi</sup>.

Aludíamos a que el destierro del personaje moyaniano es anterior al nacimiento. Si bien los tipos protagónicos de esta narrativa poseen una sensibilidad extrema y una fuerte tendencia a la inadaptación, su situación es congénita: se han criado en medio de la desazón de otros muchos sin tierra. El niño será testigo de un pasado en remotas lejanías desde las que se trasladaron sus parientes; Rolando emprenderá el exilio con la referencia del abuelo emigrante y, en definitiva, Ismael compartirá la desubicación de otros muchos marginados de la gran ciudad; incluso en el relato «Tiemusik» el protagonista ha heredado el miedo al mundo y el consiguiente desarraigo de su madre. Esas son las reverberaciones de las “voces del exilio”, criarse en medio de la desazón de los otros, de una expulsión continua y periódica.

En una nota agregada al “Diario de a bordo” del *LNB*, un “curioso” hace la referencia postrera que resume cual es la herencia vital del personaje moyaniano. La metáfora utilizada es evangélica, se refiere a Adán expulsado del paraíso “no por un cabo o un sargento de turno sino por el mismísimo Jehová de los Ejércitos” (pág. 304). Ese es el primer día de una diáspora que dura hasta la fecha en la obra del autor riojano, un Dios poderoso y justiciero arrojando de la tierra natal a un hombre y otros hombres construyendo un mundo en el que no tienen cabida estos héroes opacos:

---

volver allí, así que busca otro regreso: “Sintiendo que sus raíces vacilaban, apelaba a la infancia, a ver si hallaba una patria por allí” (*ETD2*, pág. 54).

<sup>cccxlvi</sup> En la primera versión: “Vió entonces que no tenía raíces y tampoco ningún viento que lo llevase a alguna parte. Bastante cansado de vivir, pero con la dureza suficiente como para soportar ese cansancio, contempló Buenos Aires” (*ETD2*, págs. 117-118).

---

Imposible huir. Imposible salir de aquí. Se dice que en todas partes es lo mismo y que el mundo está lleno de hombres uniformados. Ellos tienen la razón, la verdad, el camino, la vida, el poder, la gloria, etc. («El poder, la gloria, etc», *EDC*, pág. 110).



## V

## LA CONSECUCIÓN DE LA UTOPIA

## 1. LA “SALVACIÓN NEGADA”

Ningún personaje moyaniano encontrará la senda que, aunque no lo conduzca al paraíso, al menos lo aleje del *infierno* en el que está. Aún así no dejará de buscar una salida en su contorno.

El sueño de una vida armónica choca constantemente con un espacio agresivo y hostil que ha sido construido por el hombre. Este planteamiento externo —las aspiraciones individuales frente al sistema establecido— representa para Sábato el afloramiento de una lucha interna e inacabable del hombre consigo mismo. En la doble condición humana, ser *sapo* y *ángel*<sup>cccxlvii</sup> radican las tensiones del hombre. Su anhelo de eternidad y de perfección conduce a una encrucijada dramática desde el momento en que “todos sabemos que viviremos alrededor de setenta años”<sup>cccxlviii</sup> y nunca abandonaremos nuestra génesis zoológica. Desde esta unión de contrarios, la cosmovisión sabatiana se orienta hacia la esperanza y es su mundo literario de obsesión, angustia e interrogantes, la mejor prueba de ello. No cabe la desilusión, la desesperanza o la desesperación en aquellos que no tiene su vida abierta a los proyectos, a la espera de nuevos horizontes. Está de más la utopía en un mundo perfecto, en un

---

<sup>cccxlvii</sup>SÁBATO, E.: *Entre la letra y la sangre...*, pág. 125.<sup>cccxlviii</sup>*Ibidem*, pág. 125.

personaje satisfecho. En la frustración constante que nace de la ilusión permanente coincide la narrativa de Moyano con el planteamiento de Sábato.

El personaje de la obra que nos ocupa desarrolla su periplo vital en un mundo cerrado. Su entorno es su infierno y desde él sueña con un espacio feliz inhábil, entonces, como ha señalado Jorge Lafforgue, Moyano crea “un clima opresivo, de una alucinante sordidez y donde sin embargo la esperanza se cuela como un polvo obstinado y disolvente”<sup>cccxlx</sup>. Todos los proyectos de mejora serán frustrados en lo que Sergio Colautti llama la *salvación negada* intrínseca a las narraciones de Moyano:

La imposibilidad de alcanzar la salvación humana, por lo menos en el universo dado, por lo menos en el mundo que describió Ernesto Sábato, en el cosmos que entrevio Franz Kafka<sup>ccccl</sup>.

*Salvación* es un concepto repetido hasta la saciedad, esta no puede conformarse a la negación absoluta de la esperanza a la manera de di Benedetto en *Zama*<sup>ccccli</sup> ni abrirse a la vitalidad de los personajes de Conti<sup>ccccli</sup> dispuestos a convertir en positivo y eterno cualquier vestigio de felicidad; las criaturas de Moyano no llegan a advertir, en el mundo que han creado los hombres, ningún atisbo de solución al conflicto. Aún así, no dejan de buscar, convirtiéndose, según la visión de Roa Bastos en seres *vencidos pero invictos*<sup>ccccli</sup>, criaturas

---

<sup>cccxlx</sup> LAFFORGUE, J.: reseña de *EM, Siete Días Ilustrados*, Buenos Aires, año V, n. 255, 3 al 9, abril 1972.

<sup>ccccl</sup> COLAUTTI, S: «La cuentística de Daniel Moyano. La salvación negada», «art. cit.».

<sup>ccccli</sup> La novela está dedicada “a las víctimas de la espera” y en ella se puede leer el siguiente párrafo: “Pero hice por ellos lo que nadie quiso hacer por mí: decir, a sus esperanzas, no” (*Zama*, Alianza, Madrid, 1985, pág. 211).

<sup>ccccli</sup> Las obras de Conti siempre apuntan una salida hacia la esperanza: “La vida de un hombre es un miserable borrador, un puñadito de tristezas que cabe en unas cuantas líneas. Pero a veces, así como hay años enteros de una larga y espesa oscuridad, un minuto de la vida de un hombre es una luz deslumbrante” («Perfumada noche», en *La balada del ákmo Carolina*, pág. 71).

<sup>ccccli</sup> ROA BASTOS, A.: prólogo a *LL*, pág. 13.

laceradas en cada derrota que no por ello sucumben a la amargura onettiana o benedettiana.

Los personajes de los cuentos se inscriben en esta legión de incansables y la saga novelesca la iniciará Ismael en *ULML*. Las connotaciones de su nombre pueden dejarnos indiferentes: el hijo pródigo bíblico del que nacerá toda una estirpe expulsada de su tierra natal.

Ismael buscará en la ciudad la esperanza soñada en el pueblo. La “luz” que perseguían los personajes de sus lecturas infantiles será el preciado tesoro a hallar. La luz se identifica con la urbe y sus infinitas posibilidades, mientras el resto, el pueblo, la provincia, es negación — “Nunca puedo acordarme en la luz de las cosas de mi pueblo” (pág. 47)—. El movimiento que impulsaba el viaje del protagonista es, obviamente, de mejora. Así, la luz y el ascenso se relacionan como han puesto de manifiesto tanto Durand<sup>cccliv</sup> como Bachelard<sup>ccclv</sup> y se oponen a la estrepitosa caída en las tinieblas que supone la frustración final de sus expectativas (trayectoria que comparte Ismael con el protagonista de «Una partida de tenis», «La lombriz» o con el mismo Triclinio).

Ismael, como los personajes de los cuentos cuyos pasajes se insertan en la novela, se encontrarán en el mismísimo centro de la luz, en el corazón de la ciudad que soñó generosa, “pero sin saber que hacer” (pág. 12), atrapado en un punto cero, puesto que no debe volver a un espacio inicial que nada le ofrecía y no puede quedarse en la ciudad que muestra una faz despiadada. La situación es bien conocida por Kafka<sup>ccclvi</sup>, entre cientos de pájaros volando y la nada debe quedarse con la nada. Desde ese vacío los caminos se bifurcan hacia el desierto

---

<sup>cccliv</sup> “El sueño despierto [...] nos muestra que el esquema de la elevación y del arquetipo visual de la luz son complementarios” (DURAND, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pág. 116).

<sup>ccclv</sup> “...la misma ‘operación del espíritu humano’ [...] nos lleva hacia la luz y hacia la altura”; y añade que “es la luz la que transporta y mece al soñador” (BACHELARD, G.: *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, págs. 59 y 60 respectivamente).

<sup>ccclvi</sup> “La comparación del pájaro en mano y los ciento volando sólo es aplicable remotamente en mi caso. En la mano no tengo nada, todos los pájaros están volando, y sin embargo —así lo determinan las condiciones de la lucha y la miseria de la vida— debo elegir esa nada” (*Carta al padre*, pág. 64).

—“La ciudad había terminado, pero quedaba aun el desierto. Allí cabían muchas casas, otros hombres, y la vida podría continuar de otra manera” (págs. 163-164)—, es decir, más allá de los confines del *Mundo Humano*; o hacia el sueño utópico, donde todos los marginados cantarán, en el último piso de un brillante rascacielos, alrededor de un piano de cola (págs. 9 y 163). Esta imagen, brevemente esbozada en un párrafo, por ahora sólo pertenece a la imaginación de un personaje, se encontrará por tanto fuera de los límites de lo real pero contiene el germen de lo que posteriormente será el pensamiento utópico moyaniano.

Las propuestas finales de *EO* y *ETD* están situadas en una frontera ambigua entre lo real y lo irreal. El último capítulo de la novela del 68 da un vuelco a la narración: Víctor no tiene el padre que ha creído tener, ni su mujer lo engaña, ni su vida familiar es un desastre, todo lo contrario. En su proyecto suicida de intentar “adaptar el mundo a sus pensamientos” (pág. 201)<sup>ccclvii</sup>, como bien le advierte el padre, ha sido atrapado por ese mortal mecanismo. El *mal* que situaba fuera de él se haya en su conciencia. Ahora bien, el lector puede elegir entre una significación y otra según coloque el sueño y la vigilia en el último capítulo o en los precedentes: cuál es el padre del coronel, ¿el viejo músico riojano, mestizo, humilde, acosado por la enfermedad? ¿el oficial argentino de cabello rubio y porte elegante?, el narrador no añade pista alguna y deja suspendido al personaje en esa absurda situación.

El mismo fin tendrá Triclinio en *ETD* aunque este será consciente de que La Rioja recobrada más parece que es. Los viejos músicos de Villa Violín terminarán dando un concierto bajo “la luz de una luna de utilería” (*ETD1*, pág. 123)<sup>ccclviii</sup>. Todo ha sido dispuesto para que el protagonista recobre su patria perdida: se han reconstruido las casas con cartones y latas, se ha multiplicado el sol porteño por medio de espejos estratégicamente ubicados, el cerro más alto ha sido coronado de haina como las cumbres nevadas del Famatina e incluso las mujeres han teñido sus caras con carbones hasta conseguir la tintura de las muchachas riojanas. De este modo concluye la historia de un violinista

---

<sup>ccclvii</sup> Es la misma situación de Capozzo en «La puerta» con respecto a Teresa y su mundo.

<sup>ccclviii</sup> “...ante una enorme y hermosa luna de utilería” (*ETD2*, pág. 123).

innecesario en un mundo violento; el narrador, al panorama dantesco ofrece este concierto en medio de la simulación —más consciente en la segunda versión— querememora la situación imaginada por Ismael.

Moyano relata historias de extranjeros que buscan su acomodo en el mundo. El material narrativo estará signado por la miseria, la marginación y la violencia, esos son los parámetros del *Mundo Humano* que tomarán carta de naturaleza en *TGT* pero que ya han sido anunciados en *EVT* y en *LNB*; la humanidad descrita se lesiona constantemente, desbocada se aleja de un contorno natural armónico —“el mundo es bello y la vida no lo es en la misma medida” (*LNB*, pág. 145)— para introducirse de lleno en el caos del presente, pero, con un ímpetu proporcional a ese desastre, defiende Moyano su utopía consciente, como Ernest Bloch, de que “lo querido radicalmente por el hombre no se ha logrado en ningún sitio, pero tampoco ha fracasado en ningún sitio”<sup>ccclix</sup>.

Entonces, lo que en un principio era un final aparentemente feliz, se convierte en la tan ansiada puerta de salvación. La utopía moyaniana consistirá en alcanzar no la Edad de Oro, ni la Edad de la Inocencia, ni siquiera la infancia perdida, sino la Edad de la Belleza y la Armonía, el tiempo y el espacio donde reine el arte, donde la verdad sea la música y la literatura, convencido de que ambas quizás no sean la mejor de las repúblicas pero sí el único plano donde sus personajes alcanzarán por fin una patria generosa.

## 2. LAS PALABRAS Y LOS SONIDOS

Al mutismo impuesto por los Percusionistas, la familia Aballay responde creando un idioma que de vida, de nuevo, a las palabras. Con un diario luchará Rolando frente al olvido del exilio y Triclinio utilizará como arma la música frente a la tortura. Todo ello se funde en *TGT* para unir el sonido y la palabra, y esa concepción unificada constituirá la memoria de Minas Altas.

---

<sup>ccclix</sup> BLOCH, E.: *El principio de la esperanza*, Aguilar, Madrid, 1977, vol. I, pág. XIV.

Palabras y sonidos, en principio, son conceptos antitéticos, mientras estos forman parte de la Naturaleza, aquellas son una creación humana y por tanto pertenecen a la realidad construida por el hombre:

La música es un hecho de la naturaleza. Es un hecho estético que a la vez está en la naturaleza. Las leyes musicales están en la naturaleza y las leyes literarias, creo, no pertenecen a este mundo <sup>ccclx</sup>.

La música se sustenta por ella misma. Su pertenencia al *Mundo Natural* la convierte en verdad inmutable y ejerce su papel sin necesidad de referente en el plano real. Así, la cualidad de Triclinio para mantener su cabeza llena de sonidos en las situaciones límites, se traduce en una posibilidad de escapar de los hechos que le toca vivir, según aclara el cura español:

A él, que también tocaba el violín, solía pasarle lo mismo, se le llenaba la cabeza de cantitos españoles de su infancia, a veces en mitad de una misa o de una confesión. Sólo que él no había descubierto, como el joven músico, que eso era quizás una manera de escaparse de la realidad cuando ésta dejaba de ser congruente (*ETD2*, pág. 27).

Los sonidos lo mantienen ajeno a la violencia imperante, lo salvan del miedo e incluso lo “preservan” de las palabras <sup>ccclxi</sup>, las cuales al pertenecer al *Mundo Humano*, son indiscutiblemente referenciales y el correlato en el Buenos Aires de *ETD* no es en absoluto halagüeño.

Idéntica situación, el choque con un mundo caótico, lleva a Rolando, en la primeras páginas del *LNB*, a preferir “cantar” que “contar”. La melodía de una canción siempre será menos dura que la historia que se ha propuesto relatar:

---

<sup>ccclx</sup> GIL AMATE, V.: «Entrevista con Daniel Moyano», «art. cit.», pág. 30.

<sup>ccclxi</sup> “Los padres de Triclinio comenzaron a morir en cuanto lo supieron detenido, y se consolaban pensando que su hijo sería feliz con su violín, lejos de las confusas palabras y de la no menos confusa realidad que representan, con la cabeza llena de esos hermosos sonidos que lo salvaban del miedo” (*ETD2*, pág. 24). En la primera versión los padres de Triclinio deciden que ha llegado la hora de morir cuando la vida en el país se hace insostenible por el clima de violencia y la crisis económica, por lo demás no existe el párrafo anterior (*ETD1*, págs. 24-25).

Salvo que a esta altura final del segundo milenio y la destrucción de casi todo no valga realmente la pena contar nada, para qué. Más práctico y menos duro sería intentar una canción, vidala o baguala que sé yo, algo que en vez de meterte más en el mundo te saque un poco de él. Una canción como una tregua. Y con cuatro estrofas todo dicho, como en la vidala [...]. Contar como quien canta una vidala (*LNB*, pág. 14).

En cierto modo lo que separa a Rolando y a Triclinio es esta manera de relacionarse con la realidad inadmisibles; mientras uno elige, y hasta dolorosamente, las palabras con las que descifrar el contorno; el otro vaga suspendido en melodías hermosas. Uno toca la tierra, otro flota a unos centímetros de ella. Rolando será un personaje sólido, definido, humano; Triclinio será un tipo, una metáfora al servicio de la trama. El músico hallará una patria, la música, cuya verdad ulterior no puede ser trastocada mientras Rolando está condenado al destierro perpetuo, no sólo porque cifra sus esperanzas en encontrar un lugar donde arraigarse, sino por que su medio, la palabra y el lenguaje, sí puede ser adulterado, como hace Nabu en Hualacato y como observa Triclinio cuando Buenos Aires ha sido dominada por la violencia:

...en sustitución de los sonidos aparecían las palabras, que no nombraban nada y percutían peor que los ritmos que lo aislaban del conocimiento; frases oídas o entrevistas en los recuerdos o en los sueños, o en las tabernas junto al puerto, o 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. Entonces él mismo convocaba esos cantitos sustitutos del conocimiento, con los que se envolvía para no sentir el sinsentido de los hechos (*ETD2*, pág. 54)<sup>ccclxii</sup>.

---

<sup>ccclxii</sup> “Quería saber como era el mundo y él mismo, durante mucho tiempo, libre de la espantosa abstracción de los ritmos mezclados a los sonidos, pero las pocas veces que lo logró, en interminables sesiones de flotación, no pudo acercar mucha luz a su mente, porque en vez de sonidos eran palabras las que percutían, frases oídas o entrevistas en los recuerdos o sugeridas por las estatuas y los monumentos, palabras rimbombantes que adornaban la historia y que no servían para nada. Entonces él mismo convocaba los sonidos, que así parecían más benignos que los hechos” (*ETD1*, pág. 49).

Parece, pues, que la relación con los sonidos siempre es gratificante. Estos ocupan el punto de confluencia entre el hombre y la armonía del mundo (como el todo natural) y no se mezclan con la vida (la parte que le toca al ser humano); mientras, la relación de los personajes convertidos en conciencias fabuladoras de las obras (el viejo Aballay, Rolando, Eme Calderón), con el lenguaje es francamente dolorosa. No en vano lo que buscan las palabras de estos relatos es la sobrevivencia de los personajes, la inmortalidad de una comunidad perpetuamente lesionada. Los Aballay, dentro del encierro se afanan en crear un idioma “para salvar las palabras y la vida” (EVT, pág. 67). No hay una sin otra en la cosmovisión moyaniana. La realidad se sustenta en la palabra que la nombra —“Las cosas entran en lo real buscando la palabra” (EVT, pág. 48)— hasta el punto de ser el motor animador de lo viviente: Eme Calderón toma el trino de los pájaros por su vocabulario, entonces si estos dejan decantar, si “pierden sus palabras” (TGT, pág. 12), dejan de ser aves; al igual, un cóndor caería en pleno vuelo si la palabra que lo nombra no ayudara a sostenerlo —“digo cuidadosamente «cóndor», de modo que suenen bien todas sus letras, para que la palabra, además de las alas, ayude a sostenerlo” (TGT, pág. 12)—. No creamos por ello que el narrador se convierte en un Adán que nombra dando sentido a la realidad, a la manera de Alejo Carpentier<sup>ccclxiii</sup>, sino que conecta con una corriente ancestral americana que emana del *Popol Vuh*, cuyo segundo capítulo atribuye a la palabra el poder creador de materia<sup>ccclxiv</sup> y por tanto de realidad. La palabra

---

<sup>ccclxiii</sup> Esa era la función que el narrador cubano otorgaba a los escritores americanos: “Nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo —todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto— para situarlo en lo universal” («Problemática actual de la novela latinoamericana», *Tientos y diferencias*, Arca, Montevideo, 1967, pág. 37).

<sup>ccclxiv</sup> “Nada existía. Solamente la inmovilidad, el silencio, en las tinieblas, en la noche [...]. Entonces vino la palabra [...], Tierra, dijeron, y en seguida nació” (*Popol Vuh*, Losada, Buenos Aires, 1969, trad. Miguel Ángel Asturias y J. M. González de Mendoza, págs. 12-13).



para los pueblos primitivos tendrá un valor mágico<sup>ccclxv</sup>, despojada de cualquier connotación esotérica aparecerá en la narrativa que estudiamos pero su poder quedará intacto: si en la palabra permanecerá la memoria de un pueblo o la ruta de un exiliado, puede dar a su manera vida puesto que en ella se sobrevive más allá de los límites humanos.

---

<sup>ccclxv</sup> Así lo estudia Bruno Snell y afirma que la idea no es una superposición filosófica posterior sino que en su momento histórico los pueblos primitivos daban un valor mágico a la palabra (*La estructura del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1966).

## 2.1. FUNCION DE LA LITERATURA

Moyano ha expresado su convicción de que la literatura es uno de los “primeros territorios libres”<sup>ccclxvi</sup> de América. Los parámetros de ese entomo liberado lo constituye la imaginación creadora que permitirá “transformar la realidad” así como esquivar “el fatalismo de los hechos”<sup>ccclxvii</sup>. El planteamiento no es en ningún momento una apuesta por la literatura fantástica que diluya los correlatos objetivos del texto, que se pierda en mundos inventados paralelos al dado sino que nuestro autor le da un valor activo a la escritura: puede descubrir lo real que subyace en una realidad desviada. Además, como su amalgama es la palabra siempre será referencial puesto que esta lo es. Moyano es entonces un *explorador* o *descubridor* de la escenografía que lo envuelve, nunca un *inventor*, según la clara clasificación de Sábato<sup>ccclxviii</sup>.

En sus declaraciones, que no disienten de su narrativa, Moyano hace coincidir la realidad con la red de araña tejida por el hombre, en ese magma están atrapados tanto el autor como sus personajes. En ningún momento coincidirán esta *realidad* con la *verdad*. Las ficciones de Moyano son una lucha titánica por llegar a lo real pasando de largo por la realidad engañosa:

---

<sup>ccclxvi</sup> Conferencia pronunciada en la Universidad de Yale, apud MAMONDE, C. H.: «El vuelo del tigre, una novela fuera del boom», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 395, mayo, 1983, pág. 467.

<sup>ccclxvii</sup> “Tenemos el poder de transformar la realidad que nos rodea, inventar lo que no nos han dado, eludir el fatalismo de los hechos. Para ello poseemos el poder de la imaginación. Un compañero mecánico me reprochaba que paso todo el día leyendo. Le expliqué que antes de la pinza estuvo la idea, que fue preciso imaginarla” (PRIETO, D.: entrevista a Daniel Moyano).

<sup>ccclxviii</sup> Sábato apuesta por el escritor cuyo cometido es desentrañar el mecanismo del mundo en el que está inmerso al que denomina problemático porque la palabra comprometido no le parece adecuada, este autor será “no tanto un inventor como un explorador o descubridor” (*El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 1987, págs. 26-27). Sobre el mismo tema disertará en la «Novena Jornada» de *Entre la letra y la sangre...*, págs. 112-133.

[Muchos escritores latinoamericanos] han elegido la literatura para tratar de explicarse una realidad que ellos sienten que no les pertenece [...]. La realidad que perciben, condicionada por los dueños de la historia, no es la verdadera [...]. Para la mayoría de nuestros escritores jóvenes el primer paso es aprender a vivir en una selva llena de escenografías que disimulan el verdadero paisaje<sup>ccclxix</sup>.

La realidad del mundo vislumbrado pertenece a los poderosos, es decir a esa fracción de la población que no alcanza carácter protagónico en esta obra, así se lo avisa el presidente a Triclinio:

...usted normalmente no razona porque tiene siempre la cabeza llena de sonidos. Esto, evidentemente, le impide ver la realidad. Nada grave, claro. Lo peligroso sería que no quisiera verla, que no es lo mismo. Usted vive en los sonidos, porque el sonido es bello. Admitamos que lo bello es necesario a la existencia, porque la belleza es la dimensión humana de la realidad. He dicho «humana», término que no considero excluyente. Porque el mundo sólo es humano en partes ínfimas. Los que tienen la tierra y el dinero y todo lo demás, éstos sí saben mirar la realidad tal como es. Lo saben perfectamente desde que nacen; antes de ir a la escuela ya lo saben. Ustedes, no (*ETD2*, págs. 98-99).

La realidad, por impuesta, por parcial, se troca en irreal, hasta el punto de que para Rolando el mundo entero es “hipotético” (*LNB*, pág. 295). El mejor ejemplo es el grotesco Nabu que al autocalificarse de hombre que ha asumido la realidad (*EVT*, pág. 13) le da automáticamente la vuelta al concepto.

El compendio de esa suerte de realidad-ficticia es la historia — los hechos inexorables —. Los personajes la contemplan como un tratado preñado de batallas y violencia y pretenden escaparse de ella “para buscar un lugar limpio donde vivir” (*EVT*, pág. 106). El arte será el nuevo espacio ajeno a la agresividad<sup>ccclxx</sup>. Varios elementos van configurando la idea que Moyano tiene

---

<sup>ccclxix</sup> Conferencia pronunciada en Vermont en 1971, texto cedido por el autor.

<sup>ccclxx</sup> Moyano ha expresado en *EVT*, *LNB* y *TGT* su visión opuesta entre historia y arte. En la entrevista que mantuvo con Carlos Mamonde y Andrés Schmidt disertó largamente sobre el tema y afirma que el conocimiento histórico como tal “no es la verdadera historia del hombre,

del arte en general y de la literatura en particular. Primero una voluntad de “poseer” la realidad <sup>ccclxxi</sup>, pero no la aparente, la inmediata, el escenario externo y artificial en el que se mueve el hombre, sino la metafísica. Así lo advierte Roa Bastos:

Como Quiroga, como los grandes cuentistas de todos los tiempos, él procede por excavación y no por acumulación, por la creación de atmósferas, de un cierto clima mental y espiritual, más que por el abigarrado tratamiento de la anécdota. Este es también el mejor indicio de su realismo que trabaja en profundidad. No busca reproducir las cosas sino representarlas; no trata de duplicar lo visible —módica operación que se resuelve siempre en falsificación— sino, principalmente, de ayudar a ver en la opacidad y ambigüedad del mundo; no sólo en la realidad física sino también en la metafísica <sup>ccclxxii</sup>.

En sus comienzos literarios nuestro autor propone un vulnerable héroe que se enfrenta denodadamente al orden establecido. Pretende cambiar sus coordenadas mediante la lucha abierta, la deshinibición o la huida. Todos sus intentos serán frustrados, ninguno alcanzará otro orden que el ya dado y la narrativa de Moyano

---

es la historia de los acontecimientos, la historia de las batallas, de las dictaduras, de las luchas, la verdadera historia del hombre es la historia interna, la que está reflejada en el arte y no la otra. La historia nos cuenta la batalla de Waterloo pero no nos puede contar la mente de Raskolnicov, es decir, la verdadera historia, la más rica, está en el arte”; a continuación habla de la esencia última de ambas: “El azar de la historia parte de la violencia, y el arte parte de la meditación del sino, de la especulación sobre el mundo, de una contemplación” («Reportaje a Daniel Moyano. *Tres golpes de Timbal*», «art. cit.», pág. 4). Desde el momento en que Moyano contempla la historia como el compendio de hechos del *Mundo Humano* esta será siempre un tratado de la desviación, eso mismo le lleva en otra entrevista, al ser preguntado por su preferencia hacia los personajes infantiles, a hablar de la infancia como una etapa limpia puesto que el niño, a diferencia del hombre, está “fuera” de la historia (PRIETO, D.: «El niño está fuera del tiempo...»).

<sup>ccclxxi</sup> “La realidad, aparentemente esquiva, además de ser presentada, debe ser poseída” (*La Voz del Interior*, Córdoba, 22, febrero, 1972).

<sup>ccclxxii</sup> ROA BASTOS, A.: prólogo a *LL*, pág. 8; prólogo a *ETD2*, pág. 5.

se sumirá en una espiral angustiosa sin salida alguna<sup>ccclxxiii</sup>. El autor parece comprobar que las puertas están cerradas pero aún así se revela a aceptar el infierno englobante y pone como broche de su primera novela un sueño utópico donde la armonía se halla en la música, fuera de la ciudad, de la marginación e incluso de los propios personajes. En *ETD* la anécdota narrada y la música caminan paralelas. Esta es el refugio de Triclinio contra la violencia del hombre, es una endeble torre de marfil. No obstante el pensamiento de Moyano va tomando forma: la música se mezclará con la vida en el capítulo 18 (*ETD1*, «El regreso de Hamelín», págs. 106-113; *ETD2*, «Hamelín», págs. 107-112) y servirá para acabar con los torturadores; se diluyen, entonces, las connotaciones oníricas en favor de la carga utópica.

Esta novela, donde la prioridad de la música es indiscutible, introduce por primera vez la posibilidad de salvación a través de las palabras siempre que estas se sustenten en sonidos. La ficción podrá alcanzar la categoría de verdad si las palabras suenan como una melodía y de igual modo La Rioja simulada en Villa Violín podrá ser la original si las palabras elegidas para describirla son las adecuadas:

Con palabras cuidadosamente elegidas como sonidos, inflexiones de la voz y piruetas de gestos y de modos, adornó la biografía de Paganini todo lo que pudo, y hacia el final la mezcló con la de Triclinio, por lo cual, en un fuerte plano de palabras verdaderas, el músico riojano anduvo por Europa tirando libras esterlinas en los ríos, y el italiano se asomó, espantado, a las casitas de lata de Villa Violín en el lejano Cono Sur (*ETD2*, pág. 122)<sup>ccclxxiv</sup>.

Este es el origen del pensamiento que guiará los relatos posteriores y tendrá su cenit en *TGT*. Por ahora es una intuición no suficientemente elaborada puesto

---

<sup>ccclxxiii</sup> Para Roa Bastos estamos ante un autor “que da vueltas en torno a su obsesión humana y se mide con la presencia inhumana del mundo” (*ibidem*, págs. 8 y 6 respectivamente).

<sup>ccclxxiv</sup> En la primera versión de la novela no había esta concepción de “palabras verdaderas”.

que en ningún momento Triclinio pasará a vivir en el plano que crean las palabras, en la nueva categoría imaginada, sino que será consciente de la simulación.

Es en *EVT* donde el lenguaje irrumpe como elemento de valor en sí mismo. Cuando los Aballay son condenados al silencio, crean un código de signos que representan palabras, las cuales en el texto aparecen en negrita dando cuenta de la intensidad que se le otorga a cada una de ellas y el crisol de connotaciones que guardan. Las palabras, aunque muchas de ellas son consideradas hermosas, caso de “vida”, la “palabra palabra” (pág. 55), no persiguen la belleza sino que tienen un cometido concreto: la comunicación y la memoria —“...son señas que nos hacemos para pasar el tiempo, es muy duro este cautiverio, nos contamos cosas, recuerdos” (pág. 122)—.

Como el patriarca Aballay, Moyano ha expuesto su idea de una literatura de comunicación, de transmisión de contenidos, por encima de un mero ejercicio estético:

Entiendo que si uno acepta ser escritor es para comunicar a los demás sus asombros o sus relaciones con el mundo. La literatura sólo existe cuando se comunica, de lo contrario es un montón de signos muertos encerrados en la oscuridad de un libro <sup>ccclxxv</sup>.

Según la clasificación de Sábato, Moyano será indiscutiblemente un escritor *problemático*, ya que sus obras se insertan en el momento y lugar en el que le ha tocado vivir para desde allí relatar la angustia, la *crisis* de su época. Ante el límite de los hechos ficcionados su literatura no puede ser un mero ejercicio estético ni una evasión hacia mundos fantásticos sino “una literatura de situaciones excepcionales” <sup>ccclxxvi</sup>.

Los personajes escritores seguirán, claro está, la misma pauta. Rolando inicia su “Diario de a bordo” con la intención de que posteriores viajeros encuentren la ruta que les conduzca a puerto seguro. Esto en el espacio que conoce no es

---

ccclxxv

GIL AMATE, V.: «Entrevista a Daniel Moyano», «art. cit.», pág. 30.

ccclxxvi

SÁBATO, E.: *El escritor y sus fantasmas*, pág. 85.

posible, entonces, consciente de que *llegar* es una quimera pone todas sus esperanzas en las palabras, ellas serán la memoria de las migraciones:

Arca para poder guardar ese montón de cosas que desde hace milenios andan dando vueltas por el mundo sin poder posarse por falta de palabras, que necesitan ser nombradas o deseadas para salvarse del olvido (*LNB*, pág. 61).

El fin de las palabras es la memoria —“Dejar un diario de a bordo como los indios de mi provincia, ya desaparecidos, dejaron petroglifos. Dejar sobrevivencias, para eso sirven las palabras” (*LNB*, pág. 181)— y el de la escritura, asegurar su permanencia:

Un diario de a bordo escrito sin miedos para ser leído dentro de unos años, cuando haya pasado esta tormenta absurda, cuando uno, apoyado en dos o tres bastones, diga de eso no me acuerdo, verdaderamente no me acuerdo nada pero ahí está escrito (*LNB*, págs. 180-181).

Hice dos viajes a Lumbreras, uno en el tiempo y otro en las palabras. Y mi memoria sólo recuerda el último (*TGT*, pág. 266).

Eme Calderón, autor del manuscrito de Minas Altas, siente un muñeco en manos de Fábulo (*TGT*, págs. 252-253), quien le ha encargado que escriba la historia del pueblo. Fábulo-fábula, la literatura que domina al autor y en sus leyes inexorables le obliga a dar testimonio de lo que son y fueron sus congéneres.

Moyano, al convertir en escritores a sus protagonistas, hace que su narrativa sea seno de investigación de la propia literatura y no pocas claves revela con ello. Así, Rolando advierte, que si el hombre construye catedrales, mezcla colores en un lienzo o escribe, lo hace para llegar a descubrirse —“Creamos belleza para buscarnos, para no morimos” (*LNB*, pág. 213)—. Este desconocimiento de su propia naturaleza, ese desajuste íntimo será, para Sábato como para Moyano, el

detonante del arte: la búsqueda de la verdad oculta, en la obra del porteño <sup>ccclxxvii</sup>; la conjuración del caos circundante, para nuestro autor.

Rolando, como Eme Calderón, se revela contra la tarea a la que está abocado —“...lo que me revienta es tener que hablar de perros y de gatos y de tigres que se matan, odio todo esto y no puedo cambiar de realidad” (*LNB*, pág. 207)— ya que dejar sobrevivencias cuando el referente es tan extremo resulta una tarea dolorosa —“Me desagrada esto de resucitar olvidos y frustraciones. Hubiera sido mucho más tranquilizante dejarlos cómodamente muertos en la tinta” (*LNB*, pág. 285)— y la suya, en concreto, se nutre de “finales” <sup>ccclxxviii</sup>: violencia, exilio y muerte. Moyano, como di Benedetto, como Sábato, como Hernández, como Onetti, como Arlt, escribe con lo que Edmundo Desnoes ha llamado una *herida social* <sup>ccclxxix</sup>.

A ello se añade el valor que las palabras tienen en sí mismas, un poder cognoscitivo y salvador —“Únicamente pueden salvarnos las palabras que anotemos” (*LNB*, pág. 292)—. Por ellas se adivinará lo que hay detrás de la condición de desaparecido y se conocerá el alcance de una tortura. Por ellas los viajeros del Cristóforo Colombo arribarán por fin en una tierra, en un juego de perogrullo pero no por eso menos cierto: si el narrador conduce el relato hasta un puerto, Rolando, Contardi, Bidoglio, Sandra y así hasta setecientos expatriados, podrán desembarcar y su historia, en el plano de las palabras, será verdad absoluta e inmutable.

---

<sup>ccclxxvii</sup> En *Sobre héroes y tumbas*, Bruno afirma que los hombres “intentan recuperar a tientas aquella armonía perdida con el misterio y la sangre, pintando o escribiendo una realidad distinta a la que desdichadamente los rodea, una realidad a menudo de apariencia fantástica y demencial, pero que, cosa curiosa, resulta ser finalmente más profunda y verdadera que la cotidiana. Y así soñando un poco por todos, esos seres frágiles logran levantarse sobre su desventura individual y se convierten en intérpretes y hasta salvadores (dolorosos) del destino colectivo” (pág. 433).

<sup>ccclxxviii</sup> “Crear una memoria de finales” es la misión de Rolando (*LNB*, pág. 295).

<sup>ccclxxix</sup> DESNOES, E.: «A falta de otras palabras», en *Más allá del boom: literatura y mercado*, Fólíos, México, 1984, pág. 285.



Las licencias de *EVT* son mayores porque el mismo clima de la obra lo permite. En ella hasta el destino de los personajes depende de las combinaciones de las letras —“suerte”/“muerte” (pág. 33)— y tal entidad habrá cobrado el lenguaje que en el capítulo final, la ciudad liberada del yugo de los Percusionistas, será un barullo de personas buscando familiares, de llantos por los desaparecidos, de reencuentros gozosos y de palabras que corren por las calles, entre la gente:

Había palabras que corrían sobre la gente, se movían las cabezas a medida que pasaban las palabras una detrás de otra, ráfagas de viento moviendo las cabezas como plantas, palabras como objetos que traía el viento Sur. Levantaban los ojos para ver pasar las palabras como chapas de zinc o ropa arrancada de las sogas que llevaba el viento. Pasó la palabra **socavón** como un harapo sucio, seguida de la palabra **doscientos**, entre los que podría estar cualquiera de los que buscaban. Pasaron juntas como gatos muertos **en el fondo del dique**, y detrás como un silbido **setecientos**, donde podría estar la tía Francisquita por ejemplo. Pasó **canteras de cal** mezclada con **trescientos**. Pasó **el mar**, seguido de un silencio. Pasó **voluntarios para cavar** y el Kico salió para el lado de donde había partido la palabra (*EVT*, 169. Las negritas pertenecen al texto) <sup>ccclxxx</sup>.

Los Aballay, como Rolando, habían llegado a la conclusión de que “encontrando la palabra justa hasta podrían sacar a Nabu de la casa” (pág. 48). Ese es el contenido del pensamiento utópico moyaniano, encontrar “el verdadero y justo orden de la vida”, tal y como Max Horkheimer definía la utopía <sup>ccclxxxi</sup>, hallar la palabra adecuada que conduzca a lo real armónico y disipe la apariencia grotesca del mundo. La labor de Rolando consiste en “soñar la realidad en un mundo ficticio” (*LNB*, pág. 54) para encontrar “un puente” entre esa “maravilla”

---

<sup>ccclxxx</sup> En esta edición hay notables errores en los vocablos en negrita, estos han sido subsanados en la edición de 1985, págs. 198-199.

<sup>ccclxxxi</sup> HORKHEIMER, M.: «La utopía», en NEUSÜSS, A.: *Utopía*, Barral, Barcelona, 1971, págs. 91-102.

y este “desencanto” (pág. 145). El puente, la objetivación de la utopía diseminada en tantas novelas, llegará con esa fiesta de las palabras que supone *TGT*. Allí, el espacio necesario para la utopía, la “isla” que ansiaban los navegantes del Cristóforo<sup>ccclxxxii</sup> o la Alejandra de *Sobre héroes y tumbas* o los personajes de Onetti y Arlt; el lugar que las criaturas de Conti, como auténticos Robinsones, rastreaban fuera de los cauces de la civilización, en parajes vírgenes, ha dejado de buscarse en la tierra para proyectarse en la literatura. Moyano descubre y propone un espacio fuera del espacio, la palabra como consecución de la utopía.

Por supuesto, el planteamiento no se queda en el margen obvio de que la ficción, por ser tal, siempre es verdad (sin correlatos, sin discusiones, ajena a todo), sino que va más allá. Moyano le confiere a la palabra un valor demiúrgico mientras esta se asiente en verdades sonoras, contenido y belleza a un tiempo. Sin la armonía musical la palabra se quedaría en mero referente pero al agregarle valor sonoro, la creación humana (el lenguaje) se mixtura con la naturaleza (a la que pertenecen las leyes musicales) y se convierte en la revelación más poderosa del hombre.

En su estudio de la reciente narrativa hispanoamericana, Rodríguez Monegal advierte la importancia que la lengua ha adquirido:

La textura más íntima de la narración [...] está en el lenguaje. O para adaptar una fórmula que ha sido popularizada por Marshall Macluhan: «el medio es el mensaje»<sup>ccclxxxiii</sup>.

---

<sup>ccclxxxii</sup> “Los antiguos pilotos que hacían la derrota a las Molucas inventaban historias sobre las islas que tocaban, muchas de ellas desconocidas. Quiero decir que tenían un espacio para sus invenciones y deseos. Nosotros no lo tenemos. Cuando hablo de encontrar esas maravillas que digo lo hago a partir del desencanto. En realidad lo que me interesa es encontrarles una isla, un espacio para que sucedan” (*LNB*, págs. 145-146).

<sup>ccclxxxiii</sup> RODRÍGUEZ MONEGAL, E.: «Tradición y Renovación», en VV. AA: *América Latina en su literatura*, pág. 163. Este trabajo había sido publicado antes en *La novela iberoamericana contemporánea*, Actas del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968, pág. 39.

Para el crítico argentino, esta literatura no especula con el *mundo extra-literario* sino que se centra, elabora y transforma la *realidad lingüística* siendo el único mensaje de la obra el propio lenguaje <sup>ccclxxxiv</sup>.

En la misma línea se manifiesta Juan José Saer cuando afirma que “una novela no significa, es” <sup>ccclxxxv</sup>; o Sábato para quien “escribir en grande, simplemente es, sin más atributos” <sup>ccclxxxvi</sup>, refiriéndose, claro está, al primer y único fin de la obra de arte: la creación. Paralelamente a ser en sí misma, la novela es una “actividad tan impura como la propia historia” <sup>ccclxxxvii</sup> puesto que en ella siempre se reflejará la condición humana y el mundo que nos rodea; Reinaldo Arenas concluye que la obra literaria “no tiene explicación directa; además no hay porqué explicarla” <sup>ccclxxxviii</sup> puesto que esta no surge como un manifiesto político, social, económico o científico.

En definitiva, los autores (aquellos que no pretenden un mundo fantástico) manifiestan que no existe correlato exacto entre la obra y el mundo extraliterario. La ficción crea su propio espacio y este, a parte de tener valor en sí mismo, refleja, como no, el escenario humano <sup>ccclxxxix</sup>.

---

<sup>ccclxxxiv</sup> *Ibidem*, pág. 163. Monegal entiende por lenguaje no el sistema lingüístico en general sino el idiolecto particular de cada autor.

<sup>ccclxxxv</sup> “La forma narrativa es lo más importante. Una novela no significa, es. Ocurre lo mismo con un cuadro. Ahora no pedimos a la pintura de Tàpies, por ejemplo, que represente algo, sino que al verla, algo dentro de nosotros se conmueva. Pienso que en una novela ocurre lo mismo. No es una narración sino una búsqueda a través de la escritura” (SAER, J. J.: entrevista en *Diario 16*, Madrid, 7, enero, 1988); las palabras del autor santafecino se hacen eco de la expuesta por su personaje Garay López: “El arte no es ni materialista ni espiritualista: únicamente es” (SAER, J. J.: *La ocasión*, Destino, Barcelona, 1988, pág. 69); Robbe-Grillet mantiene una idéntica postura: “La existencia de una obra de arte, su peso, no depende de cuadrículas de interpretación que coincidan o no con sus contornos. La obra de arte, igual que el mundo, es una forma viva; es, no necesita justificación” (*Para una nueva novela*, Seix Barral, Barcelona, 1965, pág. 54).

<sup>ccclxxxvi</sup> SÁBATO, E.: *El escritor y sus fantasmas*, pág. 97.

<sup>ccclxxxvii</sup> *Ibidem*, pág. 28.

<sup>ccclxxxviii</sup> ARENAS, R.: «Celestino y yo», *Unión*, año IV, n. 3, julio-septiembre, 1976, pág. 117.

<sup>ccclxxxix</sup> Teodosio Fernández ha estudiado esta etapa de la narrativa hispanoamericana donde la obra se mostraba como objeto verbal y como tal buscaba la

Bien, Moyano ha ido madurando relato a relato una posibilidad de salvación (un final feliz deseado) para los conflictos de sus personajes (que siempre son referenciales). La realidad establecida se ha opuesto a sus fines literarios pero una profunda meditación sobre el hombre y la naturaleza lo ha conducido a encontrar la salida en la propia literatura; no ya como coto herméticamente cerrado que se explica a sí misma sino como campo abierto donde la humanidad alcanza la armonía natural y en la cual la palabra es el espacio no localizado donde se concluirá la agotadora búsqueda. Desde esta perspectiva, el fin de *TGT* (y en parte el de *EVT* y *LNB*) es el propio medio, puesto que los minalteños o los navegantes del Cristóforo no tienen más futuro que el que le ofrecen las palabras en las que sobrevivirán y hallarán el puerto que los salve del destierro perpetuo.

La cosmovisión moyaniana se duplica, pues, en aparente contradicción: es referencial —debajo de un universo narrativo preñado de elementos maravillosos, Moyano se revela como un narrador absolutamente impuro— ya que elucubra con la realidad humana, con situaciones concretas y extremas; y crea otro espacio literario, *otro mundo* (tan ansiado en los relatos iniciales) donde sus personajes consiguen lo que el espacio extraliterario les ha negado sempiternamente. Se une así a la visión mureniana de que hay una posibilidad de vivir en *otra vida*, la del arte:

El arte, al mostrarnos el Otro Mundo mediante la inspirada manipulación de elementos de este mundo, nos muestra la posibilidad de vivir nuestra vida en aquello que es otra, la posibilidad de vivirla esencialmente según la esencia de la poesía, como una metáfora: como espíritu que conoce la naturaleza simbólica del mundo y se libera así de la servidumbre respecto a lo meramente fáctico y efímero<sup>cccxc</sup>.

---

experimentación por encima de todo; observa que es una época pasada ya que los autores americanos han vuelto a mostrar su voluntad de ser “conciencia crítica” de la realidad política y social de sus naciones («El problema de la “escritura” y la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, n. 14, 1985, págs. 167-173).

<sup>cccxc</sup> MURENA, H. A.: *La metáfora y lo sagrado*, pág. 27.

## 3. LA UTOPIA EN TGT

La *restauración* de un estado original es, para Graciela Maturo<sup>cccxcxi</sup>, el movimiento que guía el devenir del hombre, a sabiendas de que ha perdido el rumbo y que el culpable de ese extravío es él mismo. El pasado, tan remoto como desconocido, dirigiría la utopía humana.

Por el contrario Ernest Bloch centra sus miras en el futuro, en un proceso donde la esperanza está en “lo que todavía no ha llegado a ser, en el sentido de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser-lo-que-debiera”<sup>cccxcii</sup>. Todo lo real lleva implícito ese estado armonioso en forma de *anticipaciones*<sup>cccxciii</sup> y el proceso histórico vería la transformación hacia la utopía.

Moyano combina las dos posturas. Sus personajes proyectan un futuro esperanzado para el cual es necesario revisar primero un pasado incierto pero que se sospecha doloroso. Mascaró Pons<sup>cccxciv</sup> oponía como conceptos antitéticos *utopía* —fundar un futuro— de *nostalgia* —recuperar un pasado perdido—, pero no existe nostalgia en el personaje moyaniano, al menos en lo que se refiere a descubrir su propio pasado, sino reconstrucción para fijar en la memoria lo que ellos son, han sido y quieren ser.

De este modo, los primeros movimientos de abandono (caso de *ULML* o de relatos como «Una partida de tenis») van evolucionando hacia una necesidad de recuperación (caso de *LNB* o de «La lombriz») que culminan con el viaje

---

<sup>cccxcxi</sup> “Acaso toda la historia de la humanidad, y dentro de ella, específicamente, la historia de la civilización occidental, de la que somos sólo en parte herederos, no sea sino el largo desenvolvimiento de una caída que ha condenado a los hombres al indeclinable sentimiento de culpa y a la búsqueda permanente de una restauración” (MATURO, G.: *De la utopía al paraíso*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1983, pág. 77).

<sup>cccxcii</sup> BLOCH, E.: *El principio de la esperanza*, vol. I, pág. 135.

<sup>cccxciii</sup> Bloch habla de estado latente y estado tendencial de todo lo real hacia esa esperanza.

<sup>cccxciv</sup> MASCARÓ PONS, J.: «Utopía de la nostalgia... de la utopía», en VV. AA.: *Lo utópico y la utopía*, Integral, Barcelona, 1984, págs. 229-235 (existe un error en el índice del volumen donde figura el trabajo de Mascaró en las páginas 221-228).

introspectivo de los minalteños para recomponer la “canción del gallo blanco”, piedra angular de su historia.

Nada más comenzar *TGT*, el cantor Eme Calderón, encargado de realizar el manuscrito de Minas Altas, manifiesta que su labor consiste en “poner en sonidos escritos” (pág. 13) la memoria de su pueblo. El cometido de nuestro personaje es aunar sonido y palabra<sup>cccxcv</sup> que en la obra anterior habían caminado por separado.

Se emprenden dos búsquedas paralelas, por un lado encontrar la melodía que sonaba en el momento en que fue arrasada Lumbreras —ciudad mítica, comienzo de las masacres posteriores de las que han ido huyendo los pobladores de la comunidad cordillerana—, la llamada “canción del gallo blanco”; por otro, escribir las historias que sobre el pueblo cuentan los muñecos de un tal Fábulo, inspirador del lance, con el fin de que no puedan ser destruidas nunca el manuscrito de Minas Altas. Ambos cometidos, a medida que avanza la narración, se superponen. La búsqueda de la canción es parte del manuscrito y este no puede ser escrito sin un punto de partida, la canción. La linealidad narrativa no existe, el tiempo se descoyunta y todo sucede en el espacio que van creando las palabras.

Descubrir una identidad es hallar el punto exacto del que partir porque este abrirá la senda acertada para encontrarse en un presente en que el personaje se reconozca. Esa certeza primera es la música, el sonido auténtico<sup>cccxcvi</sup>. Los

---

<sup>cccxcv</sup> Marina Gálvez señala como una de las características literarias del “boom” de la narrativa hispanoamericana, una tendencia a unificar “poesía y novela, o música y novela” (*La novela hispanoamericana contemporánea*, colecc. «Historia crítica de la literatura hispánica», n. 33, Taurus, Madrid, 1987, pág. 53). El intento, para la autora, es un recurso estético más para trascender la anécdota. Moyano no se inscribe en este grupo ya que su utilización de la música, su apelación a los sonidos, no es de orden técnico ni experimental sino metafísico.

<sup>cccxcvi</sup> Moyano cree que el poder evocador de la música es tremendo, con ella pudo reconstruir su país una vez en el exilio, cosa que no le habría facilitado ninguna otra manifestación artística: “...yo escucho el tango *Uno* y tengo catorce años en las sierras de Córdoba y por los altoparlantes están pasando esa música. El tango *Perca* cantado por Hugo del Carril para mí es *La Falda* durante mi adolescencia. O *El rancho de la Cachimba* en la versión de Antonio Tormo, eso soy yo a los diecinueve años en la ciudad de Córdoba, los olores de la calle, de la lluvia, de la cocina. Si no hubiera sido por la música, nunca podría

atisbos de la melodía se encuentran en un pueblo de los Llanos que tiene un sólo pájaro y un sólo músico. Una vasija de cerámica preparada como instrumento es el artilugio que hace sonar Tuy, de él saldrán los acordes de un tema sobre “un muertito que usando un cajón como canoa desemboca en el mar” (pág. 188) al que se añadirá otro sobre “un pueblo con un sólo pájaro” (pág. 188). La melodía de identidad tiene, entonces, no pocos tintes trágicos, habla de pérdidas y de una muerte segura en el pasado o presentida en el futuro.

La intención de Eme es encontrar la nota genuina y única que al sonar haga aparecer la historia entera de Lumbreras-Minas Altas:

Eme Calderón procuraba encontrar indicios de un tema musical que sabía único entre muchas posibilidades. A la melodía actual no sólo le faltaban notas; carecía también de un fundamento, de una verdad que valiera por sí misma (*TGT*, pág. 220).

En principio la canción no tiene letra (págs. 191 y 220) ni un autor único sino que toda una banda musical busca Lumbreras. No se trata de una orquesta convencional, en ella se alternan los instrumentos clásicos (guitarras, violines, flautas, etc.), los americanos (arpas indias, charangos, etc.), otros realizados a partir de objetos cotidianos (cencerros “cromáticos”, por ejemplo) o elaborados por la naturaleza con una enorme fantasía (músicos “caracoleros” o un pájaro capaz de entonar cuatrocientas voces diferentes). Todo sirve para componer la partitura que dará vida a un pueblo, hasta el mismo cuerpo de los intérpretes con los que silbarán, chistarán, modularán palabras, harán palmas o zapatearán <sup>cccxcvii</sup>.

---

haber reconstruido con palabras, con literatura, los fragmentos de la vida y de mi vida del pasado” (NAVARRO, E: «Encuentro con Daniel Moyano en tomo de Libro de navíos y borrascas o los barquitos de la palabra», en *Novela y exilio...*, pág. 196); “A mí me pasa algo parecido a lo de Triclinio en El trino del diablo, que se me llena la cabeza de sonidos. Es un defecto que tengo, en situaciones difíciles especialmente. Durante los siete primeros años [de su exilio en España] me levantaba con la cabeza llena de melodías y las melodías tiene un poder evocador tremendo” (GIL AMATE, V.: «Entrevista a Daniel Moyano», «art. cit.» pág. 33).

<sup>cccxcvii</sup> La descripción de la banda de Eme Calderón se disemina en las páginas 180, 196, 197 y 202.

En pos de esa melodía única se mixturarán la tradición culta y la popular y ambas entroncarán con la naturaleza.

En todo el proceso Moyano utiliza elementos que forman parte de la cultura tradicional, así su narrativa da un quiebro desde los presupuestos que contenía *ETDI* donde no pocas veces se intuye un desdén por lo popular (lo que en la obra se llama “folclore”). Triclinio se asfixia en la condición de músico folclórico que le han asignado desde Buenos Aires, lo cual en modo alguno nos parece extraño; la desintonía comienza cuando todo lo que rechaza el violinista es la música popular de La Rioja aspirando a tocar música clásica que en la obra es llamada “culta” en incluso “seria” (*ETDI*, pág.30) con respecto a la otra. La novela se debatía en extremos y desde estos, el protagonista, para afianzar su condición de músico virtuoso, debetáner a Mozart o a Sarasate y no una melodía norteña.

Eme Calderón se ha liberado de los estrictos parámetros en los que se movía Triclinio, ya no hay una mirada cohibida desde la provincia hacia el resto del mundo, todo lo contrario. El planteamiento consiste en contar las pequeñas historias cotidianas que frente a las “hazañas de los fuertes”<sup>cccxcviii</sup> son una verdad tan dura y valiosa como un diamante. Cualquier variedad musical vale, cualquier palabra, siempre que plasmen fidedignamente el corazón de Minas Altas.

El cariz tradicional abarca la novela entera: la canción va elaborándose a partir de indicios del pasado, recuerdos de todos los lugareños e inspiraciones de la naturaleza; todo ello es recogido por una orquesta variopinta y cada músico agrega sus particulares arreglos. Cuando la canción ha sido terminada, varias postas de chasquis<sup>cccxcix</sup> la trasladarán a Minas Altas. La canción es memorizada

---

<sup>cccxcviii</sup> “A la mentira lujuriosa oponemos una pequeña vida verdadera. Vamos a contar nuestra propia historia, donde la voz de un hombre o un vestido de novia que se lleva el viento valen más que las llamadas hazañas de los fuertes” (*TGT*, pág. 36).

<sup>cccxcix</sup> Voz quechua que alude a las colectividades de indios mensajeros. Actualmente el vocablo es utilizado para referirse a los mensajeros.



e incluso levemente alterada por cada correo (págs. 201-204). Es decir, la canción que descubre la arrasada Lumbreras<sup>cd</sup> es transmitida por tradición oral.

El orden del material narrativo se deshace en *TGT*, la tradición oral que sustenta la canción permite que esta se pierda (con la muerte del chasqui que la transporta (págs. 203-204)), renazca en los conciertos que la extraña banda ofrece en Santa Gema la Vieja y Santa Rita (págs. 207-215 y 215-219, respectivamente)<sup>cdi</sup>; o encontrar los acordes fundamentales en una cajita de música —aquella que sonaba durante la matanza de Lumbreras (pág. 224)— después de haber mandado una versión que se consideraba definitiva.

La canción del gallo blanco, el verdadero y único sonido del pasado no será una de las magnas sinfonías que pretendía el primer Triclinio sino, como la música que surge de la cajita de madera, “la más humilde, la más vieja, la más olvidada melodía de las cajitas de música” (pág. 224).

Moyano, al igual que Conti en toda su obra, recurre a lo pequeño tremendamente hermoso. Su canción pertenecerá a la tradición y se entroncará con otro de los temas matrices de esta narrativa, la infancia, con las evocaciones que ello trae:

Era un viejo tema popular, de esos que se olvidan junto con la infancia (*TGT*, pág. 224).

Pero reconstruir el pasado de Minas Altas no es el fin de *TGT*, es sólo el comienzo seguro del que partir. Conquistar el futuro negado desde el desastre de Lumbreras es el propósito de Fábulo. Para ello ha elegido un “cantor”. No le valdría un instrumentista porque si bien la música es el objetopreciado, aquello que convierte todo lo que suena en verdad inmutable, los músicos no quedan tan bien parados. Varios personajes confiesan sus opiniones sobre este estamento

---

<sup>cd</sup> La canción supone el pasado de Minas Altas: “...la canción y lo que contenía era a partir de ahora su pasado, toda una prehistoria si se quiere, destruyendo de paso la absurda teoría de Jotazeta, que pretendía hacer arrancar la historia en Minas Altas omitiendo a Lumbreras” (*TGT*, pág. 225); El manuscrito, por el contrario, será el futuro de Minas Altas.

<sup>cdi</sup> El fragmento de Santa Gema es un cuento autónomo dentro de la novela como ya había sucedido con la historia del Ondulatorio a lo largo del segundo capítulo y con la del Oidor en las páginas 191-197.

del pueblo (la sociedad minalteña está compuesta por enlazadores, muleros, músicos y astrónomos). A saber, Jotazeta piensa que “jamás podrán hacer alguna cosa en serio” (pág. 96) puesto que su vida y su relación con el sonido es puro juego —“...están jugando, como siempre” (pág. 96)—; e insiste repetidamente en esta posición poco profunda ante la realidad:

Nunca había podido entender a los músicos, a mitad de camino entre un astrónomo y un enlazador. Eran generosos y cordiales, alegres y comunicativos; pero convertían el riesgo del enlazador en juego irresponsable y la precisión del astrónomo en diversión casera. Jamás se supo de uno, salvo Eme Calderón, preocupado por sus orígenes. Los eclipses solares y lunares previstos por los astrónomos tras fatigosos cálculos, nunca existieron para ellos. No les daban importancia porque, según decían, eran matemáticamente aburridos (*TGT*, pág. 99).

Los músicos siempre aparecerán más interesados en el encabalgamiento que producen los sonidos al hablar que en el significado de las palabras (pág. 42). Por su parte, el mulero I se siente desconcertado ante la facilidad de un músico para reír y llorar a un tiempo (pág. 104), no llega a comprender si sienten más profundamente que los demás o juegan con las sensaciones que emanan de los sonidos.

El narrador aprovecha el revuelo que se forma entre dicho estamento a la hora de materializar el instrumento del que provenga un sonido que han oído por la radio (págs. 97-98). Sus dibujos extravagantes son motivo de hilaridad por la misma perspectiva irónica que adopta el narrador.

Frente a esta visión humorística de los músicos, la música sigue inquebrantable y hasta tal punto es ensalzada que su poder, como en *ETD* o en «Una guitarra para Julián», puede cambiar las costumbres del Oidor que nunca reía (págs. 191-197) o incluso acabar con la vida del Sietemesino (págs. 226-227).

Entonces la música es verdad esencial, es poderosa y puede reconstruir el pasado. La novela destaca esta facultad evocadora: se “canta” para buscar algo (pág. 64), bien sea la identidad individual —“Cantaba como quien se nombra” (pág. 41)— o la colectiva, hasta el punto de que el propio acto de cantar ya representa “el sentimiento de un origen” (pág. 218).

Hasta ahora, en la narrativa de Moyano, el presente era dantesco; el pasado, que Rolando había entrevisto en la figura de su abuelo, es recobrado en *TGT*. Queda el futuro.

### 3.1. EL FUTURO EN LAS PALABRAS

El manuscrito encargado por Fábulo debe “rescatar nuestra historia”, “recuperar un pasado” (pág. 20) —lo que se ha logrado con la canción— y “prolongarnos en el tiempo” (pág. 20), cosa que sólo se conseguirá con la escritura. Las palabras aseguran el futuro de los minalteños, son “salvadoras”:

Ellos [los muñecos] encierran la memoria amenazada de nuestro pueblo, que es simplemente la historia de una voz. Con estas funciones se despiden de su naturaleza de trapo y de madera para pasar a las palabras que viven en el papel, donde estarán a salvo del furor y la rapiña (*TGT*, pág. 20).

Cuando estos asesinos acaben de abrirse paso con sus explosiones, es posible que estén contados los días de muchos de nosotros. No sabemos cómo nos mirarán desde su pesadilla. Es necesario que para entonces todos, hasta la última hormiga de Minas Altas, estemos en palabras salvadoras (*TGT*, pág. 37).

Pero no bastan solas. *TGT* propone combinar el sonido-verdad con la palabra-referencia para llegar a la escritura como permanencia. En el manuscrito de Eme se armonizan las palabras y los sonidos, ¿alguno de ellos tiene preminencia sobre el otro?

Eme afirma, durante la composición de la canción, que lo primero es reconstruir los hechos —la “letra”, lo que realmente aconteció—, para lo cual no hay nada que inventar. Cuando eso se haya logrado, la forma vendrá sola —la “música” se adecuará sin problema alguno a la historia referida—<sup>cdii</sup>. El

---

<sup>cdii</sup> “El regreso del pájaro permitió a Tui ver claramente la forma de su proyecto de canción. La letra era lo ocurrido, casi no había que inventar. La música venía sola, en forma de dío” (*ibidem*, pág. 201).

concepto música es en esta acepción metafórico. Moyano define su propio estilo literario donde el contenido y la estética caminan al unísono. Su personaje, a la hora de escribir no olvida el compromiso, la “letra”, pero su perspectiva no emana de este sino de la armonía:

Siempre hay que pensar, dijo Eme, que uno viene de la música, no que va hacia ella desde fuera. Así no forzamos nada, y hacerla es una especie de recuperación. Uno busca los sonidos, pero acuérdesese que pertenecen al cuerpo; entonces ya no hay necesidad de irse tan lejos, la habilidad para tocar es uno mismo (*TGT*, pág. 189) <sup>cdiii</sup>.

La novela pretende ser una especie de literatura hecha música donde el contenido, el hecho narrado, lo que se comunica, debe estar sostenido por “verdades sonoras” <sup>cdiv</sup> ya que estas harán llegar a las palabras más allá de su referencia escueta:

...y las palabras que, yo trato de que suenen para que sean más verdades decir, si se aproximan a la música, van a ser más verdad, van a ir más allá de ellas mismas en cuanto a verdad <sup>cdv</sup>.

*LNB* era una conjunción de belleza y compromiso, *TGT* continúa esa línea pero se recrea en el lenguaje. Los minalteños juegan con las palabras, cambian “irse” por “volver” (págs. 54 y 61); se maravillan ante la sonoridad de “rutilante” (págs. 212-214) o ironizan con el discurso de un Oidor cuando este utiliza términos que riman en consonancia y cuyo significado les resulta vacío —

---

<sup>cdiii</sup> Moyano ha insistido en sus declaraciones en el tema: “Una manera de que la literatura esté en la naturaleza es hacerla pasar por uno, para que sea más verdad, para que sea más cierta y sirva más para la comunicación” (GIL AMATE, V.: entrevista a Daniel Moyano, pág. 30).

<sup>cdiv</sup> Así lo ha dicho el propio autor: “...escribo como quien compone, para vengarme de mi frustración como compositor y procuro que mis palabras se sostengan en verdades auditivas o sonoras, iguales a las que soportan la música” (GIL AMATE, V.: «art. cit.», pág.30); “...hasta que una cosa a mí no me suena como una melodía, con sus variaciones, no la puedo escribir” (MAMONDE, C. y SCHMIDT, A.: «art. cit.», pág. 2).

<sup>cdv</sup> MAMONDE, C. y SCHMIDT, A.: «art. cit.», pág. 3.

“patricio” frente a “vitalicio” (pág. 213)—. Las palabras que tímidamente nacían en *EVT* lo hacen abiertamente en *TGT*, así “Lumbreras”:

Con la pluma gruesa que uso para los títulos, escribí con jugo de limón la palabra desaparecida. La arrimé al calor del fuego. Los bordes del papel empezaban a tostarse, sin que aparecieran los trazos invisibles, como si no tuviese voluntad de revivir. Lumbreras, Lumbreras, la llamé, ayudando al fuego, como a los cóndores cuando vuelan. Y no sé si por el calor o por mi voz, los trazos fueron apareciendo. Primero en las partes rectas de las letras, luego en las difíciles curvas recargadas de jugo. Sólo cuando la sentí viva la retiré del calor. Temblaba, ella, en mis manos. Lumbreras, dije cuidadosamente de modo que sonaran bien las letras. Y para que empezara a respirar como los recién nacidos la escribí, por primera vez con tinta, en la cabecera de esta hoja.

Entonces fue posible ver el pueblo que nombraba... (*TGT*, págs. 58-59).

O “piano”:

Eñe trazó en la orilla del margen una hermosa P llena de rulos, dejando todo el espacio libre para el resto de la palabra, que imaginaba interminable. Cuando acabó de escribir las cinco letras, sin lazos de unión entre ellas y con una clarísima torcedura hacia abajo, los músicos recogieron el papel y se lo fueron pasando sin comentarios, hasta que el último lo guardó en un bolsillo (*TGT*, pág. 104).

O “lluvia”:

Se llama lluvia, me dijo cuando salí de la casa de Fábulo [...]. Se llama lluvia, dijo abriendo un paraguas, mostrándome las borrosidades espumosas en las que Minas Altas se dibujaba [...]. Soy la Céfira dijo aquel día, de la misma manera que ahora decía que aquello que caía se llamaba lluvia, mejor dicho, *üvía*, según su manera montañesa de llamarla (*TGT*, págs. 105-106; Las cursivas pertenecen al texto).

Las palabras en el mirador desde el que escribe Eme, un espacio donde sólo cabe la creación, tienen vida propia —“suenan como laídos” (pág. 11)— y desarrollan su propia existencia animada —“Las escribo viéndolas florecer,

tocadas por la intensidad o desnudez de la altura; las oigo sonar en el silencio virgen de la expansión. Y son música” (pág. 12)—. Su entidad es tal que el uso de palabras hermosas basta para justificar la utilización del lenguaje marineramente para los portadores de un piano por una ruta cordillerana:

Y bogando, ya casi un galeón, casi una carabela navegando de bolina con un piano adentro a miles de metros sobre el nivel del mar; bajo el control de aquellos muleros marineros; sin temor a bajos, para eso estaban las patas de las mulas, esas quillas cautelosas; Tau por delante a manera de bauprés; De Ce tarareando en la popa; y el piloto en la cofa, fantástico vigía, a pocas brazas del refugio, con claras intenciones de pairar la nave, barloventeando iban los muleros... (TGT, pág. 151).

Y hasta párrafos enteros describiendo un taller de costura donde lo que importa es el deleite que causan y la realidad que producen:

Mientras recorría el cuerpo de Emebé con las precisiones de su cinta de medir, Uve hablaba soltando por su boca unas burbujas de colores conteniendo palabras de encajes de bolillo, cinturete, puntilla y canesú, ñandutí, polisón y punto sombra, que ascendían hasta los torpes oídos de Jotazeta, donde reventaban liberando mitones y corpiños, bayetas y corsés.

Palabras girando alrededor de un cuerpo para imitar su forma... (TGT, págs. 72-73).

Toda la novela es un magno homenaje al lenguaje. En ella un listado de compras puede salvar la vida de un hombre si el orden y la claridad reinan en él (págs. 75-76); los personajes tienen nombre de letra que los protege en su vida de prófugos; la geografía americana es el nombre de sus montañas y sus ríos (pág. 123); el camino que recorre el piano no es angosto, ni empinado ni barroso, es simplemente una S (pág. 121); y hasta cuando una novia celosa tira su ajuar por la ventana no son cosas las que vuelan sino palabras:

Junto a mínimas prendas tejidas con punto sombra, entre bayetas y puntillas iban los primeros besos, entre mitones y pespuntes las hermosas

palabras, en fragilidades de organdí se deshilvanaban las promesas, mientras caía sin remedio un nunca te olvidaré de brocatel (*TGT*, pág. 168).

No consiste en un homenaje desde afuera sino una inmersión del autor en su propio instrumento, un imbuirse en las posibilidades del lenguaje donde estas, aunque forman una parte muy importante de la novela, no son sólo estéticas, sino que la literatura será la única esperanza de los minalteños.

El problema fundamental del héroe moyaniano consistía en carecer de un espacio al que aferrarse (como Rolando) o si este existía era lo más parecido aun infierno (*ETD*, *EVT*). Nuestro narrador buscaba denodadamente un entorno feliz para sus personajes, lo que convertía su obra en un corpus caracterizado por el desencanto y la frustración sempiterna. *TGT* ha conjurado todo ello, ha deshecho el laberinto temático dando un giro de ciento noventa grados al dejar de lado el espacio para conquistar el tiempo.

Abandonar la búsqueda del espacio original anterior a la violencia de Lumbreras no significa que los personajes hayan dejado de sentirse desterrados. Al contrario, una gruesa veta de desarraigo recorre la novela. El cantor sabe “que no era estrictamente de Minas Altas, que no pertenecía a la montaña. Su lugar estaba en los Llanos” (pág. 41), en este pueblo hasta las mulas viven en una “montaña impuesta” y piensan en el mar como la verdadera patria (pág. 131). El sentimiento de destierro es general en Minas Altas, los lugareños anclados en el difuso recuerdo del pasado, estigmatizados por su condición de perseguidos y exiliados del Llano fértil, nunca han considerado a Minas Altas como patria. Ese es uno de los hechos que más le preocupan a Fábulo, el manuscrito debe convertir el pueblo en una auténtica patria en la conciencia de sus pobladores porque en la realidad ya lo es aunque estos sigan añorando la tierra, que recuerdan generosa, del pasado:

Ha de saber que en el principio Minas Altas era unas cuevas donde se escondían los primeros perseguidos. Eligieron este lugar por ser de difícil acceso. Huyeron y se enmontañaron aquí, a la espera de poder regresar al llano que hay más allá de las Salinas, donde están las sierras suaves y fértiles, con ríos tibios y animales mansos. Pero nunca consideraron que Minas Altas fuese pueblo, jamás trazaron una calle ni pensaron otra que no

fuese el río seco, que viene a ser como la hondura de una cueva. Siempre creyeron que pertenecían al vergel de abajo y que allá volverían cuando sus vidas no estuviesen amenazadas. La gente, naciendo y muriendo, ha convertido esto en un lugar que podría ser definitivo; pero no pueden verlo así por culpa de la esperanza que mantienen (*TGT*, págs. 19-20).

La novela revisa el problema de la insatisfacción perpetua del héroe americano y expresa su voluntad de ponerle punto final a la amargura del destierro y a la desazonadora búsqueda del paraíso perdido. En la intención de escribir la historia del pueblo ya hay un ánimo de otorgarle a este un carácter de permanencia, parafraseando al titiritero, la cordillera podría ser un lugar definitivo si sus pobladores olvidaran su sueño ancestral de reintegrarse en el Llano. Es el *quemar las naves* de Murena para aceptar de una vez que no se puede volver a lo pasado; o descubrir, como Aínsa lo hace en la narrativa hispanoamericana contemporánea, “que es más importante ‘ser’, que ‘estar aquí’ o ‘allá’”<sup>cdvi</sup>; o en el matiz que aporta Jotazeta, cuando el proceso conduce hacia la nada, “alguna vez habrá de dejar de preocuparse por no tener un pasado conocido” (pág. 64).

Encontrada la canción que supone el pasado de Minas Altas y aceptada esta como patria —“...todo lo que quedaba a sus espaldas era de pronto, aunque él ignorara la palabra patria, inexistente en Minas Altas, su patria verdadera” (pág. 67)—, Eme se encamina a escribir su historia como una manera de conquistar el tiempo “si es que finalmente han de quitarnos el espacio” (pág. 264). La última y lacónica esperanza de Rolando después del desastre: “No olvidemos que todavía nos quedan las palabras” (*LNB*, pág. 152), es el triunfo y la primera piedra de la utopía para Eme: “Nuestra esperanza es sobrevivir en estas palabras que dejamos escritas” (pág. 267).

El pensamiento que subyace en *TGT* concentra, pues, una simbiosis de contrarios que, lejos de abocar a un galimatías, encuentra la salida del laberinto moyaniano.

La tesis es sin duda el exilio de todos los minalteños, lo que conduce a la búsqueda del espacio auténtico y de la identidad perdida; esta se conjuga con una

---

<sup>cdvi</sup> AÍNSA, F.: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, pág. 243.



*antítesis* que considera la verdadera patria a Minas Altas, por lo cual está demás afanarse en hallar un hipotético entorno ya perdido en la conciencia colectiva. A su vez, Minas Altas está asediada por una violencia irracional <sup>cdvii</sup>, la amenaza del fin inminente, entonces Fábulo y el cantor deciden fijar sus miras en el tiempo puesto que previsiblemente el espacio les será negado. La literatura se convierte, en esta *síntesis*, en la segura permanencia de los personajes.

El arte como conquista de la posteridad no es una idea novedosa pero si la firme convicción del pensamiento moyaniano de haber encontrado un lugar sin lugar, de haber objetivado la utopía —*no ha lugar*— y la eutopía —*el buen lugar*— en las palabras.

#### 4. EL DESEXILIO EN *TGT*

Sergio Colautti propone *TGT* como la formulación plena del desexilio. Frente al precario encuentro social e histórico de *Primavera con una esquina rota* <sup>cdviii</sup> o a la imposibilidad de reencontrarse anímicamente con la patria abandonada que subyace en *La desesperanza* <sup>cdix</sup>, Moyano ha conseguido lo que se creía imposible, conjurar el exilio de sus personajes en el manuscrito de Eme:

La escritura será el desexilio, porque propone registro, refugio y construcción del hombre alejado del olvido y presente en el tiempo, como los minalteños que se sienten pertenecer al manuscrito que da cuenta de sus vidas [...]. El desexilio será, así, conquista y conciencia del tiempo <sup>cdx</sup>.

---

<sup>cdvii</sup> Asesinos sin rostro vigilan constantemente el pueblo, el manuscrito se escribe bajo esta espada de damocles. Las referencias al peligro inminente se multiplican en la obra, entre otras en las páginas 17, 20, 171 o 267.

<sup>cdviii</sup> BENEDETTI, M.: *Primavera con una esquina rota*, Alfaguara, Madrid, 1982.

<sup>cdix</sup> DONOSO, J.: *La desesperanza*, Seix Barral, Barcelona, 1986.

<sup>cdx</sup> COLAUTTI, S.: «La escritura como desexilio. Apuntes sobre la obra de Daniel Moyano», 1990, pág. 10. Trabajo inédito cedido por Daniel Moyano.

El autor cordobés no se refiere al exilio reciente, de Lumbreras a Minas Altas, sino que observa en la novela la transfiguración de las colectividades americanas marcadas por cinco siglos de destierro ultramarino.

La teoría no es gratuita. Colautti se apoya en la fecha del Descubrimiento que es también la de la aparición de la *Gramática* de Nebrija<sup>cdxi</sup>; ésta y un Diccionario serán los más preciados bienes del cantor mientras escribe. Moyano hace mención a los dos acontecimientos históricos, solapadamente al primero:

Hace cinco siglos, dijo el astrónomo, que los barcos llegaron a estas costas; trajeron las palabras y la noción de otras estrellas que no podemos ver, animales desconocidos y las leyes de Kepler; sus sueños de mundos nuevos y también sus fracasos (*TGT*, pág. 140).

Y en abierto homenaje al segundo:

Dilecto señor mío [Eme se despide de Nebrija], le dije en mis adentros: sus palabras siguen titilando en el candil que me alumbraba en este borde de la cordillera. A su luz quiero decirle que en cuanto disponga de un rápido mulero capaz de llegar con sus alforjas al roquedal de su convento, le devolveré algunas palabras que entre hilachas y lágrimas andan deshaciéndose. Tras cinco siglos de andadura necesitan descansar para poder seguir fijando la historia de este pueblo y salvarlo del olvido, seguras de que a su arrimo cuidadoso recuperarán el aura de su aliento, así para su memoria, como para hablar con los ausentes y los que están por venir (*TGT*, págs. 238-239).

---

<sup>cdxi</sup> Las referencias a la Gramática son constantes en la novela, el apartado «El defectuoso adiós del Minalteño» (págs. 237-240), es un homenaje al tratado y un sentido agradecimiento a su autor. En las páginas 12 y 264 se reitera de nuevo la importancia de la obra de Nebrija para la redacción del manuscrito.

Quizás en estos textos ve Colautti escondido, el desexilio americano e incluso el de Moyano en España<sup>cdxii</sup>. Una postura parecida mantiene Marta Vassallo<sup>cdxiii</sup> al considerar que los minalteños encuentran *la patria del lenguaje* después de haber dejado atrás otro espacio perdido en la memoria<sup>cdxiv</sup>. Al tema del exilio la autora añade una mención a la utopía que la obra contiene:

...alguna patria ha quedado atrás, amenazada y olvidada, dejándole [Vassallo se refiere a Moyano] sólo la patria del lenguaje, anticipo de una patria universal, la utopía de una humanidad creadora en armonía con el cosmos<sup>cdxv</sup>.

Ese es el tema crucial para nosotros, *TGT* no sólo plantea una utopía — la del arte creador — sino que todo el material narrativo es una confirmación de la misma. La utopía, por supuesto, es un tema más amplio que el del exilio, lo abarca y va más allá.

Sobre el hombre siempre ha pesado la sospecha de la destrucción de la raza humana. El juicio final bíblico o el fin del mundo milenarista tiene su correlato en nuestros días con el miedo a un desastre nuclear o con la certeza del paulatino deterioro ecológico. La vida está colgada de un *si* condicional, antes a expensas de la voluntad de Dios; ahora es el propio hombre el que puede acabar con su

---

<sup>cdxii</sup> “El ‘exilio’ de una raza ‘enlazada’ por las palabras de Nebrija, para su feliz desexilio. El exilio de un escritor enlazado por la tierra de Nebrija, para descubrir el desexilio en la escritura” («La escritura como desexilio...», pág. 11).

<sup>cdxiii</sup> VASSALLO, M.: «En el principio era la música», *Nuevo Sur*, Buenos Aires, 27, mayo, 1990.

<sup>cdxiv</sup> Moyano ha hecho mención del lenguaje no como fin, tal y como señala Vassallo y nosotros compartimos, sino como medio para acabar con las penumbras del exilio: “Tengo un poco de miedo, no sé a qué. Un miedo que nació con la partida obligatoria y violenta hacia aquí, después de la cárcel, y que no sé si se acabaría con el regreso. Ese miedo es la sustancia del exilio que me toca vivir. Y las palabras, la única manera de conjurarlo” (VASSALLO, M.: «Indescifrables noticias de la música», Suplemento *Las Palabras y Las Cosas de Sur*, Buenos Aires, 10, junio, 1990).

<sup>cdxv</sup> VASSALLO, M.: «En el principio era la música», «art. cit.».

destino. Ejemplos de ello se multiplican en la narrativa que nos ocupa: las sospechas generalizadas en un pueblo donde todos pueden ser policías, cualquiera puede denunciar a su vecino, acabar con su vida en la más completa impunidad («El poder, la gloria, etc.»); los estafalarios y agresivos turistas que invaden Hualacato no son más que hombres vueltos contra los hombres (*EVT*); o el Sietemesino, ejemplo de la abyección humana, devorándose a sí mismo en un intento de ser más que Dios (*TGT*). *TGT* recoge la idea de una destrucción segura del espacio. Fábulo es un milenarista, sabe que Minas Altas será arrasada como en su día lo fue Lumbreras —“Estar vinculado a Lumbreras por cualquier motivo, pese a su lejanía en el tiempo y a su casi segura desaparición, era un peligro vivo” (pág. 187)—, pero confía en la supervivencia de la escritura, como Eme, para quien el manuscrito es haber llevado al pueblo de un concreto y precario espacio a la infinitud del tiempo —“Fijada con palabras, ahora Minas Altas estaba en el tiempo” (pág. 241)—.

Se objetiva así otra de las acepciones metafórica que la música tiene en este texto: la música no es sólo verdad inmutable sino que tiene un carácter infinito según la idea pitagórica de que los sonidos vagan en el universo hasta la eternidad o la de Durand para quien el drama musical es parte indisoluble del drama cósmico<sup>cdxvi</sup>. La memoria colectiva, al ser fijada en la escritura, como la *Gramática* de Nebrija que ya cuenta cinco siglos de existencia, tiene voluntad de convertirse en *música*, es decir de conquistar el tiempo.

Esta conquista no es el único postulado del pensamiento utópico que Moyano ofrece. Es el punto de partida —acabar con el destierro permanente implica eludir el ansia de un contorno, sea este paradisiaco, auténtico o simplemente estable— para un universo de pura creación encaminado a insertar al hombre en el devenir de la naturaleza (la música es eso para nuestro autor:

---

<sup>cdxvi</sup> “...el drama musical desborda el microcosmos de los sentimientos humanos y se integra en el contraste de las sonoridades de todo drama cósmico” (*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pág. 333).

perfecta armonía natural <sup>cdxvii</sup>). De este modo, Moyano disiente de las corrientes utópicas del siglo XIX <sup>cdxviii</sup> que creían en la facultad del hombre para perfeccionarse hasta llegar a ser como dioses. Ve, eso sí, el desajuste que Sábato <sup>cdxix</sup> aprecia en el ser humano, no ser nada entero, estar a caballo entre su naturaleza animal y sus aspiraciones divinas, pero lo deja para algunos de sus personajes (Matías Bursatti o el coronel), creando un compartimento estanco donde residen los minalteños, los hualacateños o los riojanos de *LNB*, todos los que comparten la mirada del humillado, los que siempre han sido víctimas (y no han abandonado su conexión con la naturaleza) porque nunca han sido verdugos (no han querido ser dioses).

Moyano deja constancia de esa sed de jerarquía del hombre (no en vano los conflictos narrativos son generados por esta) pero se afana en dejar “sobrevivencias” de esos otros personajes anónimos (así un violinista talentoso del Norte argentino o un exiliado sin ideología de La Rioja) y para ellos vislumbra un mundo lleno de posibilidades, no en el sistema establecido, sino en el arte. Arte entendido como máxima expresión de creación y de belleza. Y lo que es más, como única función en la que el hombre puede competir en armonía con el *Mundo Natural*.

---

<sup>cdxvii</sup> La doctrina pitagórica concebía el cosmos como “una vasta relación armónica hecha de pequeñas relaciones sucesivas que, cuando se juntaban, formaban la armonía cósmica audible” (GORMAN, P.: *Pitágoras*, Crítica, Barcelona, 1988, pág. 167).

<sup>cdxviii</sup> Una aproximación a esta corriente del pensamiento que produjo el nacimiento de multitud de comunidades experimentales alentadas por los avances técnicos, las ideas de Fourier y Owen y la prolífica literatura utópica de época, nos la ofrece LOCKWOOD, M.: «La utopía experimental en América», en *Utopías y pensamiento utópico* (comp. Frank E. Manuel), Espasa Calpe, Madrid, 1982, págs. 229-248.

<sup>cdxix</sup> Así lo explica Bruno en *Sobre héroes y tumbas*: “Mientras que el hombre al levantarse sobre las dos patas traseras y convertirse en un hacha la primera piedra filosa, instituyó las bases de su grandeza pero también los orígenes de su angustia; porque con sus manos y con los instrumentos hechos con sus manos iba a erigir esa construcción tan potente y extraña que se llama cultura e iba a iniciar así su gran desgarramiento, ya que habrá dejado de ser un simple animal pero no habrá llegado a ser el dios que su espíritu le sugiera. Será ese ser dual y desgraciado que se mueve entre la tierra de los animales y el cielo de sus dioses, que habrá perdido el paraíso terrenal de su inocencia y no habrá ganado el paraíso celeste de su redención” (págs. 432-433).

Escribir no es una forma de evadirse de una realidad inmutable y agresiva sino de proponer otra en el plano de las palabras:

...creo que cualquier narración es, simplemente, una mirada que se hecha sobre el mundo, porque tenemos necesidad de transformarlo, de cambiarlo y de crear nuestra propia realidad, contraria a la realidad inamovible [...], la realidad, desgraciadamente, es aburrida y la misma para siempre. Entonces escribimos y leemos historias inventadas porque no queremos aburrirnos y de paso intentamos cambiar la realidad dada, aunque más no sea en el plano de los deseos y los sueños<sup>cdxx</sup>.

Moyano, cuya narrativa se puebla de música dotada de poderes sobrenaturales, de palabras que vuelan entre desaparecidos, de noviazgos que no caben en una casa, de amores entre barcos y bahías, o de pueblos compuestos de muleros, enlazadores y astrónomos, de muchachas lunares llamadas Cefía o Azul, de personajes que se esconden tras el abecedario o de mulas marinas y gatas filosóficas, en ningún momento se inserta en las corrientes de literatura fantástica puesto que no es la incertidumbre de lo extraño lo que pondera sino que acepta la ficción como real y relega la realidad a un plano fuera de toda lógica. Su narrativa se ha ido llenando desde la aparición de *ETDI* de realidades poéticas que no fantásticas. Así la “maravilla” que con tanta fuerza deseaba Rolando para oponerla a su situación dantesca ha tomado forma plena en *TGT*, lo que en el 84 era un puro presentimiento:

Mira, explicó, yo no puedo decirte si existe y no la vemos, o sea que hay que descubrirla, o si es algo que tendremos que construir nosotros. Tampoco sabría decirte si es un suceso, una presencia o vaya a saberse qué. Lo que puedo asegurarte es que no se trata de una fantasía. Todo lo que sé es que tiene que haber una maravilla... (*LNB*, págs. 141-142).

Es hallado cinco años después: la creación que otorga la ficción. No sólo el manuscrito o la canción son parte de esa tarea de crear sino que todo en *TGT*, hasta el mínimo elemento, forma parte de ese proceso continuo. En Minas Altas se escribe, se compone una melodía, pero también hay un enlazador enfrascado en construir un puente a través de la cordillera (págs. 71-74) —puente para

---

<sup>cdxx</sup> MOYANO, D.: *Los encuentros. Narrativa* 80, pág. 45.

trasladar las cosas de un lado a otro, paso hacia *otro mundo*—; un mulero realizando una balsa con los lomos de las mulas (págs. 114-119) —*balsa salvadora* que transporta supervivientes y como el puente puede conducir a *otro mundo*—; unas mujeres cosiendo un laborioso vestido de novia (págs. 72-76 y 89-92), un matrimonio <sup>cdxxi</sup> a la vista —*boda*, nueva vida— o las reiteradas visitas de un cometa —proviniente del universo, de *otro mundo* desconocido—. Los elementos apuntados representan esa otra vida que late en Minas Altas, corroborándolo el hecho de que todos semezclan: el vestido imitará la forma y el brillo del cometa y este será en definitiva el puente que buscaba Jotazeta:

Para empezar, ya no tendría que pensar más en el puente en el cometa había visto su forma más perfecta. Un puente que él, debía confesárselo, había relacionado muchas veces con el complicado vestido de bodas... (*TGT*, 245).

*Crear* es la actividad común en Minas Altas y la técnica narrativa de *TGT* (Moyano se comporta como un Huidobro que desea y consigue que las rosas florezcan en su obra). Se disuelven en la novela las fronteras entre los géneros, insertándose relatos cortos dentro del relato central, como en *LNB* convivían piezas teatrales con relatos autónomos (la historia del guardafaro o la del vidalero). Moyano sale de este modo al paso de la persistente estabulación narrativa entre novela y cuento. Para él “todo es lo mismo” <sup>cdxxii</sup> pareciendo que sobre géneros narrativos, sobre cuestiones de fondo literarias propone la escritura, a la manera del manuscrito de Minas Altas, como un ejercicio infinito

---

<sup>cdxxi</sup> La boda es un elemento utilizado también en *ETD* y en *LNB*, tiene la explícita connotación de proponer una nueva vida. Curiosamente, Kafka, escritor a quien tanto admira nuestro autor, confesaba que sus proyectos matrimoniales siempre habían sido intentos de liberarse de su padre; lo que lógicamente conlleva salir del círculo paterno hacia otra clase de vida: “En realidad, los proyectos matrimoniales fueron el intento más grandioso y esperanzado de salvación”; “El matrimonio es sin lugar a dudas la garantía de la propia liberación y de la independencia en un grado máximo” (*Carta al padre*, págs. 53 y 61 respectivamente).

<sup>cdxxii</sup> “Todo es lo mismo, cuento y novela. Todo es lo mismo. Los críticos hacen diferencia en que un cuento es esto o... siempre dicen huevadas ¿no? Hay la narrativa, los géneros poéticos, estos son géneros poéticos que inventan, el cuento, la novela, la poesía, son géneros poéticos que inventan una realidad a partir de la realidad misma” (MAMONDE, C. y SCHMIDT, A.: «art. cit.», pág. 3).

en sí mismo sin compartimentos, una conjugación de sonoridades y palabras en pos de la “maravilla”, el *otro mundo* generoso de la creación.

La propuesta utópica de Moyano no es irracional, como se empeña en demostrar Federico Jabaloy con respecto a cualquier utopía<sup>cdxxiii</sup> sino que se asienta en una concepción de lo real que difiere de la realidad instituida y que por pertenecer al ámbito literario se fundamenta en lo que Northrop Frye ha llamado “el país de los sueños”<sup>cdxxiv</sup>, la instauración de la “maravilla”.

Si preferimos hablar de pensamiento utópico en vez de utopía, lo hacemos porque la utopía conllevaría formular un sistema concreto de sociedad y es precisamente el orden del hombre lo que rechaza esta literatura (en tono de parodia un ejemplo notable es el puesto de alcalde como “castigo” que se utiliza en *Villa Violín*). Además la utopía, cualquiera de ellas, pretende insertarse en la Historia; Moyano, sin embargo, quiere salirse de ella e insertar a sus personajes en el Arte. Paradójicamente, este punto es el que mayor afinidad tiene con el significado de utopía, lugar de ninguna parte. Realmente lo planteado por Moyano no tiene lugar, sólo tiempo. Su fantasía hay que crearla fuera de lo conocido, una sociedad fuera de la sociedad que es lo que en definitiva constituye Minas Altas, un pueblo que vive en las palabras —las páginas del manuscrito “son como los muros de Minas Altas, dijo; ahora por fin tenemos unapatria” (pág. 243)—, que ha burlado el destierro en la escritura.

---

<sup>cdxxiii</sup> JABALOY, F.: «De la utopía a la antiutopía», en *Lo utópico y la utopía*, Integral, Barcelona, 1984, págs. 163-169.

<sup>cdxxiv</sup> FRYE, N.: «Diversidad de utopías literarias», en *Utopías y pensamiento utópico*, pág. 81.



## VALORACIÓN CRÍTICA DE LA NARRATIVA DE DANIEL MOYANO

Aunque heredera del sobrio espíritu realista de las letras españolas, la literatura hispanoamericana siempre se ha mostrado proclive hacia lo maravilloso. Razones para esta constante hay muchas y de muy variada índole. Van desde el choque con un entorno grandioso y desconocido de las Crónicas, al lector foráneo que convierte en extraño todo lo que lee sobre una realidad lejana y diferente; pasando por el carácter intrínsecamente maravilloso que Carpentier asigna al continente o por la convicción de que entre el hombre y los hechos vividos media un misterio en esta realidad americana inacabada, siempre en proceso, siempre en marcha, siempre en búsqueda.

Daniel Moyano, desde el *realismo profundo* inicial, se separaba de la literatura que se evade, por oposición a lo real, hacia otros mundos fantásticos (tan fértil en el Río de la Plata que ha propiciado nombres tan señeros como Borges o Bioy Casares); para introducirse en los estratos más ocultos del hombre y del entorno (nunca dejada de cultivar en la región, de ahí la obra de Mallea o Sábato). Esta postura tenía la virtud de enfrentar al hombre común con el mundo circundante pero abocaba su narrativa a un nihilismo completo donde no sólo la desazón sino también la repetición de anécdotas idénticas cundían.

Moyano se afanaba en aprehender una realidad esquiva y hostil. Los personajes, agredidos por el entorno e inadaptados entre sus congéneres, se debatían en un mismo tema machacón y constante. El personaje central era, por supuesto, una criatura indefensa pero además un ser aislado que en pocas ocasiones llegaba a comprender el drama de los otros. No había concesiones de

estilo, este era tan sobrio como directo y las únicas licencias que se permitían no iban más allá de la estructura circular de *ULML* o de la resolución onírica de *EO*.

En esta primera época se distinguen relatos de clara influencia kafkiana. «Kafka 72» o «La fábrica» son un mero desarrollo de esta corriente, un traslado mimético sin ningún aporte. No obstante la visión de que el hombre ha creado un sistema absurdo que aborta todas sus expectativas y convierte la vida en una experiencia cerrada donde lo único que impera es el absurdo se inserta perfectamente en el mundo moyaniano; nuestro autor sólo tendrá que madurar su postura, deshacerse del modelo literario y observar su entorno inmediato para que los postulados del checo no provengan de una copia de estilo sino de una esencia común. El proceso apuntado culminará en *EVT*.

Moyano no es autor de los que estrenan una obra de factura perfecta en su presentación editorial (como Vargas Llosa, Rulfo o Sábato). Al contrario, comienza a publicar relatos donde existen errores gramaticales, indefiniciones léxicas, influencias apenas veladas, párrafos farragosos. A medida que se suceden los volúmenes los cuentos serán revisados y corregidos. No obstante en ellos ya hay una visión trágica de la realidad presente y una apuesta constante por un futuro distinto que acompañará a esta narrativa hasta su más reciente entrega, *TGT*.

Al escueto realismo inicial se irán uniendo elementos maravillosos a partir de *ETDI*. Después de haber desvelado los estratos más ocultos de la psicología de sus personajes (en los relatos, *ULML* y *EO*) Moyano ampliará sus miras del individuo al entorno. Para captar esta interacción en su totalidad deberá apelar a la metáfora, estas se encadenan a partir de *ETDI* para mostrar el mapa del presente desviado. Entonces recurrirá al humor (hasta entonces fuera de su narrativa), a una ironía suave en lo aparente que transforma la sonrisa en mueca dolorosa conforme se suceden las situaciones de *ETD*, *EVT* y *LNB*. Desde ese momento no habrá linealidad entre el mundo extraliterario y el narrativo sino un mundo real expresado metafóricamente (caso de la Buenos Aires ciudad de violinistas de *ETD* o la casa sellada y oscura de *EVT* y los animales sanguinarios de *TGT*) y otro al que se aspira, no como un deseo vano sino como una esperanza factible, representado simbólicamente (la música, la armonía creativa de *TGT*).

El cambio es consecuencia de que en la primera época Moyano daba vueltas alrededor de su obsesión humana, como señalaba Roa Bastos, describía la situación y la amargura de sus personajes y ahí paraba. Conforme desea vislumbrar un futuro, no detenerse en la trayectoria que va del pasado difuso al presente frustrado, la obra se abre a cuantos elementos puedan captar la totalidad de lo real no sólo la concreta situación individual.

La cosmovisión ofrecida no es demasiado optimista en lo que atañe al mundo extraliterario; claramente avisa de la segura extinción de los minalteños, a la sazón cualquier criatura moyaniana, su aporte es ofrecerles un futuro a los personajes en la eternidad de la palabra escrita. Entonces desborda su imaginación: todo lo que nunca podrá suceder en la realidad sucederá en las páginas de una novela. El lenguaje, que ha dado cauce a sus expectativas, será ahora protagonista indiscutible. Las palabras tendrán vida, la lengua será el espíritu de un pueblo no sólo su sistema de comunicación, y el narrador, tanto como los personajes, cuidarán, agasajarán y se asombrarán con la belleza que crean las palabras.

El contenido de la obra será mimado por el tratamiento que se hace del lenguaje no por los juegos de estilo. Moyano no desea sorprender con una perfecta maquinaria narrativa que tantas innovaciones ha dado en América (así las obras de Cortázar o Cabrera Infante) y tampoco, paradójicamente, su homenaje y su esperanza en el lenguaje, lo conducen a las creaciones meramente verbales que tanto imperaron en la década de setenta (a la manera de Sarduy). No, en Moyano la conciencia social, tan denostada en los tiempos que corren, está por encima de la pericia autorial, domina toda la obra puesto que es su razón de ser. Moyano es uno de esos narradores de la crisis de los que habla Sábato, que a pesar de todo, se resisten a dejar de ser, por los caminos infinitos de la imaginación creadora, conciencias fabuladoras de su sociedad.

También a este punto ha llegado el autor a través de una lenta y fertilísima maduración. Comenzó situando a sus protagonistas en laberintos de salidas inciertas. Los personajes se repetían de relato a relato intentando encontrar una solución a los conflictos planteados. La empresa era tan imposible que Sergio Colautti la definió como *la salvación negada*. Aún así Moyano no abandonaba el empeño casi existencial de desentramar el porqué de la realidad de sus propias

criaturas. Cada relato suponía una nueva embestida desde otro ángulo; cada novela una puerta abierta a la esperanza en pos de la utopía de un final feliz o, por lo menos, de un final.

Los problemas partían de un yo narrador marginado y perdido que chocaba una y otra vez contra su entorno incomprensible. La solución tan ansiada no era posible porque se centraba en un hecho individual cuando este, en realidad, era social: individuo y colectivo tenían que cambiar a la par o no se alcanzaría la salvación del primero. El proceso, que se insinúa desde *EVT* y *LNB*, culmina en *TGT*.

La obra de Moyano camina entre el desencanto y la utopía. Rezuma amargura y desilusión pero nunca desesperanza. El narrador es uno de esos pesimistas crónicos tan sabatianos dispuestos en cualquier momento a vislumbrar una esperanza que ilumine las sombras de su frustración. Esa luz siempre es lejana pero no por ello inalcanzable.

La desazón proviene de la pura creencia, los personajes son idealistas natos, siempre niños, siempre criaturas que desde la inocencia sueñan un mundo lleno de posibilidades que sin embargo les están vedadas. Así el Rolando de *LNB*, abocado a la ruptura del destierro en un mundo que nunca contempló como peligroso, recuerda su fe en las cosas hermosas —“...que bueno era uno mismo creyendo en esas cosas” (pág. 152), “...que buenos éramos entonces, lo único que matábamos eran vacas” (pág. 153)— cuando ha descubierto que la vida es violenta y que el hombre puede ser asesino, y que él es uno más, un hombre al fin y al cabo. También los Aballay desde su bondad natural —“Nosotros somos buenos [...] creemos en la Virgen [...]. Somos buenos, tenemos muchos recuerdos buenos y malos, hemos sufrido...” (*EVT*, pág. 44)— tendrán que afrontar otra cara oculta y maligna de la existencia. Ese carácter no es mero atributo de los personajes, el propio Moyano en un poema, «El cuaderno de tapas duras», recrea ese sentimiento de profundo desengaño por haber creído en muchas cosas que, en el mejor de los casos, no existían, y en el peor, eran lo contrario de lo imaginado.

De todas formas, aún después de los desastres, los personajes moyanianos seguirán creyendo; buscarán el modo de no sucumbir al desánimo. La inocencia no será perdida nunca del todo y desde ella siempre se vislumbrará una posibilidad. Moyano se coloca del lado de la utopía, entonces las corrientes en

boga, desde fecha relativamente reciente, que advierten del peligro que entraña el sueño de la perfección (así Berdiaeff, Huxley, Bernardo Viso, Wilkinson, Popper o Ciorán), son ajenas a esta narrativa.

Berdiaeff aspiraba a una sociedad “menos ‘perfecta’ y más libre”<sup>cdxxv</sup> pero Moyano defiende bravamente que si el hombre no camina hacia la perfección que se observa en la Naturaleza y sus leyes armónicas nunca alcanzará la libertad, la felicidad que sus criaturas jamás han gozado.

Mucho tiene que ver la perspectiva desde la que se escribe para estos postulados. Wilkinson observaba que “los caminos de la utopía están sembrados de cadáveres”<sup>cdxxvi</sup> pero en el mundo que describe esta narrativa la violencia campea por sus fueros y ni siquiera se ha podido soñar un ideal cuando aparecen los cadáveres. En general, las contrautopías se aparcan en un tibio mal menor y por eso chocan inevitablemente con el espacio del horror que Moyano describe; desde ese punto cero sólo hay cabida para la esperanza.

Tampoco la apuesta por la utopía aparece desde la primera obra sino que ha sido producto del mismo conflicto narrativo planteado. En un comienzo se observa lo que Fernando Aínsa ha llamado *modo utópico*, es decir adaptar lo conocido para conseguir un futuro mejor; para terminar requiriendo un cambio global, desechando todo el sistema creado por el hombre. Así, la única frase del «diario de a bordo» de *LNB* —“Anoche comenzaron a cambiar las estrellas” (pág. 172)— esconde, indudablemente, el dolor de lo que se abandona pero Rolando no tiene intención de que se quede en el desgarramiento del destierro, ni en la violencia sufrida, ni siquiera en la muerte sino que desea convertirla en un “petroglifo” que tanto contenga la pérdida y el horror como el futuro absoluto que promete un cielo de constelaciones desconocidas. La frase es entonces la descoyuntación de una visión del mundo para dar paso a otra realidad. Lo mismo que los primeros expedicionarios europeos contemplaron la Cruz del Sur americana y ella fue signo del nuevo espacio en el que forjar un nuevo destino,

---

<sup>cdxxv</sup> Citado por Aldous Huxley como cita introductoria de *Un mundo feliz*, Plaza y Janés, Barcelona, 1969.

<sup>cdxxvi</sup> WILKINSON, P.: *Terrorismo político*, Felmar, Madrid, 1976, pág. 40.

los setecientos navegantes del Cristóforo Colombo resumirán la pérdida y la esperanza en esa frase, en ese hecho.

Por extensión, toda la obra analizada se transforma en un petroglifo con voluntad de dejar supervivencias. Su fin consiste en relatar las pequeñas hazañas de personajes anónimos que nunca entrarán en los manuales de historia; dejar constancia de una época, ser conciencia de ella y alumbrar posibilidades para un cambio que lleve la felicidad a los sempiternos habitantes del pozo (que tanto pertenece a Sábato como a Onetti, a Hernández como a di Benedetto aunque ninguno de ellos apuesta tanto por la utopía, por la esperanza, como nuestro autor).

Si Moyano trató en los inicios de aprehender una realidad esquiva y después abrió la mano a los elementos maravillosos que pudieran ser el revulsivo para transformar ese entorno intolerable; no detendrá ahí su evolución. *TGT* propondrá que la literatura puede poseer la realidad, puede trasportar hacia el rincón más oculto detrás de lo aparente, y además puede modificarla.

El mismo espacio narrativo propiciará el estudio de la propia literatura y de la tarea de escribir. *EVT* y *LNB* ya introducían la figura del personaje narrador que en el 84 tenía voluntad de escribir los hechos; pero es en *TGT* cuando Eme Calderón (otro personaje-escritor) da las claves de cómo concibe la literatura.

Eme Calderón se enclaustra en el Mirador de Minas Altas para escribir la historia de su pueblo. Trabaja con la realidad que lo rodea, quiere ser el portavoz de un grupo. Para ello se encierra en la única compañía de una gramática y un diccionario; pierde su memoria, su individualidad, para empaparse de la memoria colectiva, de las historias de los otros. En su refugio cordillerano gozará viendo crecer su obra día tras día y a veces sucumbirá al desánimo. En esos momentos bajos temerá que las páginas redactadas no respondan al fin esperado; considerará que es un muñeco en manos de Fábulo, abocado al destino ineludible de escribir lo vivido y lo soñado. Llegará a confundir la realidad con la ficción hasta una mixturación completa de ambas. Y por fin sus tribulaciones lo llevarán a pensar en el futuro de su libro cuando ya no le pertenezca, cuando lo dé a los otros.

Eme no es un experimentalista, su función radica en narrar la "letra" sucedida y componer la "música" que case perfectamente con aquella. Entonces la letra es invención y tampoco individual. *TGT* afirma su carácter de obra colectiva:

todo el pueblo de Minas Altas la ha compuesto. Cada personaje ha agregado su propia experiencia; el mismo Eme es “un personaje que se cuenta” (pág. 34) un “escribiente de paso” (pág. 236) de una historia que estaba ahí para ser narrada.

Eduardo Gudiño Kieffer no duda en llamar a Eme *escriba*<sup>cdxxvii</sup>, es decir, copista, amanuense de Minas Altas; Raúl Castagnino lo denominara *rap-soda*<sup>cdxxviii</sup>, cantor itinerante, en este caso, de las historias del pueblo; el propio Moyano se ha considerado un “cronista”<sup>cdxxix</sup>. Todos los calificativos inciden en la más tradicional de las funciones de la literatura: ser documento de una época, salvaguardar para el porvenir lo acontecido. Pero Moyano no es un mero cronista, es más y menos que eso; al concebir lo real no sólo en su vertiente inmediata sino en su cara oculta; al aportar toda la carga subjetiva que su propio estilo conlleva, lega a la posteridad una visión de América que no elude todo el horror padecido durante la larga década del setenta; que deja constancia de toda su riqueza cultural; toda la bondad del hombre-niño, del ser humano inocente en medio de un naufragio.

---

<sup>cdxxvii</sup> GUDIÑO KIEFFER, E.: «Supervivencia en las palabras», *La Nación*, Buenos Aires, 3, junio, 1990.

<sup>cdxxviii</sup> CASTAGNINO, R. H.: «Duendes de la letra y el arte. *Tres golpes de timbal*», *La Prensa*, Buenos Aires, 17, junio, 1990.

<sup>cdxxix</sup> ROHO, A.: «El exilio y las borrascas de Daniel Moyano», «art. cit.».

## BIBLIOGRAFÍA

## 1. BIBLIOGRAFÍA DE DANIEL MOYANO

## 1.1. NOVELA

*Una luz muy lejana*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, 199 págs. (citamos *ULML*); Alción Editora (colect. «Novelistas Argentinos»), Córdoba, 1985, 165 págs.

*Reseñas:*

GÓNZALEZ TUÑÓN, Raúl [‘Hugo Lamel’], «Las iluminaciones de Daniel Moyano», *Clarín Literario*, Buenos Aires, 15 sep. 1966, pág. 4.

GREGORICH, Luis, *Imagen del País*, Buenos Aires, año I, n. 1, 2ª quincena, sep. 1966, pág. 59.

ANÓNIMO, *Los Principios en el Hogar*, Córdoba, año I, n. 16, 31 dic. 1966.

GÓMEZ, Carlos Alberto, *La Gaceta*, Tucumán, 2 ene. 1967.

REQUENÍ, Antonio, *Davar*, Buenos Aires, págs. 212-214.

S[ÁENZ], D[almiro], *El Contemporáneo*, Buenos Aires, n. 1, feb. 1967.

CURUTCHET, Juan Carlos, «Crónica de la fundación de la novela cordobesa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, LXXII, n. 215, nov. 1967, págs. 405-410.

CARTOSIO, Emma de, «El camino y la meta», *Karina*, Buenos Aires, dic. 1968.

TERNAVASIO, Ángela, «Peronismo y narrativa: *Una luz muy lejana*, de Daniel Moyano», *El Diario*, Mendoza, 4 sep. 1969, pág. 14.



NICCHI, Ubaldo, «Dos novelas», *Meridiano 70*, Buenos Aires, 1970, pág. 15.

MIGUEL, María Esther de, «Una luz muy lejana», *Femirama*, Buenos Aires, s.f.

TRIGO, Pedro, *Reseña*, Madrid, vol. III, 1971, págs. 596-598.

*Traducción:*

*Une lumière très lointaine*, J. F. Reille, Gallimard, Paris, 1969.

*El oscuro*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, 209 págs. (citamos *EO*).

*Fragmentos:*

«El coronel oscuro», *Mundo Nuevo*, París, n. 18, dic. 1967, págs. 43-54;  
«La voz del padre», en VERDEVOYE, P.: *Antología de la narrativa hispanoamericana 1940-1970*, Gredos, Madrid, 1979, vol. II, págs. 163-172.

*Reseñas:*

TRIPOLI, Vicente, «Una destacada expresión novelística», *Clarín*, Buenos Aires, 19 sep. 1968.

BIANCO, José, «*El oscuro*: La verdad sin disipar el misterio», *El Independiente*, La Rioja, 20 sep. 1968.

ANÓNIMO, «La obra premiada de Moyano», *Los Andes*, Mendoza, 6 oct. 1968.

NÓBILE, Beatriz de, «*El oscuro*», *Sur*, Buenos Aires, n. 315, nov.-dic. 1968, págs. 99-101.

CAMOZZI BARRIOS, Rolando, «Moyano: *El oscuro*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 229, ene. 1969, págs. 242-246.

ARIZA, Adolfo, «*El oscuro* de Daniel Moyano: Novela del viaje hacia sí mismo», *El Diario*, Mendoza, 2 nov. 1969.

MORILLAS, Enriqueta, «*El oscuro* de Daniel Moyano», *Estafeta Literaria*, Madrid, n. 14, ene. 1980, págs. 86-90.

*Traducción:*

H. E. Francis, «Unspoken words», *Short Story International*, New York, n. 86, 1991, págs. 7-29 (capítulo VI).

*El trino del diablo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, 123 págs. (citamos *ETDI*); Casa de las Américas (colect. «La Honda»), La Habana, 1987, 122 págs.

*Reseñas:*

ANÓNIMO, *La Nación*, Buenos Aires, 29 jun. 1974, secc. 3ª, pág. 3.

—, *La Razón*, Buenos Aires, 29 jun. 1974, pág. 10.

G[RAHAM]-Y[OLL], A[ndrew], «Jobless in La Rioja», *Buenos Aires Herald*, 7 jul. 1974.

WINDHAUSEN, Rodolfo A., «*El trino del diablo*», *La Gaceta*, Tucumán, 7 jul. 1974.

BAJARLÍA, Juan Jacobo, «Una novela alegórica», *Clarín*, Buenos Aires, 18 jul. 1974, pág. 6.

P[AOLETTI], M[ario] A[rgentino], «*El trino del diablo*, de Daniel Moyano», *El Independiente*, La Rioja, 4 ago. 1974, pág. 6.

FOSTER, David William, «*El trino del diablo*», Arizona State University, 1974.

ANÓNIMO, *Sunday Times*, 9 oct. 1988.

ZOKNER, Cecilia, «O novo Hamelin», *Correio das Noticias*, Curitiba, 22 maio 1987, pág. 23.

ANÓNIMO, «*The Devil's Trill* by Daniel Moyano», *Sunday Times*, Londres, 9, octubre, 1988.

*Traducciones:*

*Le trille du Diable*, Robert Laffont, Paris, 1983.

*The Devil's Trill*, Serpent's Tail, Londres, 1988.

*El vuelo del tigre*, Legasa Literaria (colect. «Narradores Americanos»), Madrid, 1981, 172 págs., (citamos *EVT*); Plaza y Janés, Barcelona, 1984, 202 págs.

*Fragmento:*

Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas (comp. Olver Gilberto de León), Ophrys, París, 1981, págs. 199-201.

*Reseñas:*

- E. E., «Una violenta magia», *El Día*, Montevideo, 20 mar. 1982, pág. 18.
- CAMOZZI, Rolando, «*El vuelo del tigre*», *Reseña*, Madrid, n. 137, mar. 1982.
- ANÓNIMO, «*El vuelo del tigre*», *ABC Sábado Cultural*, Madrid, n. 240, 7 sep. 1985, pág. VIII.
- CICCO, Juan, «Las formas del miedo», *La Nación*, Buenos Aires, 4 abr. 1982, secc. 4ª, pág. 6.
- BÁÑEZ, Gabriel, «Alegórico», *Clarín*, Buenos Aires, 29 abr. 1982.
- PENCO, Wilfredo, «Opresión y rebelión en Hualacato», *Correo*, Montevideo, 26 jun. 1982.
- ANÓNIMO, «*El vuelo del tigre*», *Argencard*, Buenos Aires, n. 47, jun. 1982.
- MANZUR, Jorge, «*El vuelo del tigre*», *Gente*, Buenos Aires, may. 1983.
- GARCÍA MONTERO, Luis, «La música de Daniel Moyano», *Diario de Granada. Cuadernos del Mediodía*, Granada, 29 may. 1982.
- MAMONDE, Carlo Hugo, «*El vuelo del tigre*, una novela fuera del boom», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 395, may. 1983, págs. 463-467.
- PRIETO, Adolfo, «Daniel Moyano, una literatura de la expatriación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 416, feb. 1985, págs. 189-195.
- REYZABAL, María Victoria, «*El vuelo del tigre*, estrategia de resistencia», *Reseña*, Madrid, 160, ene. 1986.

*Libro de navíos y borrascas*, Legasa, Buenos Aires, 1983, 316 pags.; Noega, Gijón, 1984, 316 pags. (citamos *LNB*).

*Reseñas:*

- CABRERA, Hilda, «Daniel Moyano, literatura en la borrasca», *El Litora*, Santa Fe, 21 mar. 1983.
- ANÓNIMO, «Moyano recrea a la Argentina en sus dolores de expatriado», *Los Andes*, Mendoza, may. 1983.

SNEH, Simja, «Aflora una sonrisa en recuerdos y sollozos», *Clarín*, Buenos Aires, 9 may. 1983.

ANÓNIMO, *Gente*, Buenos Aires, 12 may. 1983.

ROFFO, Analía, «El exilio como núcleo de una excelente novela», *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 12 jun. 1983.

CICCO, Juan, «Entre dos realidades», *La Nación*, Buenos Aires, 23 jun. 1983.

FORNARO, Milton, «Las criaturas del terror», *Montevideo*, Montevideo, 18 ago. 1983.

ROMANO, Eduardo, «*Libro de navíos y borrascas*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 406, abr. 1984, págs. 153-154.

CAMOZZI, Rolando, «*Libro de navíos y borrascas*», *ABC*, Madrid, 28 jul. 1984.

VITIS, Mario de, *El molino de pimienta*, n. 2, dic.-feb. 1984-85, pág. 21.

GNUTZMANN, Rita, «*Libro de navíos y borrascas*», *Ínsula*, Madrid, n. 474, may. 1986, pág. 18.

*Traducción:*

*Le livre des navires et bourrasques*, Robert Laffont, Paris, 1987.

*El trino del diablo y otras modulaciones* (prólogo de Augusto Roa Bastos), Ediciones B, Barcelona, 1988, 200 pags. (citamos ETD2); Grupo Editorial Z, Buenos Aires, 1989.

*Reseñas:*

GIL AMATE, Virginia, «Para no perder la memoria», *La Nueva España*, Oviedo, 18 nov. 1988.

MARCO, Joaquín, *ABC Literario*, Madrid, n. 408, 26 nov. 1988, pág. VII.

CASTILLA, Leopoldo, «Una enorme burbuja», *El Urogallo*, Madrid, n. 33-34, ene.-feb. 1989, págs. 54-55.

CAMACHO ROZAS, Elena, «El violín desafina en las venas abiertas de América», *Alerta*. Suplemento *Cultura*, Santander, 24 mar. 1989.

ABELLA, Mónica, «La construcción de una escritura», *Crisis 71*, Buenos Aires, jun. 1989.

*Tres golpes de timbal*, Alfaguara Hispánica, Madrid, 1989, 267 pags. (citamos TGT); Sudamericana, Buenos Aires, 1990, 289 pags.

*Fragmentos:*

*Clarín*, Buenos Aires, 3 may. 1990, pág. 4; *Los Andes*, Mendoza, 6 may. 1990; *La Voz del Interior*, Córdoba, 6 may. 1990; *El Día*, La Plata, 6 may. 1990.

*Reseñas:*

GIL AMATE, Virginia, «La salida del laberinto», *La Nueva España*, Oviedo, 8 dic. 1989.

MARCO, Joaquín, *ABC Literario*, Madrid n. 466, 6 ene. 1990, pág. VI.

CORBALÁN, Pablo, «Admirable construcción retórica», *El Mundo. Libros*, Madrid, 7 ene. 1990.

ANÓNIMO, *Clarín*, Buenos Aires, 3 may. 1990, pág. 4.

—, *El Informador Público*, Buenos Aires, 18 may. 1990.

RIGONI, Mirta Laura, «Desde un pasado mítico», *Clarín*, Buenos Aires, 24 may. 1990.

LANDABURU, Jorge, «El regreso de Daniel Moyano», *La Razón*, Buenos Aires, 26 may. 1990.

VASSALLO, Marta, «En el principio era la música», *Nuevo Sur*, Buenos Aires, 27 may. 1990.

GUDIÑO KIEFFER, Eduardo, «Supervivencia de las palabras», *La Nación*, Buenos Aires, 3 jun. 1990.

ANÓNIMO, «El símbolo, ese mágico intermediario», *La Voz del Interior*, Córdoba, 10 jun. 1990.

BATISTA, Vicente, *Somos*, Buenos Aires, 13 jun. 1990.

CASTAGNINO, Raúl H., *La Prensa*, Buenos Aires, 17 jun. 1990.

GÓMEZ, Carlos Alberto, «Mirador de los vientos, transparente metáfora de la literatura, su sentido y de toda escritura», *La Gaceta*, Tucumán, 8 jul. 1990.

GRACIA NORIEGA, Ignacio, «Utopía o alegoría», *La Nueva España. Suplemento La Revista*, Oviedo, 18 nov. 1990, pág. VIII.

## 1.2. CUENTO

*Artistas de variedades (Cuentos)* (Premio de iniciación Assandri), Assandri, Córdoba, 1960, 122 pags. (citamos *ADV*).

*Reseñas:*

PELTZER, Federico, *La Gaceta*, Tucumán, 19 mar. 1961.

ANÓNIMO, *La Prensa*, Buenos Aires, 10 dic. 1961.

*El rescate*, Burnichón, Buenos Aires, 1963.

*La lombriz (cuentos)*, prólogo de Augusto Roa Bastos, Nueve 64, Buenos Aires, 1964, 116 pags. (citaremos *LL*)

*Reseñas:*

C[OLOMBO], F[rasisco], *Córdoba*, Córdoba, 23 ago. 1964.

CURUTCHET, Juan Carlos, «*La lombriz*», *Cuadernos de Crítica*, Buenos Aires, n. 2, 1964.

ANÓNIMO, «Fue distinguido el escritor D. Moyano», *El Independiente*, La Rioja, 8 mar. 1965. Reseña del Concurso Fiestas de las Letras de Necochea, 1965, para seleccionar el mejor libro publicado en 1964. El jurado integrado por Silvina Bullrich, Abelardo Arias, Jorge Masciagioli, Manuel Mujica Lainez y Pedro Arozamena eligió *La lombriz*.

—, «Un libro y la situación de los escritores del interior», *Clarín*, Buenos Aires, 26 abr. 1965. Crónica de la Mesa Redonda celebrada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en torno a *La lombriz*. Participaron Daniel Moyano, Augusto Roa Bastos, Noé Jitrik, Juan José Saer, Ricardo Piglia y Abelardo Castillo.

GÓMEZ, Carlos Alberto, *La Gaceta*, Tucumán, 19 sep. 1965.

CÁRREGA, Hemilce, *La Prensa*, Buenos Aires, 26 dic. 1965.

CABALLERO, Jorge Carlos, *Cuadernos de Crítica*, Buenos Aires, n. 2, 1965.

ANÓNIMO, «Otogóse el premio bienal 1963-1965 Dr. Ricardo Rojas», *La Nación*, Buenos Aires, 4 ene. 1966. Los jurados Manuel Peyrou, César Rosales, Fermín Estrella Gutiérrez y Carlos Villafuerte otorgan el segundo premio a *La lombriz*.

—, «*La lombriz* descubre a un narrador seguro», *El Popular* Buenos Aires, 1966.

*El fuego interrumpido*, Sudamericana, Buenos Aires, 1967, 163 págs. (citamos *EFI*).

*Reseñas:*

ANÓNIMO, «La niñez como un gran interrogante sin respuesta», *Clarín*, Buenos Aires, 28 sep. 1967, pág. 5.

CARRIÓN, Ulises, «Moyano: la orfandad de todos», *Mundo Nuevo*, París, n. 22, abr. 1968.

CARRANZA, José María, «*El fuego interrumpido*, de Daniel Moyano», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XL, n. 86, ene.-mar. 1974, págs. 129-134.

*Mi música es para esta gente*, Monte Ávila, Caracas, 1970, 95 págs.; (citamos *MEPG*).

*Reseñas:*

M[AMONDE], C[arlos] H[ugo], «*Mi música es para esta gente*», *El Independiente*, La Rioja, 7 jul. 1970.

T. M., «El adentro y el afuera», *Panorama*, Buenos Aires, año VIII, n. 199, 16-22 feb. 1971.

*El monstruo y otros cuentos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, 124 págs. (citamos *EM*); Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1972, 140 págs.

*Reseñas:*

LAFFORGUE, Jorge, «*El monstruo y otros cuentos*», *Siete Días Ilustrados*, Buenos Aires, año V, n. 255, 3-9 abr. 1972.

ANÓNIMO, «El crimen de la historia», *Primera Plana*, Buenos Aires, 11 abr. 1972, págs. 35-36.

TARSITANO, Carlos, «Daniel Moyano indaga fielmente rostros de un mundo sumergido», *La Opinión*, Buenos Aires, 11 abr. 1972.

GÓMEZ, Carlos Alberto, «Los monstruos», *La Gaceta*, Tucumán, 18 jun. 1972.

N[EYRA], J[oaquín], «Los cuentos magistrales de la compleja vida sencilla: *El monstruo*», *La Razón*, Buenos Aires, 1972.

*El estuche del cocodrilo*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1974, 128 págs. (citamos *EDC*).

*Reseñas:*

ANÓNIMO, *La Nación*, Buenos Aires, 1 dic. 1974, 3ª secc., pág. 3.

N[EYRA], J[oaquín], «De uno de los mejores narradores latinoamericanos, cocodrilo amaestrado», *La Razón*, Buenos Aires, 11 ene. 1975.

BELLUCCI, Mabel, «Silencios adormecidos», *Clarín*, Buenos Aires, 6 feb. 1975, pág. 6.

*La espera y otros cuentos*, (selecc. y pról. Ana María Amar Sánchez), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, 151 págs. (Capítulo. Biblioteca Argentina Fundamental, 130) (citamos *LE*). Existe una reedición de 1992.



1.2.1. *Índice de cuentos y edición*

«A la sombra de las muchachas en flor», *EDC*, págs. 19-25.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «The picaros», *The Malahat Review*, University of Victoria, n. 48, 1978, págs. 9-23.

«Algo sobre los asesinos», *La Opinión*, Buenos Aires, jun. 1976.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «Something about the Assassins», *Real*, School of Liberal Arts, Texas, vol. IV, n. 2, 1978, págs. 29-33.

«Al otro lado de la calle, en el tiempo», *MEPG*, págs. 7-15.

«Anclao en París», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 259, ene. 1972, págs. 84-94; *EDC*, págs. 111-127.

«Arpeggione», *La Gaceta*, Madrid; *Luna de Abajo*, Langreo, n. 5, 27 dic. 1990, págs. 117-123.

«Artistas de variedades», *ADV*, págs. 9-16; *EM*, págs. 43-48; *LE*, págs. 33-38.

*Traducción:*

DI GIOVANNI, Norman Thomas, «Vaudeville artits», *Doors and mirrors*, The Viking Press, New York, 1972, págs. 308-312.

«Café con leche», *LL*, págs. 55-77.

«Cantata para los hijos de Gracimiano», *EDC*, págs. 39-51; *El cuento argentino, 1955-1970*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1986, págs. 71-79.

«Canto de amor y de muerte del bombero Cristóbal Miranday», *EDC*, págs. 65-71.

«Cita en un bar», *ADV*, págs. 44-50.

«Clac clac», *EFI*, págs. 73-81.

«Desde los parques», *Página/12*. Suplemento *Culturas*, Buenos Aires, 15 ene. 1989; *ETD2*, págs. 133-151.

«Después de este desierto», *LL*, págs. 85-90.

«El anciano y el tren», *La Opinión*, Buenos Aires, jun. 1976.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «The Old Man and the Rail road», *Real*, School of Liberal Arts, Texas, vol. IV, n. 2, 1978, págs. 29-33.

«El anfibio maravilloso», *MEPG*, págs. 33-42.

«El crucificado», en *Memorias de pequeños hombres*, Trilce, Córdoba, 1966, págs. 83-95; *EFI*, págs. 65-72.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «The Crucified», *New Letters*, University of Missouri, Kansas City, vol. XLII, n. 2, winter 1982-83.

«El cuento que se contó solo», *Puro Cuento*, Buenos Aires, Año III, n. 16, may/jun, 1989, págs. 26-27.

«El durmiente», *La Gaceta*, Tucumán, 4 jun. 1956

«El escudo», *MEPG*, págs. 63-84.

«El estuche del cocodrilo», *EDC*, págs. 5-9; *LE*, págs. 133-137.

*Traducciones:*

FRANCIS, H. E., «The cocodrile case», *The Malahat Review*, University of Victoria, n. 48, 1978, págs. 9-23.

VANIKOF, Yuri, en *Antología del cuento argentino*, Moscú, 1990.

«El fuego interrumpido», *EFI*, págs. 123-152.

«El habitante», *El País*, Madrid, 25 ago. 1987, págs. 8-9.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «The Joy of the Hunter», *New Orleans Review*, Loyola University, New Orleans, vol. VII, n. 3, 1980, pág. 235.

«El halcón verde y la flauta maravillosa», *ETD2*, págs. 153-176.

*Traducciones:*

FRANCIS, H. E., «The Story of the green Falcon and the Marvelous Flute», *The Massachusetts Review*, vol. XXVII, n. 3-4, 1986, págs. 401 y ss.

*Short Story International*, New York, n. 69 1988, págs. 7-22.

FRIEDL ZAPATA, José Antonio, «Die Geshichte von Grünen Falken und der wundertätigen Flöte», *Ein neuer Name, ein fremdes Gesicht*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied, 1987, págs. 102-122.

«El joven que fue al cielo», *LL*, págs. 25-30; *EM*, págs. 54-60.

«El milagro», *LL*, págs. 79-84; *EM*, págs. 91-96.

«El monstruo», *ADV*, págs. 79-89; *EM*, págs. 5-12; *LE*, págs. 7-14.

*Traducciones:*

FRANCIS, H. E., «The monster», *Phantasm*, California, vol. IV, n. 1, 1979.

CAMPO, Françoise, «Le monstre», en LEÓN, O. G. de y BAREIRO, R., *Anthologie de la nouvelle hispano-americaine*, Pierre Belfond, Paris, 1982, págs. 35-40.

EDKINS, Antony, «The monster», *Translation*, New York, vol. XVIII, spring 1987, págs. 195-202.

KALICKI, Rajmund, «Potwór», *Nueva narrativa argentina*, Wydawnictwo Literackie, Cracovia, 1988, págs. 5-11.

«El perro y el tiempo», *EFI*, págs. 153-163; *LE*, págs. 125-131.

«El poder, la gloria, etc.», *EDC*, págs. 99-110.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «The power, the glory, etc.», *The Malahat Review*, University of Victoria, n. 48, 1978, págs. 9-23.

«El rescate», *LL*, págs. 31-42; *EM*, págs. 78-90; *Narradores argentinos de hoy*, Kapelusz, Buenos Aires, 1971, vol. I, págs. 145-158; *LE*, págs. 62-74.

«El resplandor de Miss Annabel», *EDC*, págs. 11-18.

«El rompecabezas», *MEPG*, págs. 49-61.

«Etcétera», *EFI*, págs. 7-30; *Antología consultada del cuento argentino*, (estudio preliminar de María Angélica Bosco y Haydée Jofré Barroso), Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1971, págs. 224-241.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «Etcetera», *Kansas Quarterly*, vol. III, n. 3, summer 1971, pág. 4.

«Golondrinas», *La Voz del Interior. El Cuento del Domingo*, Córdoba, 19 abr. 1987, págs. 4-5; *ETD2*, págs. 177-187.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «Swallows», *Prism International*, University of British Columbia, Vancouver, vol. XXI, n. 2, 1982, pág. 18.

«Hombre junto al muelle», *EDC*, págs. 91-97.

«Juan», *EM*, págs. 31-42 (reescritura de «Mi amigo Juan», *ADV*).

«Kafka 72», *EDC*, págs. 79-84.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «Kafka 72», *Mundus Artium*, Pittsburgh, vol. VIII, n. 2, 1975, pág. 83.

«La alegría del cazador», *Crisis*, Buenos Aires, n. 22, feb. 1975, págs. 45-47.

«Lacara», *EFI*, págs. 39-45; *LE*, págs. 108-112.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «The face», *Giant talks*, Randon House, New York, 1975, págs. 442-444.

«La columna», en *Memorias de pequeños hombres*, págs. 83-95; *EFI*, págs. 31-37; *LE*, págs. 103-107.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «The Pillar», *The Fiddlehead*, University of New Brunswick, n. 95, 1972, pág. 78.

«Lacomunión de los seres», *ADV*, págs. 33-43.

«La espera», *ADV*, págs. 63-78; *EFI*, págs. 47-63; *Antología consultada del cuento argentino*, págs. 242-254; *LE*, págs. 113-124.

«La fábrica», *ADV*, págs. 90-105; *EM*, págs. 20-30; *LE*, págs. 22-32; *El cuento argentino, 1955-1970*, págs. 165-179.

«Lalombriz», *LL*, págs. 91-116; *EM*, págs. 97-124; *LE*, págs. 75-102.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «The Worm», *This Issue*, n. 1, 1970.

«Lamentira», *MEPG*, págs. 43-48.

«Lapuerta», *ADV*, págs. 51-62; *EM*, págs. 13-19; *LE*, págs. 15-21.

«Latregua», *MEPG*, págs. 25-32.

«Los equilibristas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 229, ene. 1969, págs. 35-38; *MEPG*, págs. 17-23.

«Los mil días», *LL*, págs. 15-24; *EM*, págs. 61-71; *LE*, págs. 45-55.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «The thousand days», *Transatlantic Review*, Edit. Offices, London, n. 37-38, 1971, pág. 167.

«Los otros», *ADV*, págs. 24-32.

«María Violín», *El País Semanal*, Madrid, n. 549, 18 oct. 1987, págs. 52-61.

«Mi amigo Juan», *ADV*, págs. 106-122.

«Mi música es para esta gente», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 244, abr. 1970, págs. 83-89; *MEPG*, págs. 85-95.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «My Music is for these People», *Latin America Literary Review*, Mellon University, Pittsburgh, vol. II, n.3, 1973, págs. 157-163.

«Mi tío sonreía en Navidad», *EDC*, págs. 85-89; *Cuentos de provincia*, Edics. Orión, Buenos Aires, 1974, págs. 123-127; *LE*, págs. 149-151.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «My Uncle smiled one Christmas», *Maize* (Notebooks of Xicano Art and Literature), Colorado College, vol. VI, n. 3-4, 1986, pág. 21.

«Moneditas», *EDC*, págs. 27-31.

«Nochebuena», *LL*, págs. 43-48; *EM*, págs. 72-77; *LE*, págs. 56-61.

«Otra vez Vañka», *Once cuentistas argentinos*, Nueve 64, Buenos Aires, 1964; *EFI*, págs. 83-113.

«Para dos pianos», *Cádiz e Iberoamérica*, Cádiz, n. 7, 1989, págs. 72-75.

«Paraíso», *La Opinión*, Buenos Aires, jun. 1976.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «Paradise», *Real*, School of Liberal Arts, Texas, vol. IV, n. 2, 1978, págs. 29-33.

«Para dos pianos», *Encuentros hispanoamericanos. Realidad y ficción*, Fundación Municipal de Cultura, Oviedo, 1992, págs. 233-241.

«Para que no entre la muerte», *EDC*, págs. 53-63; *LE*, págs. 141-148; *Cuentos regionales argentinos: La Rioja, Mendoza, San Juan, San Luis*, (selec., intro. y notas Hebe Almeida de Gargiulo, Alda Frasinelli de Vera y Elsa Esbry de Yanzi), Colihue, Buenos Aires, 1983, págs. 121-127; *El País. Libros*, Madrid, n.208, 16 oct. 1983, pág. 12.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «No rooms for Death», *Latin America Literary Review*, Mellon University, Pittsburgh, vol. II, n. 3, 1973, págs. 157-163.

«Paricutá», *EFI*, págs. 115-122.

«Pathos», *LL*, págs. 49-54.

«Quelonios», *La Calle*, Madrid, 1978.

*Traducciones:*

FRANCIS, H. E., «Tortoises», *Colorado State Review*, Colorado State University, vol. X, n. 2, 1983, pág. 32.

—, *Short Story International*, New York, n. 73, 1989, págs. 7-9.

«Susana», *EDC*, págs. 73-77.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «Susana», *Northwest Review*, University of Oregon, vol. XIX, n. 3, 1981, págs. 155-168.

«Tengo una moza en Oviedo», *La Nueva España*, Oviedo, 12 ene. 1990, pág. 38.

«Tía Lila», *Cuentistas hispanoamericanos en la Sorbona*, (comp. Olver Gilberto de León), Biblioteca Arango, Bogotá, 1982, págs. 307-312; *Fin de Siglo*, Jerez de la Frontera, n. 4, mar.-abr. 1983, págs. 20-22; *ETD2*, págs. 125-132.

«Lila», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 396, jun. 1983, págs. 541-544.

*Traducción:*

CAISTOR, Nick, «Uncle Lila», en *Contemporary Latin American Short Stories*, Faber and Faber, London, 1989, págs. 3-16.

«Tiernusik», *ETD2*, págs. 189-200; *Cuentistas hispanoamericanos en la Sorbona*, (comp. Olver Gilberto de León), Université Paris-Sorbonne, París, 1982, págs. 215-222.

«Una guitarra para Julián», *EDC*, págs. 33-37; *LE*, págs. 138-140.

«Una partida de tenis», *ADV*, págs. 17-23, *EM*, págs. 49-53; *Narradores argentinos de hoy*, págs. 140-144; *LE*, págs. 39-43.

*Traducción:*

FRANCIS, H. E., «A game oftennis», *Northwest Review*, University of Oregon, vol. XIX, n. 3, 1981, págs. 155-168.

«Unos duraznos blancos y muy dulces», *Página 12*. Suplemento *Otoño*, Buenos Aires, 16 ene. 1990, págs. 2-3.

«Un sudaca en la corte», *El País*, Madrid, 20, mayo, 1988, pág. 16.

*1.2.2. Inclusión en antologías*

*11 cuentistas argentinos*, Nueve 64, Buenos Aires, 1964.

*Memorias de pequeños hombres*, (pról. Juan Carlos Curutchet), Trilce, Córdoba, 1964.

*Anuario del cuento rioplatense*, Instituto General Electric, Montevideo, 1967.

*Antología consultada del cuento argentino*, (estudio preliminar María Angélica Bosco y Haydée Jofré Barroso), Fabril Editora, Buenos Aires, 1971.

*Narradores argentinos de hoy*, Kapelusz, Buenos Aires, 1971 (hay una edición de 1979).

*Third World Antology*, Randon House, New York, 1971.

*Giant Talks*, Randon House, New York, 1971.

*Los doce mejores cuentos argentinos de hoy*, (selecc. Carlos Martini), Rayuela, Buenos Aires, 1972.

*Doors and mirrors*, Grossman Publisher, New York, 1973.

*El cuento argentino contemporáneo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1973.

*Cuentos de provincia*, Orión, Buenos Aires, 1974.

*Diez narradores argentinos*, Bruguera, Barcelona, 1977.

*Antología de la de la narrativa hispanoamericana 1940-1970*, (comp. Paul Verdevoye), Gredos, Madrid, 1979.



- Narrativa argentina*, [en ruso], Moscú, 1981.
- Antología del cuento argentino*, [en ruso], Moscú, 1981; 1990.
- Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas*, (comp. Olver Gilberto de León), Ophrys, Paris, 1982.
- Anthologie de la nouvelle hispano-américaine*, (comp. Olver Gilberto de León y Rubén Bareiro Saguier), Belfond, Paris, 1982.
- Cuentistas hispanoamericanos en la Sorbona*, (comp. Olver Gilberto de León), Université Paris-Sorbonne, París, 1982; Biblioteca Arango, Bogotá, 1982.
- Short Story International 14*, International Cultural Exchange, New York, 1983.
- Cuentos regionales argentinos: La Rioja, Mendoza, San Juan, San Luis*, (selecc., intro. y notas de Hebe Almeida de Gargiulo, Alda Frasinelli de Vera y Elsa Esbry de Yanzi), Colihue, Buenos Aires, 1983.
- El cuento argentino, 1955-70*, vol. I (comp. Eduardo Romano), Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1986.
- Po drugiej stronie morza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1986.
- Translation Argentine Issue*, vol. XVIII, New York, spring 1987.
- Ein neuer Name, ein fremdes Gesicht*, (von José Antonio Friedl Zapata), Luchterhand Verlag, 1987.
- Każdego Lata Nowe Opowiadania Argentyńskie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1988.
- Contemporary Latin American Short Stories*, (edited Nick Caistor), Faber and Faber, London-Boston, 1989.
- Cuentos para pluma y orquesta*, Trilce, Montevideo, 1989.

## 1.4. POESÍA

«Final para una tragedia», *Cartón de poesía*, Tucumán, n. 12, feb. 1970.

*Reseñas:*

[PRIETO, Daniel], «Daniel Moyano en “Cartón de poesía”», *Los Andes*,  
Mendoza, 28 jun. 1970.

## 1.5. CONFERENCIAS, CURSOS Y TALLERES LITERARIOS

«El escritor y su obra», conferencia en la Biblioteca Córdoba del Departamento de Letras de la Dirección General de Cultura, 23 sept. 1967.

*Reseñas:*

ANÓNIMO, «Dice Daniel Moyano...» (Primer Premio del Concurso de Novela organizado por *Primera Plana*), Córdoba, Córdoba, 24 sept. 1967;

M[ALDONADO] C[ARULLI], Ó[scar], «Daniel Moyano y su obra», *La Voz del Interior*, Córdoba, 25 sept. 1967.

Curso de narrativa hispanoamericana, 12-16 jul. 1982, Gijón. Participaron Benito Varela Jácome, José Luis Roca Martínez y Daniel Moyano.

Coloquio sobre la literatura hispanoamericana y el exilio, Universidad Complutense, Madrid, 21-23 mar. 1983.

Mesa redonda con Camilo José Cela, Cristina Peri Rossi, Daniel Moyano, Benito Varela Jácome, José Luis Roca, Darío Villanueva y Luis Martul, IV Curso Universitario de Verano de La Coruña, jul. 1983.

*Reseña:*

[GÓMEZ, José Luis ], *La Voz de Galicia*, La Coruña, 30 jul. 1983, pág. 20.

Mesa redonda con Torrente Ballester, Roca Martínez y Varela Jácome «Literatura y violencia en Hispanoamérica». XLII Curso de Verano de Vigo, jul. 1984.

*Reseña:*

ANÓNIMO, *Faro de Vigo*, Vigo, 20 jul. 1984, pág. 16.

«El escritor y su obra», Curso de Verano Universidad de León, 29 al 31 julio 1985.

*Reseña:*

ANÓNIMO, «Curso de Narrativa Argentina Contemporánea», *Diario de León*, León, 29 jul. 1985.

«La oralidad en la literatura argentina», Maratón de Literatura Argentina Contemporánea, Embajada Argentina-Ateneo de Madrid, Madrid, 3 jun. 1986.

Curso de literatura latinoamericana, Universidad de Cádiz, Primer Trimestre 1987.

«Augusto Roa Bastos. Desarraigo y literatura», curso organizado por la Fundación Ortega y Gasset, Oviedo, 30 jun.-3 jul. 1987.

*Reseña:*

ARCE, Luis Mario, «Clausurado el curso sobre Augusto Roa Bastos con un análisis de su trayectoria literaria», *El Correo*, Oviedo, 4 jul. 1987.

Taller literario, Casa de la Cultura de Móstoles, Madrid, 1988.

«Literatura y política argentina, desde la Independencia hasta nuestros días», curso dirigido en colaboración con Carlos Hugo Mamonde, 10-18 nov. 1988, Oviedo.

*Reseña:*

ARCE, Luis Mario, «Argentina debe asumir su pasado histórico, dicen Mamonde y Moyano. Ambos escritores participan en Oviedo en un seminario sobre literatura», *La Nueva España*, Oviedo, 11 nov. 1988.

«Literatura argentina». Mesa redonda con Rodolfo Rabanal, Isidoro Blaisten y Horacio Salas. (Acto organizado por la IV Cátedra de las Américas, Ayuntamiento de Madrid, 13-17 mar. 1989. Coordinador: Blas Matamoro).

Taller de creación literaria, mar.-jun. 1989, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo.

«Jornadas sobre el cuento», Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo, 21 al 23 marzo 1990.

«La aventura de contar», Universidad Hispanoamericana Santa María de la Rábida, Universidad de Sevilla, 30 julio al 10 agosto 1990. Director del curso: Daniel Moyano.

Taller de poesía, enero a junio 1991. Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo.

«Poesía y narrativa», conferencia en la Biblioteca de Asturias, 21 marzo 1991.

«Conferencia a dúo con José Luis Roca», Universidad de León, 9 septiembre 1991.

*Reseña:*

TORRE, Jon, «La narrativa hispanoamericana abrió el curso organizado por la Universidad sobre este género», *La Crónica 16 de León*, León, 10 sep. 1991, pág. 35.

#### 1.6. ARTÍCULOS, RESEÑAS Y PRÓLOGOS

«Moyano reportea a Moyano», *El Independiente*, La Rioja, 23 ago. 1967.

«El novelista en Sudamérica», *Arriba Cultural*, Madrid, 19 may. 1977, pág. 25.

*Reseña:*

ALEMÁN, Adrián, «Brillante conferencia de Daniel Moyano, ayer tarde en el Ateneo de La Laguna», *Tenerife*, Santa Cruz, 18 feb. 1978.

«Haroldo andaba en la luz», *Casa de las Américas*, La Habana, XXI, n. 121, jul.-ago. 1980, pág. 52.

«Sentirse fuera de la patria», *Clarín. Cultura y Nación*, Buenos Aires, 7 ene. 1982, pág. 2.

«Los exilios de Juan José Hernández», prólogo a HERNÁNDEZ, J. J.: *La señorita Estrella y otros cuentos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, págs. I-V (Capítulo, Biblioteca argentina fundamental, 134).

«Testimonio sobre Haroldo Conti», *La Voz*, Buenos Aires, 8 may. 1983; *Haroldo Conti con vida*, Nueva Imagen, Buenos Aires, 1986, págs. 142-146.

- «Desde Madrid, con rabia y miedo», *El País*, Madrid, 20 abr. 1987, pág. 4.
- Narrativa 80. Los encuentros*, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, Gráficas Summa, Oviedo, 1991, págs. 41-54 (Actas del *Encuentro* celebrado en Oviedo, 18-20 may. 1988).
- «Opinión sobre Borges», *Página 12*, Buenos Aires, jun. 1988.
- «Pepe, el libertador» *Página 12*. Suplemento *Cultura*, Buenos Aires, 10 jun. 1988, pág. 4 (sobre José de San Martín).
- «En defensa de Salman Rushdie», *El País*, Madrid, 3 mar. 1989.
- «Civilización y barbarie», *El Independiente*, La Rioja, 13 nov. 1989, pág. 32;  
*Las palabras y las cosas de Sur*, 10 jun. 1990, pág. 7.
- «Ficción [ficción] súbita», *El Mundo*, Madrid, 7 nov. 1989, pág. 25.
- «Roa Bastos, a solas con las palabras», *El Independiente*, La Rioja, 17 nov. 1989, pág. 37.
- «Entre el poder y las palabras», *El Mundo*, Madrid, 4 ene. 1990, pág. 31.
- «Lenguaje y exilio», en *I Encuentro de Escritores Iberoamericanos en Euskadi*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, págs. 29-32 (Actas del *Encuentro* celebrado en San Sebastián, 10-13 jul. 1990).
- «Viaje al misterio de vivir y morir», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 28 oct. 1990, pág. 5 (sobre *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera).
- «Rivera a contraluz, un retrato», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 28 oct. 1990, pág. 5.
- «¿Qué es el exilio?», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 11 nov. 1990, pág. 12 (carta de contestación a una lectora).
- «Razones de una literatura: *Libro de navíos y borrascas*», en *Lo real maravilloso en Iberoamérica* Junta de Extremadura, Salamanca, 1990 (Actas del I Simposio Internacional de Literatura Iberoamericana celebrado en Cáceres, 19-22 nov. 1990).

- «Bioy Casares redescubierto», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 23 dic. 1990, pág. 8; *Centro Cultural Campoamor*, Oviedo, 20 abr. 1991, pág. 13.
- «El hombre de la barba blanca», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 3 mar. 1991, pág. 7 (comentario del libro *Maestros antiguos*, de Thomas Bernhard).
- «El milenio se despide», *El Mundo*, Madrid, 19 mar. 1991, pág. 4 .
- «El lenguaje como protagonista», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 24 mar. 1991, pág. 5 (sobre *Picassos en el desván*, de Antonio Pereira).
- «El Quijote, letra y música», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 21 abr. 1991, pág. 3 (sobre una relectura del *El Quijote*).
- «Bioy Casares y nosotros», *El Mundo*, Madrid, 23 abr. 1991, pág. 4.
- «Imaginación lúcida, fino humor», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 28 abr. 1991, pág. 7 (sobre *Una muñeca rusa*, de Adolfo Bioy Casares).
- «Evocación de las cosas simples de la infancia», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 19 may. 1991, pág. 4 (sobre *La noche azul*, de César Hernández).
- «Argentina, en el final de un sueño», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 16 jun. 1991, pág. 6 (sobre *Una sombra ya pronto serás*, de Osvaldo Soriano).
- «El hastío bodeleriano de Bernhard», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 28 jul. 1991, pág. 16 (sobre *Conversaciones con Thomas Bernhard*, de Kurt Hofmann).
- «Una pesadilla universal», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 29 sep. 1991, pág. 5 (sobre *El palacio de los sueños*, de Ismaíl Kandaré).
- «Alquimia para un premio», *El Mundo*, Madrid, 3 oct. 1991, pág. 29.
- «El huevo», *El Mundo. Documentos*, Madrid, 12 oct. 1991, pág. 4 (sobre Colón).

- «Melancolía y algo de desencanto», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 20 oct. 1991, pág. 4 (sobre *El traidor melancólico*, de Javier Alfaya).
- «Cacahuetes», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 10 nov. 1991, pág. 3 (sobre Adolfo Bioy Casares).
- «Tiros, coitos y asesinatos frustrados», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 10 nov. 1991, pág. 6 (sobre *La vida conyugal*, de Sergio Pitrol).
- «Una reflexión sobre el poder», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 24 nov. 1991, pág. 9 (sobre *El caballero de Sajonia*, de Juan Benet).
- «Capacidad para eludir la realidad», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 22 dic. 1991, pág. 8 (sobre *El lado de la sombra*, de Adolfo Bioy Casares).
- «Diario de un viaje apasionado», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 12 ene. 1992, pág. 5 (reseña de *La mar de utopías*, de Arturo Azuela).
- «Mi amigo Felipe y otras amistades», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 25 ene. 1992, pág. 12 (reseña de *Notas de prensa (1980-1984)*, de Gabriel García Márquez).
- Encuentros hispanoamericanos. Realidad y ficción*, Fundación Municipal de Cultura, Oviedo, 1992, págs. 63-76 y 189-207. (Actas de los Encuentros celebrados en Oviedo, 28-30 may. 1990 y 29-30 abr.-1 may. 1991).
- «La isla inútil», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 8 feb. 1992, pág. 14 (reseña de *La isla inútil*, de Horacio Vázquez Rial).
- «Lo real maravilloso», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 15 feb. 1992, pág. 12 (reseña de *Los cuentos de la realidad mágica*, de Arturo Uslar Pietri).
- «Los turcos de García Márquez», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 22 feb. 1992, pág. 15 (recuerdos de las primeras charlas con García Márquez).
- «Ni tan nueva ni tan argentina», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 7 mar. 1992, pág. 11 (reseña sobre la antología *Buenos Aires*, de Juan Forn).



«La historia de siempre o el síndrome de Caín», *El Mundo Magazine*, Madrid, 8 mar. 1992 (visión negativa del Descubrimiento).

«Panorama de veinticinco escritores de la otra América», *El Mundo*. Suplemento *La Esfera*, Madrid, 28 mar. 1992, pág. 14 (reseña de *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, de Darío Villanueva y José María Viña Liste).

#### 1.7. ENTREVISTAS

ANÓNIMO, «Fue otorgado el Premio Literario de Necochea 1964», *La Nación*, Buenos Aires, 6 mar. 1965.

—, «Daniel Moyano: Volver a la infancia», *La Voz del Interior*, Córdoba, 9 jun. 1967.

—, «Dice Daniel Moyano: El hombre común...», *Córdoba*, Córdoba, 24 sep. 1967.

—, «La Rioja y el plan», *El Independiente*, La Rioja, 18 oct. 1967, pág. 2.

PRETO, Daniel, «El niño está fuera del tiempo, en la eternidad. La historia es del hombre», *Los Andes*, Mendoza, 10 nov. 1968.

DESSEIN, Daniel Alberto, «Si uno escribe busca la verdad», *La Gaceta*, Tucumán, 10 may. 1970.

ANÓNIMO, «Daniel Moyano: La frustración de los escritores es un eco de la frustración del país», *Clarín*, Buenos Aires, 19 ago. 1971. A propósito de la obtención de una beca de la Fundación Guggenheim, New York 1971-72 para escribir *El trino del diablo*.

R. V. V., «Daniel Moyano, un camino trazado», *La Unión*, Catamarca, 29 ago. 1971.

ANÓNIMO, «Somos el país más humorista del mundo», *La Voz del Interior*, Córdoba, 22 feb. 1972, pág. 9.

ZARAGOZA, Celia, «Con Daniel Moyano», *La Nación*, Buenos Aires, 21 jul. 1974.

- GIGLIO, María Esther, «Daniel Moyano: la música que brota de la tierra», *Crisis*, Buenos Aires, n. 22, feb. 1975, págs. 40-44.
- VERA OCAMPO, Raúl, «El último texto humano (Declaraciones y textos inéditos de Daniel Moyano)», *La Opinión*, Buenos Aires, 6 jun. 1976.
- SAMANIEGO, Fernando, «Daniel Moyano, en Madrid», *Informaciones*, Madrid, 12 jun. 1976.
- ANÓNIMO, «Acaba de partir Daniel Moyano para radicarse en Madrid», *La Opinión*, Buenos Aires, 16 jun. 1976.
- GONZÁLEZ, Juan E., «Entrevista con el escritor argentino Daniel Moyano», *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, n. 501, 2 mar. 1978, págs. 1-2.
- MALDONADO, Lucrecia y AGUIRRE, Mariano, «Dos escritores del exilio argentino», *Pueblo*, Madrid, 22 mar. 1978.
- CELIS, Mary Carmen de, «Daniel Moyano, cantor de La Rioja argentina», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 29 mar. 1979.
- B. P., «Los latinoamericanos tenemos una misma historia que contar», *Granma*, La Habana, 3 feb. 1980.
- HERNÁNDEZ, Juan José, «Un motivo más para amar la vida», *La Opinión*, Buenos Aires, 15 jun. 1980.
- FRANCIS, H. E., «Colloquium with Francis about D. Moyano», *Dialogues with northwest writers*, *Northwest Review Books*, New York, vol. XX, n. 2-3, 1982.
- ARES, Carlos, «Daniel Moyano, crónica de un hombre», *La Voz Semanal*, Buenos Aires, 9 ene. 1983.
- RAPALLO, Armando M., «De vuelta del exilio», *Clarín*, Buenos Aires, 3 may. 1983.
- TORRES, Roberto E., *La Semana*, Buenos Aires, may. 1983, págs. 82-85.

- ROFFO, Analía, «El exilio y las borrascas de Daniel Moyano», *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 15 may. 1983, pág. 8.
- MUCCI, Cristina, «Daniel Moyano: de navíos, exilios y regresos», *La Voz Semanal*, Buenos Aires, 15 may. 1983, págs. 2-3.
- ANÓNIMO, «Volver me ha hecho sentir que soy de alguna parte», *El Independiente*, La Rioja, 18 may. 1983.
- GÓMEZ, José Luis, «La novela es un instrumento de investigación de la realidad latinoamericana», y «La oposición de los narradores a la situación de Sudamérica», *La Voz de Galicia*, La Coruña, 30 jul. 1983, pág. 20.
- MARTÍN, Marita, «El exilio es el desgarró que tantos y tantos hispanoamericanos llevamos dentro», *Odiel*, Huelva, 18 sep. 1983.
- COSGAYA, E., «Han intentado matar la cultura», *Odiel*, Huelva, 20 sep. 1983.
- V. P., «Argentina dejó la adolescencia y está entrando en la madurez», *La Voz de León*, León, 21 may. 1984, pág. 3.
- RODICIO, Ángela, «El tango de Nelson Marra y la orquesta de Daniel Moyano», *Faro de Vigo*, Vigo, 20 jul. 1984.
- ANÓNIMO, «Tenemos que hacer del exilio un acto afirmativo», *Faro de Vigo*, Vigo, 21 jul. 1984, pág. 20.
- HERMIDA, Modesto, «Daniel Moyano: Primeiro é a literatura oral», *Faro de Vigo*. Semanario cultural *Artes y Letras*, Vigo, año II, n. 79, 12 ago. 1984, pág. 249.
- BEDOIAN, Juan, «Premio francés para Daniel Moyano», *Clarín*, Buenos Aires, 3 may. 1985.
- ANÓNIMO, «El premio Juan Rulfo para el argentino Daniel Moyano», *Uno más Uno*, México, 4 jul. 1985.
- , «Daniel Moyano gana en París el premio Juan Rulfo», *La Prensa*, Buenos Aires, 7 jul. 1985.

- , «Daniel Moyano: un importante premio para el escritor argentino», *La Voz del Interior*, Córdoba, 9 jul. 1985.
- GILIO, María Esther, «Escribir también es una acción», *El Periodista*, Buenos Aires, 19 jul. 1985.
- DELGADO APARAIN, Mario, «Un caballo blanco anda por las escaleras», *Clarín*, Buenos Aires, 29 ago. 1985.
- El cuento argentino*, (comp. Eduardo Romano), Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1986, págs. 165-179 (respuestas de Moyano a un cuestionario).
- R[UBIERA], P[ilar], «Daniel Moyano: En el exilio nunca hay camino de regreso», *La Nueva España*, Oviedo, 4 jul. 1987, pág. 5.
- GNUTZMANN, Rita, «Entrevista», *Hispanérica*, Gaithersburg, año XVI, n. 46-47, abr.-ago. 1987, págs. 113-122.
- MALDONADO, Aracely, «Mi exilio es una tradición paterna», *La Voz del Interior*, Córdoba, 13 dic. 1987.
- ROFFÉ, Reina, «El baíl mitológico de Daniel Moyano», *Crisis* Buenos Aires, n. 59, abr. 1988, págs. 42-43.
- MORÁN, Próspero, «Daniel Moyano, novelista», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 19 may. 1988.
- ARCE, Luis Mario, «Ambos escritores participan en Oviedo en un seminario sobre literatura. Argentina debe asumir su pasado histórico, dicen Mamonde y Moyano», *La Nueva España*, Oviedo, 11 nov. 1988.
- CASAPRIMA COLLERA, Adolfo, «Ayer presentó en Oviedo la primera edición española de su novela *El trino del diablo*. Moyano: El exilio es como una partitura a la que le faltasen algunos compases», *El Correo de Asturias*, Oviedo, 18 nov. 1988, pág. 21.
- SCHETTINI, Adriana, «La tortura del verbo», *Página/12*. Suplemento *Culturas*, Buenos Aires, 15 ene. 1989.

- CASTILLA, Leopoldo, «El trino incombustible», *El Urogallo*, Madrid, n. 33-34, ene.-feb. 1989, pág. 55.
- GIL AMATE, Virginia, «Lleno de ardor, con las manos tendidas, entrevista con Daniel Moyano», *Quimera*, Barcelona, n. 86, 1989, págs. 28-35.
- RODRÍGUEZ, Emma, «Daniel Moyano, la literatura hecha música», *El Mundo. Libros*, Madrid, 7 ene. 1990.
- HUELBES, Elvira, «Daniel Moyano. Los franceses nos quitan el patrimonio», *El Mundo*, Madrid, 7 may. 1990, pág. 58.
- MAMONDE, Carlos y SCHMIDT, Andrés, «Reportaje a Daniel Moyano. Tres golpes de timbal», *El Gran Dragón Rojo*, Villa María, may. 1990, págs. 2-5.
- VASALLO, Marta, «Daniel Moyano. Indescifrables noticias de la música», *Las palabras y las cosas de Sur*, Buenos Aires, 10 jun. 1990, pág. 6.
- NAVARRO, Felipe, «Encuentro con Daniel Moyano: En torno de *Libro de navíos y borrascas* o los barquitos de la palabra», *Novela y exilio*, págs. 193-203.
- ALMADA ROCHE, Armando, «Vivo una argentina que es de la memoria y del deseo», *La Prensa*, Buenos Aires, dic. 1990.
- MARRA, Nelson, «Los escritores latinoamericanos ahora somos europeos disidentes», *El Independiente*, Madrid, pág. 32.
- CUERVO, Javier, «Me da miedo la condición humana», *La Nueva España. Suplemento La Revista*, Oviedo, 20 ene. 1991, págs. VI-VII.
- ARCE, Luis Mario, «Moyano: En la literatura actual la poesía y la narrativa se mimetizan», *La Nueva España*, Oviedo, 21 mar. 1991, pág. 41.

## 2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE DANIEL MOYANO

- AGOSTI, Héctor Pablo: «Las iluminaciones de Daniel Moyano», en *La milicia literaria*, Sílabas, Buenos Aires, 1969, págs. 167-170.

- AGUAD, Susana; LORENZO, Carlos; CROCE, Juan y MOYANO, Daniel: *Memorias de pequeños hombres*, (pról. Juan Carlos Curutchet), Trilce, Córdoba, 1966.
- AGUIRRE, Mariano: «Huido de Videla. Daniel Moyano: la universal literatura del interior», *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, n. 583, 27 sep. 1979, págs. 4-5.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María; STERN, Mirta E. y ZUBIETA, Ana María: «La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández», *La historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981, págs. 625-648 (Capítulo, 125).
- ANÓNIMO: «Un premio literario para Daniel Moyano». *Clarín*, Buenos Aires, 29 abr. 1966. Noticia del premio Anuario del Cuento Rioplatense del Instituto General Electric, Montevideo, 1966. El jurado, integrado por José Bianco, Pedro Lastra y Emir Rodríguez Monegal, seleccionó «El escudo», presentado con el pseudónimo 'Fathertime'.
- , «Un corresponsal de *Clarín* gana un premio literario», *Clarín*, Buenos Aires, 30 ago. 1967, pág. 19.
- , «Los trabajos y los días de Daniel Moyano», *Primera Plana*, Buenos Aires, 5 sep. 1967.
- , «Argentina, la fértil», *Mundo Nuevo*, París, n. 18, dic. 1967, pág. 4.
- , «Los mejores cuentos argentinos», *Siete Días Ilustrados*, Buenos Aires, n. 173, 31 ago. 1970, págs. 58-59.
- , «Secuestro de escritores en Argentina», *Informaciones*, Madrid, 10 jun. 1976.
- , «Acaba de partir Daniel Moyano para radicarse en Madrid», *La Opinión*, Buenos Aires, 16 jun. 1976.
- , «La lucha por la subsistencia del escritor latinoamericano exiliado en España», *El País*, Madrid, 29 ago. 1982.
- , «Más allá de Navíos y Borrascas», *El Independiente*, La Rioja, 22 may. 1983.
- , «La película que filmaron los españoles sobre Daniel Moyano», *La Semana*, Buenos Aires, feb. 1984.

- , «La literatura regional argentina y sus claves», *La Gaceta*, Tucumán, 16 oct. 1988, pág. 11. Declaraciones de Pedro Luis Barcia y David Lagmanovich en que citan a Moyano.
- ARANÍBAR, Eduardo: «Moyano on life in exile», *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 22 may. 1983.
- ARES, Carlos: «Escritores reunidos en Buenos Aires se pronuncian contra Menem. El encuentro literario latinoamericano ha significado la ruptura entre la cultura oficial y los intelectuales», *El País*, Madrid, 1 dic. 1990.
- AVELLANEDA, Andrés: «Encuentro, pérdida y búsqueda en los cuentos de Daniel Moyano», *Hispanérica*, Buenos Aires, n. 3, 1973, págs. 25-38.
- BARUFALDI, Rogelio: «Los mitos narrativos de Daniel Moyano», en BARUFALDI, Rogelio; BOLDORI, Rosa y CASTELLANI, Eugenio: *Moyano, Di Benedetto, Cortázar*, Edición de la Revista *Crítica* 68, Rosario, Colmegna, Santa Fe, 1969, págs. 7-33.
- BENEDETTI, Mario: «Paisaje y lenguaje de la novela», *Brecha*, Montevideo, 17 jul. 1988, págs. 30-31.
- BONNARDEL, Sara: «*Libro de navíos y borrascas: Los aprendizajes del exilio*», en *Novela y exilio*, págs. 89-144.
- CLINTON, Stephen: «Daniel Moyano: the search for values in contemporary Argentina», *Kentucky Romance Quarterly*, Kentucky, n. 25, 1978, págs. 165-175.
- COLAUTI, Sergio Gustavo: «La cuentística de Daniel Moyano: la salvación negada», *La Voz del Interior*, Córdoba, 5 jun. 1988.
- , Hemos utilizado copia de dos trabajos inéditos cedidos por el autor: «¿El interior no tiene quien le escriba?» (ene. 1988) y «La escritura como desexilio. Apuntes sobre la obra de Daniel Moyano» (ago. 1990).
- COLOMBO, Francisco: «Daniel Moyano. El oficio de vivir para escribir», *La Voz del Interior*, Córdoba, 19 abr. 1987.

- CONTE, Rafael: *Lenguaje y violencia. Introducción a la narrativa hispanoamericana*, Al-Borak, Barcelona, 1973, págs. 27, 34, 43, 238, 257, 270, 273, 275, 276.
- CRESPO, Horacio A: «Daniel Moyano. Novelista: Córdoba, extrañamiento, miseria, esperanza...», *Córdoba*, Córdoba, 6 dic. 1966.
- CYMERMAN, Claude: «Daniel Moyano», en *Trois études sur l'exil deans le roman hispano-américain. José Donoso, Mario Benaletti, Daniel Moyano*, Librairie Espagnole, París, 1989, págs. 75-116, 122-123.
- DAMASO MARTÍNEZ, Carlos: «Las formas de la diáspora», *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 15, agos. 1983, págs. 54-55.
- FERNÁNDEZ, Elvira: «Daniel Moyano regresa a Oviedo para impartir un taller de poesía», *La Nueva España*, Oviedo, 10 ene. 1991.
- GANDOLFO, Elviro E: «De la alegoría como camino para penetrar la realidad», *Opinar*, Montevideo, 29 abr. 1982.
- , «Palabras que permanezcan», *Opinar*, Montevideo, 21 oct. 1982.
- GARCÍA, Roberto J.: «El cuento argentino», *La Gaceta*, Tucumán, 8 ago. 1965.
- GARCÍA PÉREZ, Francisco: «Que vuelva Daniel», *La Nueva España*. Suplemento *Cultura*, Oviedo, n. 152, 10 ene. 1992, pág. 38.
- GIL AMATE, Virginia: «Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación», *El Correo de Asturias*, Oviedo, 19 may. 1988, pág. 21.
- GILIO, María Esther: «Daniel Moyano: la música que brota de la tierra», *Crisis*, Buenos Aires, n. 22, 1975, págs. 40-44.
- GÓMEZ, José Luis: Reportaje sobre el Curso de Verano de La Coruña sobre Roa Bastos, *La Voz de Galicia*, La Coruña, 30 jul. 1983, pág. 20.
- GRACIA NORIEGA, Ignacio: «Daniel Moyano, en Oviedo», *La Nueva España*, Oviedo, 24 jul. 1988.



- GRAMUGLIO, María Teresa: «Temas y variaciones en la narrativa de Daniel Moyano», *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 15, ago.-oct. 1982, págs. 22-24.
- GRANDE, Félix: *Mi música es para esta gente*, Hora H, Madrid, 1975.
- GREGORICH, Luis: «La literatura dividida», *Clarín*, Buenos Aires, 29 ene. 1981.  
—, «¿Un nuevo “boom” de la narrativa argentina?», *Salimos*, Buenos Aires, abr. 1982.
- JAIME, Helios: «Glosario de *Libro de navíos y borrascas*», *Novela y exilio*, págs. 231-255.
- LAGMANOVICH, David: «Daniel Moyano», en *La literatura de noroeste argentino*, Biblioteca, Rosario, 1974, págs. 162-168.
- LECKER, Lorna: «Argentine Novelist Recreates History», *The Burlington Free Press*, Connettica, 21 mar. 1972.
- MALDONADO, Lucrecia y AGUIRRE, Mariano: «Dos escritores del exilio argentino», *Pueblo*, Madrid, 22 mar. 1978.
- MALVICINI, Sara: «“Al otro lado de la calle, en el tiempo” o la secreta voz de la poesía», *Revista de Literaturas Modernas*, Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, n. 12, 1973, págs. 63-74.
- MAMONDE, Carlos Hugo: «Moyano: una literatura como ética», *Viernes Literario. Pueblo*, Madrid, 11 jun. 1982, pág. 4.  
—, «An exile's harsh light on the darkness», *South*, London, feb. 1986, pág. 79.  
—, «Daniel Moyano, el escritor y su obra», conferencia pronunciada en la Sociedad Argentina de Escritores, Córdoba, 10 nov. 1973.
- MARRA, Nelson: «Daniel Moyano, las vicisitudes del escritor exiliado», *El Socialista*, Madrid, s. f.
- MASTRANGELO, Carlos: *El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*, Hachette, Buenos Aires, 1963.
- MÍGUEZ, Alberto: «Daniel Moyano o una metafísica de lo vulgar», *Gaceta Literaria. Madrid*, Madrid, 9 dic. 1988.

- MUNÁRRIZ, Miguel: «En el corazón de la lengua. La biblioteca del escritor argentino Daniel Moyano», *El País.Libros*, Madrid, 25 jun. 1989, pág. IX.
- OVIDO, José Miguel: «Una discusión permanente», en *América Latina en su literatura*, (coord. César Fernández Moreno), Siglo XXI, México, 1976, pág. 436.
- PELLO, José: «Daniel Moyano, el don de la palabra», *Paraninfo*, Revista de la Universidad de Oviedo, n. 0, jun. 1989, págs. 34-36.
- PEREDA, Rosa María: «Daniel Moyano, testimonio y mito», *El País*, Madrid, 24 jun. 1976.
- REVOL, Luis Enrique: «Cuentos cordobeses», *La Gaceta*, Córdoba, 4 abr. 1965 (artículo sobre Lugones, Piazza y Moyano).
- REY BECKFORD, Ricardo: «MOYANO, Daniel», en ORGAMBIDE, Pedro y YAHNI, Ricardo: *Enciclopedia de la literatura argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, pág. 462.
- RIVERA, Jorge B.: *El escritor y la industria cultural*, en Cuadernos de literatura argentina, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, págs. 313-648 (Capítulo, 3).
- ROA BASTOS, Augusto: «Realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano», *La Gaceta*, Buenos Aires, 7 jun. 1964; *LL*, págs. 7-14; —, prólogo a *ETD2*, págs. 5-8 (suprime algunos párrafos).
- ROCA MARTÍNEZ, José Luis y GIL AMATE, Virginia: Presentación y coloquio *Narrativa 80. Los encuentros*, Fundación Municipal de Cultura, Oviedo, 1991, págs. 41-54.
- ROMANO, Eduardo: «Daniel Moyano o las vicisitudes de una identidad», *Crear en la cultura nacional*, Buenos Aires, n. 12, ene.-mar. 1983, págs. 38-43.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen: «La narrativa argentina del interior: Daniel Moyano», en *Lo real maravilloso en Iberoamérica*, Junta de Extremadura, Salamanca, 1990, págs. 245-266.

- SHIMOSE, Pedro: *Cómo dominar la literatura hispanoamericana*, Playor, Madrid, 1989, pág. 347.
- SOREL, Andrés: «El exilio americano», *Pueblo*, Madrid, 29 ene. 1981.  
—, «Daniel Moyano, el naufragio del hombre», *Leviatán*, Madrid, n. 15, 1984.
- TARSITANO, Carlos: «Narrativa argentina y país real», *La Opinión*, Buenos Aires, 11 jun. 1972 (entrevista a Rodolfo Walsh y Héctor Briante en que hablan de Moyano).
- TIERAS, Eduardo: *Relato breve en Argentina*, Cultura Hispánica, Madrid, 1973.
- TORRE NILSON, Leopoldo: «Literatura o la dificultad para nombres exduyentes», *Todo*, Buenos Aires, 12 nov. 1964. La revista reunió, bajo la coordinación de Torre Nilson, a Arturo Cambours, Noé Jitrik, Joffre Barroso y Osiris Chierico para elegir los cinco mejores novelistas, cuentistas, ensayistas y poetas argentinos vivos. Moyano figura entre los cuentistas.
- TORRES, Roberto E.: «Aunque usted no lo conozca, es uno de los mejores», *La Semana*, Buenos Aires, n. 340, jun. 1983.
- VV. AA. (Seminario de Crítica Literaria “Raúl Scalabrini Ortiz”): «El cuento. 1959-1970», *La historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981, págs. 289-312 (Capítulo, 119).  
—, «La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández», (Capítulo, 125).  
—, Encuesta a la literatura argentina contemporánea: Daniel Moyano, Marta Mercader, Carlos Somigliana, Jorge Cruz», págs. 169-174 (Capítulo, 135).  
—, *Novela y exilio. En torno a Mario Benedetti, José Donoso, Daniel Moyano*, (coord. Olver Gilberto de León, Signos, Montevideo), 1989 (citamos *Novela y exilio*).
- VERA OCAMPO, Raúl (coordinador): «Encuesta sobre literatura argentina. El juicio de los escritores, críticos, editores, libreros y lectores», *La Opinión. Suplemento Cultural*, Buenos Aires, 27 nov. 1977.

WALSH, Rodolfo y BRIANTE, Miguel: «Narrativa argentina y país real», *La Opinión*, Buenos Aires, 11. jun. 1972.

ZETZ, Eileen M.: «Daniel Moyano: La oscura soledad», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto, 22-26 ago. 1977), Department of Spanish and Portuguese University of Toronto, 1980, págs. 821-824.