

EL TANGO EN LA OBRA DE DANIEL MOYANO: EXILIO Y MEMORIA HISTÓRICA

Emilia I. Deffis
Université Laval
deffis@lit.ulaval.ca

RESUMEN

La presencia de la música en la obra narrativa de Daniel Moyano (Buenos Aires, 1930-1992) ha sido señalada tempranamente por la crítica. La sonoridad de la lengua materna, única capaz de rescatar al exiliado de su postración psicológica, se asocia en los relatos de Moyano a tonadas y melodías, tocadas en instrumentos, tarareadas o silbadas, que lo reinsertan en su lugar natal, consolándolo. El objetivo de este trabajo es analizar los alcances que dicha presencia sonora tiene en la obra del riojano, —quien fuera violinista de la orquesta sinfónica provincial—, en su elaboración literaria, a partir de la evocación musical, de una cosmovisión del país que pudo haber sido y no fue.

Palabras clave: Moyano, memoria, exilio, música.

ABSTRACT

The presence of music in the narrative work of Daniel Moyano (Buenos Aires, 1930-1992) has been early identified by the critics. The sonority of the mother tongue, the only language capable of rescuing the exiled of his psychological prostration, is associated in the Moyano's stories with tunes and melodies played on instruments, hummed or whistled, that reinserts him to his birthplace and comfort him. The objective of this study is to analyze the scope of such sound presence in the work of the riojan, -- former violinist

at the provincial Symphony Orchestra --, in his literary production, from the musical evocation, of a worldview of the country that could have been and was not.

Key words: Moyano, memory, exile, music.

Un animal de música abandonado
en ese silencio terrible de los Llanos riojanos,
acosado por las víboras y husmeado por los pumas.

Daniel Moyano.

Allegro: la música que se escribe con palabras

La presencia de la música en la obra narrativa de Daniel Moyano (1930-1992) ha sido señalada tempranamente por la crítica¹. La sonoridad de la lengua materna, única capaz de rescatar al exiliado de su postración psicológica, se asocia en los relatos de Moyano a tonadas y melodías, tocadas en instrumentos, tarareadas o silbadas, que lo reinsertan en su lugar natal, consolándolo². El objetivo de este trabajo es analizar los alcances que dicha presencia sonora tiene en la obra del riojano, —quien fuera violinista de la orquesta sinfónica provincial—, en la elaboración literaria, a partir de la evocación musical y de una cosmovisión del país que pudo haber sido y no fue.

El corpus propuesto comprende varias de sus novelas, desde *El vuelo del tigre* (1981), *Libro de navíos y borrascas* (1984) hasta *Dónde estás con tus ojos celestes* (2005), e incluso algún relato de su antología editada póstumamente, *Un silencio de corchea* (1999), donde la música, los sonidos de la naturaleza y el ritmo del idioma son claves como datos cognitivos de la realidad.

¹ Ver: Barrios, E. y Mattalía, S. (2006). *Los escritores sin patria*.

² Sobre la obra de Moyano, consultar Deffis, E. (1999 y 2004).

Andante o de las posibilidades de lo simultáneo: *Dónde estás con tus ojos celestes.*

La escritura de Daniel Moyano apela a recursos musicales, no sólo en los planos sintáctico y léxico, sino también en el de la construcción del relato. Ya en *Libro de navíos y borrascas* (1983) se construye una historia a partir del recuerdo fragmentario de unos vales, pues la impronta de la música popular y en especial la del tango, en la novela, es muy fuerte. “Me parece que una novela no es, con frecuencia, sino una larga persecución de algunas definiciones huidizas (Kundera, 1987: 141). Las palabras de Kundera se ajustan a lo que sucede en *Libro de navíos y borrascas* con la palabra *desaparecido*. Se busca su definición constantemente, pero, más aún, cómo insertarla de manera coherente y comprensible en el transcurrir de los personajes³. Uno de ellos precisa: “Estrictamente, no están ni muertos ni vivos. Pero esto no significa que no tengan realidad [...] No tenemos una verdad para decir, salvo que supiéramos qué significa desaparecidos” (86). Contardi, el pintor, expone la necesidad de encontrar un faro que deslinde entre la vida y la muerte⁴. Esto desencadena la creación colectiva de la historia del guardafaro a partir del borroso recuerdo de una vieja canción. Se trata del vals de Jerónimo y Antonio Sureda, “Ilusión marina”,

3 “Desaparecido, esa palabra. Ella sola, moviéndose, como el mar, en un código desconocido [...] No existen relatos de naufragios de ese mar paralelo” (35).

4 Este personaje busca a su hijo Haroldo, que está desaparecido. Resulta muy evidente la alusión al escritor Haroldo Conti: “De puerta en puerta en cada pasillo nuevo con mi palabra Haroldo a cuestras, que con las repeticiones ya sonaba a Faroldo, instrumento apto para buscar en la oscuridad, un faroldo a querosén [...] allí tampoco Haroldo, salí a los puentes y miré el mar por los cuatro costados y allí tampoco había Haroldo, ni Haroldo ni nada, todo oscuro y a lo mejor él andaba en la luz” (85). Daniel Moyano había publicado en 1980 un artículo sobre su amigo desaparecido, reflexionando sobre la desaparición a partir del cuento “Mi madre andaba en la luz”, en el que “Haroldo Conti intenta una reconstrucción a partir de una ausencia prolongada que no se resuelve a ser pérdida definitiva” (51). Allí también menciona el juego de palabras faroldo/Haroldo como sugerido por su propio hijo, de ocho años (Moyano, 1980).

que se enlaza con “Volvió la princesita”, de los mismos autores, y que completa el relato del faro. Un personaje (Bidoglio) asocia a la princesa del vals con el nombre Lucía y a partir de él se evoca otra canción popular, el vals *La pulpera de Santa Lucía*,

que cantaba Magaldi y después cantó Gelman en un poema de naturaleza subversiva para los que nos corrieron del país, porque ahí la pulpera ya no canta, está muy triste, algo le han hecho; y claro, yo tampoco creo que la pulpera tenga en estos tiempos ninguna razón para cantar (259).

En su última novela, *Dónde estás con tus ojos celestes* (2005), el narrador, que es también un músico, insiste en la importancia del sonido no sólo en la evocación, sino sobre todo para el conocimiento de la realidad.

Esta novela, escrita en 1992 y publicada por su hijo Ricardo en 2005, resulta ser la segunda parte de *Libro de navíos y borrascas*; sí un paso adelante en la reflexión estética de su autor acerca de los modos narrativos de la memoria⁵. El narrador evoca a la muy popular figura femenina de *La pulpera de Santa Lucía*, vals escrito en 1929 por Héctor Pedro Blomberg y musicalizado por Enrique Maciel, uno de cuyos versos se cita en el título⁶. El personaje había

5 Según declara Ricardo Moyano en el prólogo de la edición: “Al editarla y como era común en él, el título es lo que más le costó encontrar, decidiendo finalmente que *Libro de navíos y borrascas* sería oportuno porque era fácil de traducir y le permitía luego la segunda parte (con la historia de la bañadera) que se llamaría *Libro de caminos y de reinos*, por una vez tenía ya el título antes de empezar a escribir la nueva novela” (citado en Moyano, 2005: 8).

6 El texto de *La pulpera de Santa Lucía* sugiere una historia trágica: “Era rubia y sus ojos celestes/ reflejaban la gloria del día/ y cantaba como una calandria/ la pulpera de Santa Lucía.// Era flor de la vieja parroquia./ ¿Quién fue el gaucho que no la quería?/ Los soldados de cuatro cuarteles/ suspiraban en la pulpería.// Le cantó el payador mazorquero/ con un dulce gemir de vihuelas/ en la reja que olía a jazmines,/ en el patio que olía a diamelas.// “Con el alma te quiero, pulpera,/ y algn día tendrás que ser mía,/ mientras llenan las noches del barrio/ las guitarras

aparecido antes, en el capítulo XIV de *Libro de navíos y borrascas*, asociado a Lucía, la “princesita” de dos valsos de la misma época⁷.

La acción de la novela se resume en su primera frase: “Mi nombre es Juan, soy músico y vine a España en busca de una mujer llamada Eugenia” (17). Desde allí iniciará su búsqueda, verdadero hilo conductor del relato, en el que se van articulando materiales diversos mediante el punto de vista de la primera persona singular, como la carta al padre o los recuerdos adolescentes⁸. El protagonista aclara el motivo profundo de este viaje: “Vine a España en busca de Eugenia pero también huyendo de un ruido que se interpone en mi camino hacia ella. Ese *ruido* es mi padre.” (26). Se trata de la presencia ominosa del crimen de su padre, quien asesinó a puñaladas a su madre, y tiene el estatuto de lo audible, ya que el sonido “es una forma de presencia más viva que lo táctil” (29).

De manera que hay dos mujeres en el origen del viaje de Juan: Eugenia y la madre, y ambas quedan identificadas por el color celeste de sus ojos, pero sobre todo por una cadena de hechos necesarios en la elaboración del trauma. Tal como afirma el narrador:

Salí de mi país en busca de Eugenia cuando tuve la certeza de que sólo encontrándola podría rescatar a mi

de Santa Lucía” // La llevó un payador de Lavalle/ cuando el año cuarenta moría;/ ya no alumbran sus ojos celestes/ la parroquia de Santa Lucía.// No volvieron los trompas de Rosas/ a cantarle vidalal y cielos./ En la reja de la pulpería/ los jazmines lloraban de celos.// Y volvió el payador mazorquero/ a cantar en el patio vacío/ la doliente y postrer serenata/ que llevábase el viento del río:// “¿**Dónde estás con tus ojos celestes**,/ oh pulpera que no fuiste mía?"/ ¡Cómo lloran por ti las guitarras / las guitarras de Santa Lucía!” (Blomberg, 1929) [Lo destacado es mío].

7 “La pulpera de Santa Lucía tenía los ojos tan celestes; y cantaba como una calandria la pulpera que se llevaron al confin de la pampa y por eso gemían las guitarras, adónde te fuiste pulperita, con tus ojos celestes, mi Dios, y en qué mares andará Lucía, llevada por un payador clarinetista” (Moyano, 2005: 265).

8 Estos últimos corresponden al cuento largo *En la atmósfera*, que según Ricardo Moyano “no logró interesar a ningún editor. De bronca lo incluyó en esta novela, para asegurarse de que algún día fuese publicado.” (Moyano, 2005: 11).

madre, sacarla de los crujidos de su muerte violenta y reubicarla en la congruencia de la vida, fuera del alcance de panteras y cuchillos. Para que se salvara del todo, en el cuerpo de Eugenia (26).

La evocación materna es ante todo auditiva, Juan conserva el recuerdo intrauterino del sonido de los latidos del corazón de su madre y también el de su voz, cantando el vals de la pulpera: “Y como pude me exilié en el mundo, llevándome para afuera, oculto en los oídos, el sonido secreto de su corazón” (36). Los sonidos serán así decisivos, porque “forman la trama de la realidad y es necesario tenerlos muy en cuenta para las búsquedas concretas” (37), como dice el narrador, o sea que se relacionan con hechos identificables, individuales y colectivos, de la historia del país, en especial, los relacionados con las dictaduras militares posteriores a los años 30⁹.

A partir de entonces quedan identificadas y confundidas Eugenia, la madre y la pulpera de Santa Lucía: “Y las tres tienen los ojos celestes¹⁰” (64). Las dos últimas lo hacen claramente como víctimas de la violencia, y la primera como encarnación de “un paraíso recobrado donde las pulperas de todos los tiempos cantaban para siempre la canción eterna de la vida” (242). Las tres serán enfrentadas a la figura paterna (músico, borracho y asesino), como condensación de la violencia y el crimen. Resulta natural, pues, interpretar que Eugenia es, como se confirma al final de la novela, “un signo de muchas cosas, era la libertad, era el tiempo natal, era la patria verdadera” (242). Inmediatamente el narrador señala: “No

9 El narrador evoca el golpe de estado del presidente Irigoyen en 1930: “unos hombres armados gritando con la boca llena de baba enloquecida, apuntando con los sables en la mano hacia la Casa de Gobierno para degollar al anciano presidente” (34). También recuerda a los hijos que su madre ha perdido en partos anteriores a su nacimiento: “Son mis hermanos, que habitan el más terrible de los destierros, el olvido” (35).

10 El celeste es, también, uno de los colores de la bandera argentina.

había ninguna seguridad de encontrarla”, con lo que la búsqueda quedará abierta.

La sonoridad y el ritmo del idioma e incluso de los movimientos en el espacio como datos cognitivos de la realidad se ponen de relieve en los capítulos 6 y 8. En el primero, se exponen variedades lingüísticas de épocas y regiones diversas en el diálogo imaginario, con la estatua de un general español de varios personajes (un inmigrante italiano, otro libanés, un indio coya, un gaucho correntino)¹¹. En el segundo, el protagonista construye un “eneáfono”, que consiste en siete tubos de madera atados con hilos y, en medio de los cuales, una tablita muy fina hace las veces de badajo. El aparato se encuentra cerca de la puerta de entrada de su casa y produce sonidos al reaccionar a los movimientos del aire que desplazan los cuerpos al moverse. Así dice el narrador: “Instalarlo era un desafío, porque lo había pensado para el día que llegara Eugenia, [...], quería que su entrada tuviese un equivalente musical concreto” (107). Más adelante, en el capítulo 10, aparece desarrollada la referencia (enunciada en el 8)¹² a la nota *sensible* para separar a la verdadera Eugenia de la aparente:

...la llamábamos *la sensible*, apenas un semitono la separaba de la otra. [...] Una vez me pregunta por qué Mastro la llama *Sensible* y qué es *sensible* en términos de música. Le explicó que a la *sensible* le falta un grado para llegar a la octava, es decir, para

11 El General Joaquín de la Pezuela, quien derrotó a Manuel Belgrano en las batallas de Vilcapugio y Ayohuma y fue virrey del Perú entre 1816 y 1821. El narrador utiliza una lengua arcaizante para dirigirse a él: “No es sino con un noble sentimiento de reconciliación que tengo la osadía de dirigirme a vos, ínclito general y epónimo virrey, al socaire que el tiempo transcurrido desde aquellos años de infelice memoria concedido me ha” (78).

12 “Cuando la llamé para invitarla a mi casa y escuché su voz, esos objetos del recuerdo y de allá tendieron a aparecer otra vez aquí en Madrid, pero no cuajaron, se quedaron sonando como una nota sensible sin pasar a la tónica” (103-104).

que la nota inicial o tónica se repita, aunque un poco más alta (131).

El recurso de la *nota sensible* permite comprender la estructura musical del relato como estrategia narrativa de la memoria, ya que la narración se compone siguiendo la disposición de tonos y semitonos de una escala musical diatónica¹³. De esta forma, la verdadera Eugenia, la del recuerdo de la infancia, es la nota tónica y abre el relato. Su correspondiente nota sensible es la Eugenia-“Grulla”, la encontrada en el café del barrio madrileño de Malasaña¹⁴. Ella genera una tensión constructiva porque su entidad de personaje, como la nota musical, tiene la calidad de un semitono, es decir, no alcanza a identificarse con la Eugenia buscada por Juan, le faltan cualidades y, sobre todo, el recuerdo de infancia común con él. Sin embargo, ella establece la tensión necesaria hacia la Eugenia del final, la buscada y nunca encontrada, pero que encarna la simultaneidad de los recuerdos. Así en el capítulo 15, el narrador apunta:

Y [el tren] en sus aceleraciones anulaba las mentiras del tiempo con sus absurdas divisiones, *revelando las posibilidades de la simultaneidad*, de modo tal que entre la Eugenia que se aislaba entre los picos nevados de las montañas asturianas y la del alabrado romboidal, apenas había diferencia; *ambas estaban sucediendo al mismo tiempo. Y era perfectamente posible volcar en la realidad los hechos de la*

13 Una escala es una sucesión correlativa de notas en orden ascendente o descendente. La escala empieza con la nota tónica que es, a la vez, la que le da nombre y cierra la secuencia. La séptima nota es la sensible y se llama así porque se siente atraída por la tónica. Entre una y otra siempre hay un semitono de distancia.

14 El narrador remite a la obra teatral de Junji Kinoshita, *La grulla crepuscular*, de 1949, en la que una grulla se convierte en mujer como encarnación del amor y la felicidad.

memoria devolviéndoles la tangibilidad.” (233-234)
[Las itálicas son mías].

Algo similar a esto sucedía en *El vuelo del tigre* (1981), cuando el abuelo conseguía armonizar los ritmos de las aves y los gatos para deshacerse del poder represivo de Nabu, el percusionista, y así liberar a su familia. En *Dónde estás con tus ojos celestes* (2005), la acción se organiza alrededor de la potencial simultaneidad entre la Eugenia niña del principio y la Eugenia mujer del final del relato, como la nota tónica inicial y final de la escala. La cohesión es garantizada por la otra Eugenia, la encontrada en Madrid, como nota sensible atraída por la tónica.

Otra buena prueba de *las posibilidades de la simultaneidad*, es la superposición de hechos históricos, como la alusión a la intentona golpista de 1981, en las cortes españolas, más conocida como el “Tejerazo”, que se confunde con los golpes de estado argentinos:

...había centenares de enanos vestidos con el uniforme de combate del ejército de mi país. En vez de navajas sostenían cuchillos en sus manos y todos tenían la cara de mi padre, a la espera de que por ese río de pronto pampeano pasaran esos peces apetecidos por ellos que tienen unos ojos grandes y celestes (184)¹⁵.

Hechas estas observaciones, me detendré ahora en dos episodios de la novela que se incorporan en la dinámica evocadora, pero ya no en términos armónicos, sino como *disonancias*¹⁶. Me refiero en primer lugar al capítulo 11, la carta al padre, de resonancias

15 La irrupción en el recinto del Congreso del teniente coronel Antonio Tejero, apoyado por doscientos hombres de la Guardia Civil, se produjo el 23 de febrero de 1981. Pocas horas después el movimiento fue abortado y el rey Juan Carlos I reafirmó la estabilidad democrática del país.

16 El término disonancia es considerado aquí en su sentido musical, como acorde no consonante (DRAE).

kafkianas, como una verdadera catarsis de lo violento en la vivencia filial y se constituirá en una eficiente herramienta de reconciliación en la que la música y el sonido tienen un papel fundamental¹⁷.

“Escribiéndote esta especie de carta intento ponerte en palabras verdaderas a ver si mediante ese juego consigo conocer tu misterio alucinante, cuya revelación necesito para saber qué estoy haciendo en este mundo” (148). Tras esta declaración de intenciones, donde resalta la vocación reveladora de verdades de la escritura, el narrador irá dejando salir todo tipo de evocaciones producidas por su relación con el padre, pero todas ellas tienen relación con la música. Los tangos escuchados por el padre serán el telón de fondo de los recuerdos porque, como afirma Juan, “los tangos son nuestras verdades más profundas, casi las únicas entre tanta mentira que nos cuentan sobre nuestro país en el colegio [...] Los versos, los sonidos y los números son la única cosa capaz de explicar la realidad” (152). Así se parafrasean varios tangos, *Mañana zarpa un barco*, *Gricel* y *Noche de reyes*, que le permiten a Juan analizar las posibilidades de salvación de su madre, la recuperación de su corazón y la presencia, en el padre, de un mundo violento de traiciones y puñales que aniquilarán a la madre.

La revelación fundamental es la del crimen paterno, el asesinato de la madre que, como todo lo que rodea a este padre violento, se proyecta sobre el fondo histórico de la represión estatal y militarizada en la Argentina. Resulta entonces evidente la evocación de *La pulpera de Santa Lucía* que, a su vez, remite al poema *Glorias* de Juan Gelman (1980), al que apuntaba el editor de la novela¹⁸.

17 Entre otros críticos, Virginia Gil Amate (2006:74) ha subrayado la impronta kafkiana de esta carta al padre. Augusto Roa Bastos fue el primero en señalar la influencia de la obra de Kafka y Pavese en la escritura de Moyano en su prólogo a *El trino del diablo y otras modulaciones*, 1988.

18 “¿Qué hiciste pues con lo celeste de sus ojos? ¿Adónde está, dónde pusiste lo celeste de mamá cuando le quitaste sus conexiones con el mundo visible o alcanzable? [...] ¿dónde están los ojos celestes de mamá? ¿Dónde los pusiste?” (153) En el poema de Gelman la sangre de la pulpera encarna simbólicamente

El recuerdo de la madre define de otra manera la figura del exilio, a partir de la discriminación entre padre e hijo, como aquellos que están fuera y dentro del cuerpo de la madre respectivamente:

Yo soy su adentro; tú, su inútil afuera. [...] Yo te estoy hablando desde esas profundidades, que son mi patria natural. Yo vivo en mamá, aunque esté para siempre desterrado de ella, me desterró cuando nació. Es por eso que todo, fuera de ella, es un exilio (157-1588).

No encaro aquí la dimensión psicológica del capítulo, que seguramente se presta a este tipo de análisis. Lo que sí subrayaré es que, en el contexto de evocaciones provocadas por la música, a los tangos *lastimeros* se asocia una copla. Ella insiste en el principio de simultaneidad al que ya he apuntado anteriormente: “Cuando se murió mi padre / ese día no existió. / El día que yo me muera, / nos moriremos los dos” (165). También agrega el dato de la identidad del padre: “Un indio, ese objeto de olvido” (164), porque se trata de una copla de su probable autoría, cantada durante los carnavales¹⁹. Finalmente el “ruido” paterno se evoca a partir de una frase que se relaciona con la escena del castigo físico a la familia, cada vez que el padre estaba borracho:

la sangre de los muertos durante la represión militar, en particular la de los 16 fallecidos en la sublevación de Trelew en 1972. En sus estrofas también abundan las preguntas retóricas: “¿Acaso no está corriendo la sangre de los 16 fusilados en Trelew? [...] ¿Y llena de sangre la pulpera y sus ojos celestes ahogados en sangre? [...] ¿Y quién la va a velar? ¿Quién hará el duelo de esa sangre? / ¿Quién le retira amor? ¿Quién le da olvido? / ¿No está ella como astro brillando amurada la noche? / ¿No suelta acaso resplandores de ejército mudo bajo la noche del país?” (Gelman 1980 y 2006).

19 “Los indios en nuestro país fueron razonablemente exterminados, según lo aprendimos en la escuela, porque eran salvajes sin dios y por lo tanto no merecían vivir. Con lo cual tampoco merecías vivir tú. Yo me salvaba de ese espanto histórico por ese asunto del barco en que vino mamá, gracias a él yo merecía vivir. Un barco que ahora siento doble, uno está en la realidad de la realidad y el otro en la realidad del recuerdo, acaso más fuerte que la otra” (164-5).

En el desierto del Sahara, una feroz pantera devoró mi cuerpo” (167). “Con esas palabras que escuchaste en un circo y que sólo el alcohol podía revelar en tu memoria, mi existencia entera, con todo su pasado y su futuro, se me convierte, cuando bajo del barco en Barcelona, tan sólo en un momento fugaz de tus borracheras (169).

Otro episodio que opera por disonancia es el capítulo 13, donde el ejercicio de evocación (que corresponde a la adolescencia del narrador) parece destinado a neutralizar estos recuerdos violentos, para poder continuar con la búsqueda de Eugenia:

Ahora que he vuelto a verlos, acaso un tanto alterados por el cruce del océano y el tiempo transcurrido, pienso que lo mejor será deshacerme de estos pergeños deformados por la vida, separarme para siempre de estos incómodos acompañantes, de estos muñecos casi muertos que me siguieron hasta aquí. Quitármelos de encima, como los ruidos de mi padre. Sacarlos de la atmósfera, darles un olvido decoroso. Y limpiar el camino de mi búsqueda (220-221).

La noción musical de disonancia que opera en *Dónde estás con tus ojos celestes*, atribuible en principio al hecho de que su autor no tuvo posibilidad de corregirla (pues la terminó pocos meses antes de morir), contribuye a crear la sensación de extrañeza propia del desterrado. La frase “hacer disonancia” significa parecer extraño y fuera de razón (DRAE). Esa es la situación en la que se encuentra el exiliado, no sólo porque no está en su tierra natal, sino porque ha perdido los puntos de referencia que le permiten entender la realidad que lo rodea.

Dónde estás con tus ojos celestes amplifica el recurso a *La*

pulpera de Santa Lucía, evocación musical que propicia al narrador realizar el montaje de las partes dispersas para obtener un todo. Esto es algo que permita saber quién se es y además por qué. Sin embargo, la novela afirma que obtener un todo es algo ilusorio, igual que volver. El exilio clausura la puerta de regreso (material y existencial), la escritura es el único medio para entender.

Scherzo riojano en *Un silencio de corchea*

El volumen de cuentos publicado en 1999 reúne una serie de 17 relatos en los que los sonidos y partituras son, una vez más, los elementos centrales de la reflexión de Moyano sobre lo que él mismo llamó el “sentimiento del tiempo”, concepto que engloba por igual al tiempo y la música, tal como hace el cuento que da título al libro: *Un silencio de corchea*²⁰.

Resulta evidente la evocación del pasado argentino (cordobés y riojano) del autor, en estos cuentos, que recogen anécdotas de un humor inteligente y melancólico²¹. Predominan los recuerdos de los conciertos dados por la orquesta provincial en los pueblos andinos perdidos. Conciertos en los que tanto mulas, gallinas y perros, como públicos variopintos (por ejemplo, el que espera una orquesta cuartetera y no un cuarteto de cuerdas) participan de los efectos que la música opera en la realidad. Uno de los ejemplos extremos del recurso musical expresado poéticamente es el cuento “María violín”, en el que un tocador de quena, exiliado en Madrid y necesitado de amor, seduce a su vecina inmigrante porque “Cuando se acaban las

20 El libro se organiza en dos partes: Del tiempo, que agrupa ocho cuentos (Metamorfosis, Los oídos de Dios, Los incorpóreos, María Violín, Anthropus Pampeanus, Hace 500 años, Civilización y barbarie y Unos duraznos blancos muy dulces), y De la música, que contiene nueve (De violines y gallinas, Arpeggione, De violas y mulas, Concierto para dos viejas, Para dos pianos, Negritos saltarines, El viejito del acordeón, El oyente impasible, Un silencio de corchea).

21 Como el que prima en “Un silencio de corchea”, en el que el músico debe matar un insecto cascarudo que ataca la oreja de la pianista del cuarteto con su arco de viola en el brevísimo espacio temporal de un silencio de corchea.

palabras, llegan los sonidos” (46). En “Arpeggione”, la sensibilidad del perro ante la música será aniquilada “Cuando una intervención militar de las tantas que hubo en la provincia borró nuestra orquesta de un plumazo” (99), lo que causará su metamorfosis en “monstruo auditivo”. De nada servirá el reclamo de los músicos acerca de que “hacer desaparecer una orquesta podía significar, en determinadas circunstancias, un atentado contra las leyes del Universo” (100). Como último ejemplo, en el que reaparece la simultaneidad como figura, me referiré a “El viejito del acordeón”, en el que se le mezclan al narrador el personaje de la polka con su propio abuelo que “llegado de Italia, en cuanto empieza a tocar, descubre que una canción cuenta su realidad como si fuese una ficción” (133)²².

Rondó concertante, o cantando para no olvidar

Ésta es, según creo, una de las claves de la oralidad y la musicalidad en las novelas de Moyano: hay que poder decir algo entre todos, única forma en que el individuo retoma su parte (como un músico en su orquesta), en el grupo que lo identifica y le da sentido a su entorno material y vivencial.

Además, como insisten los narradores de los textos que acabo de comentar, hay que poder decir las “verdades” –los sueños, las ilusiones, los dolores– para salir de la “ficción”, o sea, de la arbitrariedad y la violencia, y salvarse²³. En este sentido, aunque coincido con Gil Amate acerca de la presencia de una búsqueda de identidad individualizada que se aplica perfectamente a la identidad

²² Hay que aclarar que el término “ficción” tiene, por lo menos, un doble alcance en la obra de Moyano: en un caso se trata de la imaginación revitalizadora que permite a la víctima escapar a la violencia, en otro designa al ejercicio de la misma que el victimario intenta imponer.

²³ Esto es exactamente lo que ocurre en un relato inédito de Daniel Moyano, significativamente titulado “El halcón verde y la flauta maravillosa”, en la que un ciudadano huye de la represión dictatorial, encarnada en un coche Falcón verde como los que usaban las bandas parapoliciales, incorporándose a una banda musical salvadora.

colectiva de los pueblos americanos, disiento con ella cuando afirma que: “la obra de Moyano no tiene carácter político, ni siquiera sus personajes son beligerantes con el poder ni ideológicamente activos [...] son sólo víctimas” (1993:146).

Como ha quedado establecido, en este trabajo, resulta inevitable percibir los alcances políticos que adquieren tanto víctimas como victimarios en el mundo imaginario de Daniel Moyano, salvo que las armas de las primeras son más eficaces y perdurables que las de los últimos: las palabras-petroglifo, las que guardan la memoria más allá del exterminio y el olvido encerradas en las notas musicales que todos tarareamos mientras andamos.

Quebec, 2015

REFERENCIAS

Deffis, E. (1999). De la memoria en *Libro de navíos y borrascas. Casa de las Américas*, (216), 101-107.

_____ (2004). Memoria, exilio y violencia. Tres narradores argentinos: Di Benedetto, Moyano y Tizón. *Revista Iberoamericana*, LXX, (207)16), 371-390.

Gelman, J. (1980). “Glorias. Recopilado en *Interrupciones I*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Gil Amate, V. (1993). *Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación*. Oviedo: Departamento de Filología Española.

_____ (2006). *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX*. Oviedo Ediciones.

Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. España: Tusquets.

Maciel, E. y Bolmberg, H. (1929). *La pulpera de Santa Lucía*. En Disco Nacional Odeon. [Disco compacto]. Buenos Aires: Odeon

Moyano, D. (1980). Haroldo andaba en la luz. *Casa de las Américas*, 121, 50-54.

_____ (1981). *El vuelo del tigre*. Buenos Aires: Legasa.

_____ (1983). *Libro de navíos y borrascas*. Buenos Aires: Legasa.

_____ (1993). En la atmósfera. *Revista Casa de las Américas* 190, 82-105.

_____ (1999). *Un silencio de corchea*. Oviedo Ediciones.

_____ (2005). *Dónde estás con tus ojos celestes*. Buenos Aires: Gárgola.