



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

**VIVIR EN EL EXILIO ENTRE TROMPETAS Y MARIACHIS: LA CIUDAD DE
MÉXICO COMO ESPACIO DE (RE)ENCUENTRO EN *MIS VOCES CANTANDO*
DE ANTONIO MARIMÓN**

**IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS
PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

**PRESENTA: DAVID SALAZAR ORTIZ
ASESORA: DR. CHRISTIAN CURT SPERLING**

**NOVIEMBRE DE 2023
AZCAPOTZALCO, CIUDAD DE MÉXICO**

**Esta investigación recibió apoyo del Sistema Nacional de Posgrados (SNP),
del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT)**

RESUMEN

La palabra “exilio” tiene su origen en el verbo latino *exsilere*, cuyo significado engloba tanto el acto de salir de un lugar como de abandonar un espacio por otro. Hoy en día, este término alude al destierro de una persona o grupo a causa de la violencia. Voluntaria e involuntariamente el exilio quebranta el espíritu de los sujetos; los despoja de su familia, de la escuela, así como de los centros de trabajo.

Durante los años setenta, casi todos los países de América Latina estuvieron sumergidos en dictaduras militares. En todos los casos los gobiernos *de facto* crearon un sistema “político” basado en la represión y el terror estatal. El *modus operandi* consistía en la desaparición forzada de opositores al régimen, allanamiento de morada, secuestro y tortura. Países como Argentina, Uruguay y Chile son un ejemplo claro de la brutalidad ejercida por el Estado opresor. Un gran número de latinoamericanos encontraron asilo político en México. Para algunos fue sólo un lugar de paso; para otros se convirtió en su hogar permanente. Un claro ejemplo de ello lo podemos encontrar en la figura de Antonio Marimón, escritor y periodista exiliado en México durante la década de los sesenta.

El objetivo principal de este trabajo consiste en analizar los elementos narrativos que permiten restituir la identidad escindida del autor dentro de la novela *Mis voces cantando*. Por medio de un interesante ejercicio memorístico desplegado en el personaje de Rubén Muñiz — alter ego de Antonio Marimón—, el “yo” autorial recupera fragmentos de su vida antes, durante y después del exilio. Apoyado de diferentes géneros textuales y formas discursivas, verbaliza la experiencia de vivir despojado de su patria y de su lengua.

ÍNDICE

Introducción	4
Un acercamiento a la dictadura cívico-militar argentina	7
Semblanzas. <i>Una mirada a la vida de Antonio Marimón</i>	10
Capítulo I. <i>Un encuentro entre el “yo” y el “otro”</i>	
1.1 Hilos autobiográficos: de Argentina a Garibaldi	12
1.2 Recuerdos, (re)encuentros y afectividades	17
1.3 Lengua híbrida / texto híbrido	20
Capítulo II. Tango, son y mariachi	
2.1 El exilio entre sueños	23
2.2 Ciudad, identidad y espectáculo	26
Conclusiones	32
Bibliohemerografía	36

INTRODUCCIÓN

La palabra “exilio” tiene su origen en el verbo latino *exsilere*, cuyo significado engloba tanto el acto de salir de un lugar como de abandonar un espacio por otro. Hoy en día, este término alude al destierro de una persona o grupo a causa de la violencia. Voluntaria e involuntariamente el exilio quebranta el espíritu de los sujetos; los despoja de su familia, de la escuela, así como de los centros de trabajo.

Durante los años setenta, casi todos los países de América Latina estuvieron sumergidos en dictaduras militares. En todos los casos los gobiernos *de facto* crearon un sistema “político” basado en la represión y el terror estatal. El *modus operandi* consistía en la desaparición forzada de opositores al régimen, allanamiento de morada, secuestro y tortura. Países como Argentina, Uruguay y Chile son un ejemplo claro de la brutalidad ejercida por el Estado opresor.

La violencia desmedida obligó a miles de personas a abandonar su país de origen y buscar refugio en países donde aún se vivía democráticamente. Uno de ellos era México. A pesar de que en 1968 nuestro país fue el escenario de una brutal matanza comandada por el gobierno de Díaz Ordaz, en años posteriores México adoptó una postura contestaria a las políticas de represión estatal contra los gobiernos militares. Pasó de ser una nación opresora para convertirse en refugio de miles de exiliados latinoamericanos.

Brasileños, uruguayos, chilenos, argentinos, etc. encontraron en esta tierra consuelo. Para algunos fue sólo un lugar de paso; para otros se convirtió en su hogar permanente. Tal es el caso de cientos de profesionistas que decidieron quedarse a vivir aquí. Algunos formaron parte de las casas de estudio más importantes del país. Por ejemplo, Néstor García

Canclini y Noé Jitrik, ambos exiliados argentinos, trazaron el imaginario académico e intelectual tanto de la UNAM como de la UAM.

Al igual que ellos, escritores, científicos, artistas, periodistas, entre otros, desarrollaron su vida en México, a la par de la violencia estatal ejercida en sus países. Para la mayoría, el exilio no sólo marcó un hito en su vida, también fue un parteaguas en la construcción de su identidad como latinoamericanos.

Este aspecto se puede observar claramente en los refugiados argentinos, quienes de pronto llegaron a habitar un país erigido bajo el legado indígena, donde la realidad está cimentada sobre el pensamiento mágico. En México, el eurocentrismo se entremezcla con las tradiciones milenarias y el culto soterrado a las deidades prehispánicas. Revestidas de santos católicos, los dioses reclaman veneración a través de las fiestas populares. Así, el folclore se desborda en las plazas y callejuelas de pueblos y ciudades. Y precisamente, el jolgorio desplegado en la urbe fue uno de los aspectos que más llamó la atención de Antonio Marimón, escritor y periodista argentino exiliado en México en los años setenta. Esto se puede observar con claridad en *Mis voces cantando* (1999), novela estudiada en esta investigación.

El objetivo principal de este trabajo consiste en analizar los elementos narrativos que permiten restituir la identidad escindida del autor y, por ende, de toda una sociedad amedrentada por las políticas de represión estatal. Por medio de un interesante ejercicio memorístico desplegado en el personaje de Rubén Muñiz — *alter ego* de Antonio Marimón—, el “yo” autorial recupera fragmentos de su vida antes, durante y después del exilio. Apoyado de diferentes géneros textuales y formas discursivas, verbaliza la experiencia de vivir despojado de su patria y de su lengua.

No obstante, en su búsqueda por recuperar aquella voz perdida contenida en el tango, el periodismo y la literatura Marimón halla un nuevo *modus vivendi* en la cultura mexicana. La fascinación por la algarabía de la ciudad de México, particularmente de Garibaldi y sus alrededores, permite que el “yo” convierta en materia de estudio la manera en cómo se relacionan los diferentes actores sociales encallados en la plaza.

Para efectos de esta investigación, se analizarán las estrategias discursivas mediante las cuales se restituye la identidad del “yo” autorial. Así mismo, se abordará la forma en cómo la cultura mexicana delimita y (re)construye su personalidad. No sólo la del propio Marimón, también aquella vinculada con la urbe.

Se tomarán en cuenta los estudios teóricos de Nora Catelli y Paul de Man acerca de la construcción de los personajes autobiográficos en la literatura. La revisión de estos autores servirá para comprender el vínculo establecido entre el “yo” autorial y el “yo” ficcional. Finalmente, se estudiarán aspectos relacionados con la intimidad y la música, elementos centrales en la recuperación de la memoria dentro de la novela.

Antes de entrar en materia de análisis, conviene hacer una breve revisión histórica acerca de las causas que obligaron a Marimón a exiliarse de Argentina. Así mismo, se revisarán aspectos vinculados con su oficio como escritor. Al respecto, es importante señalar que parte de su producción textual fue publicada de manera póstuma. Por esta razón, existen pocos estudios literarios que indaguen acerca de los elementos formativos de su obra.

UN ACERCAMIENTO A LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR ARGENTINA DESDE EL EXILIO

A lo largo de la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), también denominada Proceso de Reorganización Nacional, se estableció como “órgano supremo del Estado” la Junta de Comandantes de las Fuerzas Armadas integrada por Emilio Eduardo Massera, Almirante, Comandante en Jefe de la Armada; Orlando Ramón Agosti, Brigadier General, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea y Jorge Rafael Videla, Teniente General, Comandante en Jefe del Ejército, elegido presidente de la nación por el resto de los miembros. La Junta Militar tenía por objetivo:

Terminar con el desgobierno, la corrupción y el flagelo subversivo [...] Por medio del orden, del trabajo, de la observancia plena de los principios éticos y morales, de la justicia, de la realización integral del hombre, del respeto a sus derechos y dignidad [...] con absoluta firmeza [...] para erradicar definitivamente a la delincuencia subversiva, abierta o encubierta, [...] persiguiendo el bien común (Proclama del 24 de marzo de 1976).

Con la finalidad de “erradicar definitivamente a la delincuencia subversiva”, la Junta Militar creó un grupo parapolicial conocido como la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Dirigida por José López Rega, ministro de Bienestar Social (1973-1975), llamado popularmente “el brujo” debido a su afinidad por el esoterismo, la Triple A fungió como “un actor político colectivo con una organización interna (estructura, jerarquía, *modus operandi*) que ejerció una acción política no convencional, no legal y violenta, utilizando recursos del propio Estado” (Rostica 25). A bordo de los Ford Falcon verde, la Triple A ejerció el secuestro, la tortura, el allanamiento de morada y la desaparición de activistas e intelectuales¹.

¹ Tómese como ejemplo el asesinato del escritor y periodista Rodolfo Walsh quien el 25 de marzo de 1977, un día de después de haber publicado la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, murió en una emboscada llevado a cabo por el grupo paramilitar Grupo de Tareas 3.3 de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada),

Esto con el objetivo de suprimir la ideología comunista y la lucha por la justicia social expresada por los colectivos estudiantiles, dirigentes de organizaciones guerrilleras, sea el caso del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), así como líderes políticos y sindicales de filiación peronista vinculados con el grupo armado Montoneros. Cabe señalar que Montoneros se caracterizó por ser un:

Grupo de origen nacionalista y católico al que pronto se sumaron grupos provenientes de la izquierda, que sobresalió por su capacidad para asumir el discurso y las consignas de Perón, combinarlas con otras provenientes del nacionalismo tradicional, del catolicismo progresista y de la izquierda revolucionaria, y a la vez movilizar y organizar a diversos sectores: estudiantes, trabajadores o moradores de barrios marginales [...] Montoneros combinó la acción militar con la específicamente política; en ella sobresalió la Juventud Peronista, detrás de la cual se congregaron todos aquellos para quienes Perón era la encarnación de un proyecto revolucionario: partiendo de la liberación nacional se llegaría a la “patria socialista” (Romero 179).

La organización de los distintos actores sociales pronto fue erradicada por las Fuerzas Armadas, quienes se encargaron de suprimir la participación política de la ciudadanía, al mismo tiempo que paralizaron la vida pública. Por tanto, la sociedad civil normalizó la violencia ejercida por el Estado, justificada a través de la Proclama de la Junta Militar, tal y como se muestra en el siguiente fragmento:

Agotadas todas las instancias de mecanismos constitucionales, superada la posibilidad de rectificaciones dentro del marco de las instituciones y demostrada en forma irrefutable la imposibilidad de la recuperación del proceso por las vías naturales, llega a su término una situación que agravia a la Nación y compromete su futuro [...] las Fuerzas Armadas, en cumplimiento de una obligación irrenunciable, han asumido la conducción del Estado [...] terminar con el desgobierno, la corrupción y el flagelo subversivo [...] Por medio del orden, del trabajo, de la observancia plena de los principios éticos y morales, de la justicia, de la realización integral del hombre, del respeto a sus derechos y dignidad [...] con absoluta firmeza [...] para erradicar definitivamente a la delincuencia subversiva, abierta o encubierta, [...] persiguiendo el bien común (Proclama del 24 de marzo de 1976).

Debido al hostigamiento, la persecución y asesinato de diversos actores sociales, escritores, periodistas, políticos e intelectuales huyeron del país. Algunos pidieron asilo político en las

ubicada en la ciudad de Buenos Aires. Además del asesinato de Walsh destacan el de los escritores Haroldo Conti, Paco Urondo y Héctor Germán Oesterheld.

embajadas; otros escaparon a hurtadillas por las fronteras locales y unos más salieron del país en calidad de refugiados.

Bajo este contexto, México brindó refugio a cientos de argentinos, quienes vieron una oportunidad de salvaguardar su vida. Al respecto, Pablo Yankelevich en su artículo titulado “Ser otro en ambas patrias. Exiliados latinoamericanos en México” menciona que la llegada de los exiliados a México se dio, principalmente, por tres conductos: “a través del mecanismo de asilo en las embajadas, otros en calidad de refugiados con documentación de Naciones Unidas o de la Cruz Roja Internacional, pero la mayoría lo hace por cuenta propia, solicitando visas de turista en las representaciones diplomáticas mexicanas” (111).

Así, México trazó un camino hacia el exilio. Para muchos, fue un espacio de resguardo, mientras se convocaban elecciones democráticas en Argentina; para otros, un lugar de reconocimiento y reconciliación con Latinoamérica, tómesese como ejemplo *En estado de Memoria* de Tununa Mercado, o bien, *Seamos felices mientras estemos aquí* de Carlos Ulanovsky. La fascinación por nuestro país restituyó una identidad doblemente sesgada: la arrebatada por terrorismo estatal y aquella oculta, casi invisible, expresada en las raíces indígenas del Tucumán y el Río de la Plata.

En el caso de *Mis voces cantando* dicha fascinación le permite a Rubén Muñoz — *alter ego* de Antonio Marimón— restituir su identidad sesgada por el exilio involuntario. No obstante, en medio de ese (re)encuentro, asimila gradualmente la cultura mexicana a partir del carácter festivo de la plaza Garibaldi y sus alrededores. Esto será materia de análisis en los siguientes apartados.

SEMBLANZAS

Una mirada a la vida de Antonio Marimón

Antonio Marimón nació en 1944 en Mendoza, Argentina. En sus primeros años de vida se trasladó junto con su familia a la ciudad de Córdoba. En la década de los sesenta estudió Letras Modernas y años más tarde, trabajó como director del periódico local *Diario Córdoba*. Durante los años setenta, Marimón adoptó una postura militante contra las políticas de represión impuestas por la Junta Militar tras el golpe de Estado llevado a cabo el 24 de marzo de 1976.

Ante la ola de asesinatos de activistas e intelectuales, Marimón se vio obligado a exiliarse junto con su esposa, Lelia Driben (escritora y crítica de arte), fuera de Argentina. Hacia 1977 viajó a México, país que ofreció asilo a todos los opositores al régimen cívico-militar, gracias a los esfuerzos diplomáticos de la embajada mexicana en Buenos Aires para obtener pasaportes de refugiados expedidos por la Cruz Roja Internacional en colaboración con el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR).

Durante su estancia en México, Antonio Marimón trabajó como periodista en los diarios *Unomásuno*, *La Jornada*, *La Prensa* y *La Crónica de Hoy*. Participó en las revistas *Vuelta*, fundada por Octavio Paz, y *Revista de la Universidad de México* (1981-1984). De igual forma, continuó su oficio como escritor de textos literarios. Entre los libros publicados se encuentran los poemarios *La escritura blanca* (UNAM, 1981) y *La línea es la orgía* (UNAM, 1992). Las novelas *Aquí llega el sol* (CONACULTA, 1998) y *Mis voces cantando* (Era, 1999), así como el libro misceláneo *Último tango en Buenos Aires, Diego* (Cal y Arena, 1999).

En noviembre de 1998, Marimón falleció de cáncer a la edad de 54 años en la Ciudad de México. Parte de su obra periodística y narrativa se publicó de manera póstuma. Entre los ejes temáticos de su producción literaria destacan la serie de reflexiones en torno al acto de la creación poética; el conflicto subyacente entre el autor, la obra y su representación. Los mecanismos de terrorismo estatal aplicados por el régimen cívico-militar argentino y la dolorosa experiencia del exilio. Este último se plasma en la novela *Mis voces cantando*, texto escrito en tono autobiográfico y objeto de estudio en esta investigación.

1.1 Hilos autobiográficos: de Argentina a Garibaldi

En principio, *Mis voces cantando* está construida mediante tres ejes narrativos: el monólogo de Rubén Muñiz, exiliado argentino en la ciudad de México y personaje central del relato; la serie de grabaciones hechas por Jesús Chávez, periodista, a los mariachis de la plaza Garibaldi para la composición de un reportaje y un cuaderno de notas escritas por Muñiz durante su estancia en el hospital. En ella se combina la melancolía del protagonista a causa del exilio político con su fascinación por la ciudad de México. Ambos elementos están delimitados por la enfermedad terminal que lo asola.

En este sentido, la novela se erige como un espacio de restitución de la identidad, enmarcado por un interesante ejercicio memorístico. Por un lado, Rubén Muñiz — “yo” ficcional de Marimón— intenta recuperar los fragmentos de su vida antes y después del exilio mediante la inserción de recuerdos vinculados con su quehacer periodístico y literario en Argentina. Por el otro, expresa su punto de vista acerca de la manera en cómo integra, asimila e interactúa con la presencia del “otro”, el mexicano y su cultura, durante el exilio.

Cabe señalar que la restitución de la identidad no sólo está sustentada en recuerdos, anécdotas y reflexiones en torno a la vida de Muñiz en Argentina, también en su experiencia como exiliado en México. Particularmente en la relación que el protagonista establece con el jolgorio de la plaza de Garibaldi y sus alrededores, tal y como se analizará más adelante.

Respecto al vínculo afectivo establecido por Marimón con la ciudad de México, Sandra Lorenzano en el artículo titulado “Testimonios de la memoria. Sobre exilio y literatura argentina” menciona que:

A través del entramado de estas reflexiones y comentarios, anécdotas e historias del pasado, frases y párrafos metaliterarios, caminatas por el centro de la ciudad de México, se va armando este texto absolutamente entrañable, en el que el pasado argentino y el presente mexicano aparecen amalgamados y compartiendo ya un mismo espacio de atracción y melancolía, teñido por la mirada del que se siente cerca de la muerte (336)

Así, el texto crea un espacio de reconocimiento tanto del sujeto como de la urbe misma. Por un lado, muestra la identidad fracturada de Muñiz. Retazos de un “yo” desterrado de su patria, enfermo de cáncer, despojado de su lengua. Náufrago entre el Gran Valle y la cama de un hospital; lugar común donde la vida cede a la muerte; la enfermedad a la escritura. A través del cuaderno verde del hospital, las palabras tratan de escabullirse entre las hojas blancas. No obstante, se ahogan en sí mismas ante el progreso inminente del cáncer. De esto da cuenta el siguiente fragmento de la novela:

Chávez: me dan miedo las pastillas, el agua blanca — el tequila—, y no convivir con el infortunio, la no fortuna, la no felicidad, no lugar, no espacio y no despacio. Aaaahhh... Voz, Chávez, ¿dirigida a quién? Voz mitigada por el fenómeno de su ablación, como si membranas constantes latieran en falso latir, y cuya profundidad medida en brazas toca, como seda asedada, la carne interna de la carne, y, desde ese lado, casi adentro, retoma el mensaje mutilándose de la garganta. Aaaahhhh aaaahhhh...(79).

Por el otro, la imagen seductora y, al mismo tiempo, decadente de la ciudad expresada en los bares de Garibaldi y Eje Central, donde se construye y reafirma la identidad mexicana. Espacios en los que el rechazo y la aceptación hacia el otro, el extranjero, e incluso hacia sí mismo, el connacional, atrapan a quien los visita. Hitos de una ciudad mítica a través de la cual se emanan y atraen sensaciones “como en el ojo de un huracán, en un vórtice y un vacío inscribibles (Marimón 76). En este sentido, Pablo Yankelevich en su ensayo titulado “Ser otro en ambas patrias. Exiliados latinoamericanos en México” menciona que:

Ser extranjero, ser diferente entre diferentes, es complicado, y puede serlo más en un lugar donde de manera permanente se recuerda, se remarca la diferencia con aquél [...] Sucede que México es, y aquí parece haber consenso, un país donde de manera contradictoria conviven la solidaridad con los perseguidos y una marcada reticencia hacia lo extranjero. Por los intersticios de esta dualidad, los exiliados fueron desembarcando en una sociedad que, a la postre, terminó por cautivarlos. Se trata entonces de seguir las huellas que permitieron a los exiliados burlar aquella parte consustancial de la cultura mexicana: el sentimiento ambivalente de admiración y temor ante los extranjeros” (110).

Y es precisamente la seducción de ese folclore desbordado en la plaza de Garibaldi lo que le permite a Muñiz restituir su voz, crear un sentido de pertenencia opuesto al vacío interior generado por el destierro. De esta manera, el título de la novela adquiere sentido. *Mis voces cantando* se refiere tanto a la voz del protagonista como a la de la ciudad misma, enunciadas en el son del mariachi. A ellas se suman las grabaciones realizadas por Chávez para su reportaje. Así mismo, destaca la voz de Jacaranda Prado, la Diosa del Amor, y del Bardo, personajes tipo de los bares y hoteles de paso cercanos a la plaza. También es posible escuchar las opiniones de Carlos Monsiváis, Jorge Legorreta y Tito Guízar en torno al origen de la plaza Garibaldi. En este sentido, la novela crea un espacio de reflexión acerca de los elementos que forman la identidad mexicana. Así, nuestra cultura “no es vista desde una mirada ‘extranjera’, sino incorporada como tema de reflexión y análisis” (Lorenzano 336).

Mis voces cantando funge como un espacio de (re)encuentro del autor consigo mismo por medio de los recuerdos y experiencias de vida en Argentina y México; rasgos autobiográficos insertos en la novela, tamizados por la narración y expresados únicamente como un artificio lingüístico mediante el cual el “yo” autorial busca reconocerse en ese “otro” ficcional.

Como si fuesen una máscara, los hilos autobiográficos presentes en el texto revisten a ese “yo” fragmentado, lo contienen, le dan soporte. Muestran “al sujeto tan sólo como retórica, como una figura, una emergencia de la postulación de identidad entre dos sujetos”

(Catelli 225): el “yo” correspondiente al autor y aquel “yo” desplegado en la narración que escapa a cualquier forma de reduccionismo. En sus dos acepciones el “yo” adquiere gradualmente una voz, entreverada en las distintas voces que conforman el relato.

Esa máscara creada por los recuerdos y experiencias de carácter autobiográfico tiene como base retórica a la prosopopeya, figura analizada por Nora Catelli en el libro titulado *El espacio autobiográfico* a partir del artículo escrito por Paul de Mann “La autobiografía como desfiguración”. Para la autora, la prosopopeya constituye la base del texto autobiográfico, ya que establece una correspondencia entre “el hombre y el personaje, una superficie y lo que esta superficie oculta; una fachada y lo que hay en su interior. Entendida como *ficitio personae*², brinda la posibilidad de atribuir cualidades humanas a seres no humanos, haciéndolos capaces de lenguaje y dotando de un rostro a alguien o algo que no lo posee” (224-225). La atribución de forma y fondo a “algo que no lo posee” se expresa claramente en el despliegue del “yo” autorial sobre el “otro”, el personaje.

No obstante, para que ese intercambio entre “forma y fondo” sea validado en el texto es necesario un acto discursivo (Link 124). Y precisamente, el ejercicio narrativo posibilita la existencia de ese “yo”. Un “yo” restituido desde la subjetividad del lenguaje mediante el cual se plasma la experiencia traumática de vivir exiliado. Por tanto, la narración modela las vivencias del sujeto, ya que:

no hay otro modo de dar cuenta, poner en forma —y, por ende, *en sentido*— la propia experiencia que no sea a través del relato, oral, escrito, visual y audiovisual...Dicho de otro modo, ‘la vida’, lo que cada uno atesora como la más prístina intimidad —aun cuando su entera trama sea compartida con otros—, no existe más que como un cúmulo de sensaciones, percepciones, vivencias, recuerdos, pulsiones, rasgos heteróclitos, cuya lógica, cuya temporalidad, sólo aparecen en la narración (Arfuch 242-243)³.

² El subrayado pertenece al texto original

³ El subrayado pertenece al texto original

En la novela dichos “rasgos heteróclitos” se expresan a través de los diferentes niveles discursivos y retóricos. Por ejemplo, la mezcla del lenguaje coloquial esbozado por los actores sociales circundantes a la plaza de Garibaldi, con la lengua poética contenida en los poemas del cuaderno verde del hospital escrito por Rubén Muñiz. O bien, la combinación del español argentino con el mexicano, tal y como se puede observar en el siguiente fragmento correspondiente al cuarto fotograma de la novela:

Bajo el marco de la puerta —ya ausentes Emilio, la mano segada y las calles de Monrovia— estaba parado, con la mirada brillante detrás de los anteojos y su barba melancólica, Juan Carlos Maldonado. Venía a presentar para mi opinión un proyecto destinado al suplemento semanal de nota roja: se trataba del diccionario de caló y erudición criminal que proponía como sección fija. Automóvil-rufo, celda de castigo-apando, —empezó a dar ejemplos Maldonado—, mirar-licar, carterista-pugna, cannabis-mota, jeringa-arpón, muerto-occiso, lugar del crimen-escena del crimen, verdadero apellido de Drácula-Tepez, ametralladora-tartamuda, llave que se aplica para robar-llave china, ladrón de bolsas-retintero, prisión con nombre de santo-Ulúa... Así continuó él hasta que me fue posible contener ese flujo nervioso de asociaciones ofreciéndole un cuarto de página, por una paga de trescientos pesos (32)

La cadena de asociaciones en la cita anterior, deja entrever por un lado, la hibridación cultural del “yo” durante su exilio en México; por el otro, la jerga lingüística utilizada por los grupos delictivos en Argentina y nuestro país (expresión semántica de una época delimitada por la violencia de Estado). Tal vez por este motivo, el personaje experimenta un “flujo nervioso”, puesto que cada palabra evoca el *modus operandi* de los grupos militares bonaerenses. Lo remite a la desaparición forzada de grupos opositores al régimen, así como a los métodos de tortura empleados por la Triple A. Por tanto, la asimilación del lenguaje coloquial mexicano no sólo procede de la prensa local, también de las experiencias de vida del “yo” como disidente político, esbozadas en la redacción de la nota roja.

1.2 Recuerdos, (re)encuentros y afectividades

Así como la presencia de los diferentes niveles de lenguaje forman parte de esos “rasgos heteróclitos”, de igual manera la inserción del género periodístico expresado en la entrevista realizada por Chávez a uno de los mariachis, en conjunto con los once fotogramas de la novela dan cuenta de ello. Cabe señalar que la presencia del fotograma en el texto dota de un carácter visual al relato. Como si fuese una película en blanco y negro le muestra al lector fragmentos de la vida en el exilio. En ese juego de claroscuros se revelan los recuerdos del “yo” por medio de la escritura.

Impresos con el carácter poético de la prosa, los fotogramas no sólo retratan nítidamente la vida del “yo”, también permiten que el lector acceda a su intimidad. En este sentido, cabe preguntarse ¿qué es la intimidad? y ¿cómo se identifica en el relato? Respecto a la primera cuestión, Nora Catelli en la *Era de la intimidad: seguido del Espacio autobiográfico* la define como:

Aquello más interior que define la zona espiritual reservada de una persona o grupo y posee dos acepciones. La primera, *introducirse un cuerpo* por los poros o espacios huecos de una cosa. La segunda, *introducirse en el afecto o ánimo* de uno, estrechar una amistad [...] lo *íntimo* tiene que ver con dos actitudes distintas del sujeto o sobre el sujeto, dos maneras de la intervención en el ánimo o en el cuerpo propio de otro. Gestos vinculados con la *penetración* (física pero figuradamente también moral o psicológica) de un sujeto sobre sí mismo o sobre otro, y con la *introducción* (física pero figuradamente también moral o psicológica) de algo en un sujeto; o de un sujeto a otro (en el sentido de *presentación*). Los dos términos denotan movimiento; todos ellos remiten a impulsos físicos y de la voluntad. Pero, además, muestran que la noción de lo subjetivo está marcada por la incorporación o interiorización de otro sujeto u otra cosa (46).

Si la intimidad en su segunda acepción implica “*introducirse en el afecto o ánimo de uno, estrechar una amistad*”, en *Mis voces cantando* esa introducción de afecto se logra a partir del ejercicio memorístico plasmado en la escritura. Expresado por el “yo” autorial” a través de sus recuerdos vinculados con el quehacer periodístico y lo literario e incluso con aquel 24 de marzo de 1976, fecha en que las fuerzas militares dieron el golpe de Estado en

Argentina. Parteaguas en la vida de Antonio Marimón, rememorado por ese “yo” ficcional.

Tómese como ejemplo el siguiente fragmento del segundo fotograma:

Creo que ahí empezó realmente algo, ¿le gusta la palabra derrumbe, Chávez?, ¿desplazamiento?, ¿final o principio de una experiencia nueva?, ¿abismo? Son todas palabras designantes y no, como la memoria recuerda y no, como a aquellas imágenes yo las veo y no, porque mientras ocurrían sucesos fundamentales para muchos de nosotros, proseguía a la vez, y como si nada, el continuo de la vida [...] Era la madrugada del día 24 de marzo de 1976 en Argentina. Como signo de debilidad o de mi condición de enfermo, siento ahora palpitaciones, el corazón me late con fuerza, hasta me da miedo recordar [...] Creo que dormité un poco y el día, desde temprano, estuvo dirigido por la televisión y por una visita. Había en la sala un juego de comedor tono morado, un librero que abarcaba el muro trazado desde un minúsculo jardín de invierno hasta la ventana, y tres sillas de lona cruzadas por una mesita al centro donde estaba el televisor [...] Por tal pantallita en blanco y negro pasaron dos mensajes toda la jornada, repetitivos y yuxtapuestos quién sabe por qué cerebro. La asunción de los tres comandantes, tomados de frente y detrás de una mesa, con algunos primeros planos de Videla repitiendo sus guiños nerviosos; y completo, reiterado, tres, cuatro, seis veces, sin ningún aviso ni sentido, como solución empírica a la total parálisis de mensajes en una sociedad igual de paralizada [...] En eso tocó la puerta nuestro amigo Pibiola. Rubio, rechoncho, tipo dotado de verdadero buen humor, delegado sindical en una de las grandes fábricas industriales, estaba bajo el dintel de la puerta tan perplejo, o extrañado, o íntimamente inquieto como nosotros, pero sin animarse a confesarlo [...] No recuerdo casi nada de lo que hablamos, sin duda casi nada, salvo en realidad una hermosa reflexión de Pibiola entre esas fugaces apariciones de Videla, una reflexión para nada privada de realismo y humor negro: “Mirá la cara de ese flaco -dijo Pibiola-. Qué cara de hijo de puta, viejo, qué mala vida nos va a dar ese flaco” (17-18).

Son la duda, el miedo y la enfermedad los umbrales por donde el lector accede en la intimidad. Únicamente a través del discurso narrativo aquella voz profunda y secreta “se convierte entonces en un lugar ‘tangible’ [...] abre un espacio de identificación con fuerte correlato material: cuerpos, objetos y costumbres” (Arfuch 2005, 244). En este sentido, las imágenes en blanco y negro del televisor revelan el momento en que las fuerzas armadas ascienden al poder.

La imagen fugaz de Videla contrasta con la personalidad bonachona de Pibiola. El tono morado del comedor aparece como un punto de luz taciturna en el espacio. En su naturaleza transfigurativa, el morado delimita un antes y un después en la vida del “yo”. Vista a la distancia, la escena anuncia la fatalidad a la que el “yo” ha sido condenado.

A pesar de que, etimológicamente, la palabra “intimidad” no está relacionada con el verbo “intimar” cuyo significado involucra la exigencia o el cumplimiento de algo, particularmente con autoridad o bien mediante el uso de la fuerza (Dicc. *RAE*), su esencia la contamina. Así, la intimidad no sólo refiere a esa “zona espiritual”, amistosa, de contacto entre dos o más sujetos, también al miedo causado por un agente externo quien exige que se lleven a cabo sus órdenes. “Crear que esa intimidad [...] da seguridad a quienes practican la escritura o suponer que de la expansión de esa intimidad se extrae un saber tranquilizante, sería desconocer que la misma palabra que define ese ámbito —intimidad— plasma la interiorización del temor” (Catelli 51).

En el caso de *Mis voces cantando*, la ambivalencia del término se expresa en el miedo del “yo” a perder su lengua materna, representación simbólica de “su casa metafísica digamos, ese halo rodeante de ritmos verbales -todos los ritmos, los más dulces y los más crueles y los más dolorosos-, y proseguido luego con la vida (16-17). Ya sea a causa del exilio o por la enfermedad terminal, la lengua oscila entre la vida y la muerte; el recuerdo y el olvido. No obstante, la escritura salvaguarda esos “ritmos verbales”, los acoge entre los diversos géneros y estilos literarios. Se inscribe en el texto como si fuese un epitafio. No sólo rememora las vivencias del “yo”, sino que lega su experiencia a la posteridad. Da testimonio de una época marcada por la aniquilación de opositores al régimen y, al mismo tiempo, muestra la familiaridad de un país erigido sobre mitos y leyendas como México, lugar donde la realidad emana de la ficción.

1.3 Lengua híbrida / texto híbrido

Respecto a este carácter híbrido sobre el cual se erige la narración, Miguel Ángel Echegaray en *La Jornada* en línea señala que: “Marimón escribía desde los límites del periodismo, la poesía, el ensayo y la narrativa. Trasvasaba los géneros y los tonos, pero no se conformaba con ello, sino que más bien buscaba fusionarlos, y es en *Mis voces cantando* en donde acentúa esa fusión”. Por un lado, la fusión de géneros textuales en el relato expresa la necesidad del “yo” autorial por (re)encontrarse y, al mismo tiempo, reafirmar su identidad no sólo como sujeto, también como escritor. Por esta razón, literatura y periodismo crean un espacio de reafirmación entre el “yo” y la escritura, censurada por partida doble: por el terrorismo de estado y por la enfermedad terminal que lo asola.

Por el otro, los diferentes géneros textuales en el relato permiten la inserción de múltiples voces. Algunas exaltan el carácter oral y anecdótico de la narración; otras dan cuenta del ejercicio poético del autor, así como de su relación con la escritura, específicamente con los mecanismos de representación. Tómese como ejemplo el siguiente fragmento de la entrevista realizada por Rubén Muñiz a Borges en julio de 1976:

-La idea es ésta- dijo el viejo-: yo, un escritor sudamericano, ignorante del griego, escribo un poema sobre Heráclito, puesto que a éste le tocó vivir cinco siglos antes de Cristo, vivía en Grecia, tenía su mundo, sus problemas. De modo que yo escribo todo eso y muestro a Heráclito, pero realmente no puedo mostrarlo porque, ¿qué puedo yo saber de él? Nada. Yo al final digo -seguía el viejo-: Heráclito no sabe griego, Heráclito ha leído la frase “nadie baja dos veces a las aguas del mismo río” donde yo la leí cuando era chico [...] Y Heráclito no es Heráclito, es un argentino que se siente muy triste, desterrado en un lugar realmente espantoso como el estado de Michigan, en los Estados Unidos. Yo empiezo construyendo un poco a Heráclito, pero dando a entender al mismo tiempo que ese Heráclito es falso [...]

-Y usted, ¿trabajó su poema sobre Heráclito? En definitiva -dije un poco torpe, atropelladamente-, ¿la literatura para usted es un trabajo?

-Sí, desde luego que sí, tiene que serlo. Un trabajo verbal ante todo, puesto que cambia según los idiomas (68).

Al igual que Borges con la escritura de “Heráclito”, el “yo” no puede crear una imagen completa de sí mismo. Únicamente percibe fragmentos de su vida. Quizá por esta razón la figura de Rubén Muñiz surge como una metáfora de la propia existencia del “yo” autorial. Así como “Heráclito” no es Heráclito, Muñiz sólo es una figura emergente del autor; reducción lingüística de ese “yo” extratextual.

La existencia tanto del “yo” autorial como de ese “otro” textual, no depende únicamente de la escritura, también de la lectura que ambos realizan en torno a la manera en cómo percibe y comprende su existencia. Pues como señala Paul de Mann en “La autobiografía como desfiguración”: “El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una situación reflexiva mutua. La estructura implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye el sujeto” (115).

La presencia de distintas formas de lenguaje y estilos literarios dialogan entre sí con la finalidad de enhebrar los recuerdos y las experiencias del “yo”. Así mismo, la polifonía del texto muestra la manera en la que este se apropia de la cultura mexicana. Por tanto, la voz del “otro”, del extranjero, anega la voz del autor. Esto se puede observar desde el primer apartado de la novela. En él se exalta el pensamiento mágico de la cultura mexicana. Su carácter oral y festivo quedan asentados en la serenata a un difunto. Baste como muestra el siguiente fragmento:

-Cuénteme, ahora, ese suceso extraordinario.

-Vino a contratarnos una persona, un señor muy elegante, muy compuesto, y nos dijo que fuéramos a tocar a determinada casa a tal hora. Era una cerrada en el número 22, por Viaducto y la Viga. Entonces llegamos y empezamos a tocar afuera de la casa porque así lo había contratado el señor. [...] Salieron los habitantes de la casa, y estaban como acongojados. No,

decían, ¿quién los ha mandado o por qué están ustedes hoy aquí? [...] No pues, dijimos, nos mandó un señor [...] Se llama Luis Alberto Abreu Medina, es de estatura mediana, pelo canoso y chino, bigote espeso y negro [...] la señora, que al principio creyó que le hacíamos una broma, no sólo nos dijo, nos rogó que nos retiráramos, que la persona que nos había contratado había muerto hacía ya dos días. Pero no puede ser que esté muerto, dije, a nosotros nos contrató para una serenata hace cuatro horas (9).

En resumen, si el lenguaje vela a la experiencia, la emotividad de la escritura, paradójicamente, rasga dicha veladura. Abre una grieta por donde emerge la voz censurada del “yo”, y junto con la de ella, la de toda una sociedad amedrentada, tal y como se puede observar en el epígrafe de la novela: “Son mis voces cantando / para que no canten ellos, /los amordazados grismente en el alba, / los vestidos de pájaro desolado en la lluvia” (8).

De esta manera, lo no dicho, lo oculto se convierte en un enigma a develar para el lector, quien en la hondura de la palabra intenta escuchar “una lengua que, sin dejar de ser íntima, sea el eco de las voces de muchos [...] una lengua privada en el inmenso mar de la lengua social” (Andruetto 2014, 43).

CAPÍTULO II. TANGO, SON Y MEMORIA

2.1 El exilio entre sueños

Como se puede observar en el capítulo anterior, el “intercambio sustitutivo” está regulado por el proceso de creación escrita, mediante el cual se gesta la figura de ambos sujetos: el “yo” autorial —contenido en la figura de Antonio Marimón— a través del lenguaje híbrido y el “yo” textual” —esbozado en el personaje de Rubén Muñiz— mediante los recuerdos de una patria perdida. Respecto a este último punto, el retorno al país de origen se construye sobre un espacio de ensoñación; lugar simbólico en el que los bandoneones de Aníbal Troilo y Ástor Piazzolla se contrabajean uno al otro hasta restituir la vida del “yo” en Argentina, tal y como se muestra en el siguiente fragmento del primer fotograma de la novela:

Aeropuerto de madrugada, nubes de humo, nubes, sudor finísimo de las farolas, residuo como si éstas y la exudación transparente de la noche, en el Gran Valle Sucio, se besaran, fusionaran, estrecharan. Mamparas de vidrio, marcadas arrugas de la memoria sobre rostros detenidos. Mi memoria, Chávez, con el bolso al pie de la butaca retiene el color de las sábanas con arrugas, con rastros de una mujer apasionadamente amada. Turbinas a pleno. El despegue del avión incomoda, llamada raras pesadillas, es como la carrera del destino: la velocidad lanzada en tierra y el paso a la verticalidad exhalan alivio a los músculos; el paso de la verticalidad enlaza el mito del hombre alado. ¿Quién de nosotros no soñó que volaba, y volaba, y el silbato materno limitó su sueño, verdad Chávez, a la habitación donde dormía? ¿Quién de nosotros no prevé su caer vertiginoso tomado del balcón?

Volamos en una aeronave, el avión se va del Gran Valle, vuelve al Gran Valle, sucio, sagrado, dominio de la sinrazón. El avión va, el avión vuelve en mi sueño. Yo sueño [...] Nada de hebra o niebla áurea, gris acero, mar inmenso de nubes hechizantes nos hace tritones con el ojo abierto a una cuenca de abismos. Y ellos no sé cómo aparecen, Chávez, ahora [...] Oh paradoja, ellos juntos, sólo ellos, Astor y Troilo, tocaban arriba de una tarima al borde del volcán Popocatépetl [...] Tocaron claramente dos tangos, “El motivo” y “Volver” [...] Astor, acaso más exacto, metálico, enjuto, dejaban fluir el lirismo del otro. (10, 11)

No sólo el lenguaje escrito restituye la figura escindida del “yo” en sus dos acepciones, también la música crea un espacio de reconocimiento. La presencia de Troilo y Piazzolla funge como metonimia de aquella patria perdida. El “lirismo” de ambos músicos ahora

pervive en el recuerdo del “yo”. Los sonidos pronto se materializan en palabras. Se niegan a perder su cadencia. Así como el fuelle del bandoneón se plisa en sí mismo, los recuerdos se pliegan en el texto hasta formar esas “marcadas arrugas” llamadas memoria. Y es en cada una de esas hendiduras donde habita la voz del “yo”.

Escondida entre las notas “Volver” y “El motivo”, la lengua madre echa raíces en la música. Poco a poco escala los bandoneones de Troilo y Piazzolla. Ambos, al igual que Marimón, evocan a la patria perdida. Rememoran el viaje fundacional que sus abuelos hicieron desde Italia hasta Argentina. En medio de esa travesía, sus instrumentos resuenan hasta alcanzar ese “paraíso de notas sin signos, de sonidos en ninguna dimensión y de dioses dichosos”. Espacio etéreo, lugar de encuentro delimitado por un halo de melancolía, pues como señala Roger Bartra en *La melancolía moderna*: “el aura melancólica hace que los sujetos aparezcan y desaparezcan, se pierdan y se encuentren” (22). Justamente la presencia de ambos músicos le permite al “yo” reencontrarse con su lengua materna, con su origen⁴.

Si el tango evoca al pueblo argentino, el sueño lo mitifica a través de las figuras de Troilo y Piazzolla. Encallados en la cima del Popocatepetl como si fuesen dioses griegos tañendo la lira, ambos cantan a la patria perdida. Entreverados por el sonido metálico del bandoneón elevan el espíritu del “yo”. En un viaje de ascenso como el *Altazor* de Huidobro, el “yo” pasa de un estado terrenal a uno celestial; así las alas del avión ceden paso a la

⁴ Para Roger Bartra “la melancolía y las tristezas son también expresiones del dolor que provoca vivir en un mundo fracturado e incoherente. La melancolía envuelve con su aura negra los fragmentos, los ilumina a todos con una luz saturnina y, con ello, les da una apariencia de unidad” (8). Dentro de la novela, ese “mundo fracturado e incoherente” responde al exilio involuntario del autor. Escindido moral, social y psicológicamente, el “yo” ficcional busca a través del ejercicio memorístico restituir su identidad. Por este motivo, rememora dos aspectos inherentes de la cultura argentina: el tango y el fútbol.

verticalidad. Ingrávido, despojado de su cuerpo material, el único peso en el “yo” es el de la memoria.

Las nubes de humo, presentes al inicio del fotograma, pronto se disipan; nada de “niebla áurea, gris acero” (10), sólo se observa la presencia mítica de Troilo y Piazzolla, casi petrificados en el cráter del volcán. Imagen sagrada, representación de “la resurrección de los dioses” tal y como lo menciona Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de Símbolos*. Y junto con la de ellos, la del mismo autor.

A pesar del reencuentro con la figura mítica de Troilo y de Piazzolla, el retorno a la patria resulta imposible; únicamente el “yo” puede acceder a ella de forma onírica. Aunque, paradójicamente, el Gran Valle será el único lugar al que regrese una y otra vez. Navegando entre un mar de nubes, el avión donde viaja siempre llega al mismo punto. Así como Sísifo, el “yo” está condenado a cargar el peso de la memoria. A repetir una y otra vez el viaje de ida, pero no de vuelta. Melancólico, observa detenidamente aquella “cuenca de abismos” sobre la cual se erige el Gran Valle⁵; espacio “sucio, sagrado, dominio de la sinrazón”. En él convergen los recuerdos de un antes y un porvenir.

En este absurdo retorno sin fin, el “yo” echa raíces al borde del volcán Popocatepetl; el destierro pronto se convierte en arraigo a la tierra que lo acoge. El tango cede su lugar al mariachi, el bandoneón a las trompetas y guitarras. Los recuerdos de aquella patria perdida

⁵ Al respecto cabe señalar lo dicho por Marimón en un fragmento de la entrevista concedida a Concepción Hernández para la elaboración del *Archivo de la Palabra del Exilio Latinoamericano* y recuperada por Pablo Yankelevich en el libro titulado *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*: “La Ciudad de México, siempre que llego en avión, es como si reprodujera ese primer aterrizaje, es un océano, no es ni un río, ni un mar, un océano esas luces” (cit. por Yankelevich 214). Navegando a través de ese océano de luces el autor rescata su voz. Por medio de la escritura no sólo materializa fragmentos de una vida aniquilada por el exilio, también bosqueja la personalidad de una urbe cimentada en la teatralidad. Donde las pasiones se desbordan a través del canto del mariachi y la parranda.

se entremezclan con la vida cotidiana de músicos, bailarinas, periodistas y escritores mexicanos. La lengua madre ya no sólo habita en la memoria, también en las anécdotas de bares circundantes a Garibaldi y Eje Central. De esta manera, la experiencia individual se torna colectiva. Las palabras adquieren una dimensión social. Pues como señala María Teresa Andruetto en su ensayo titulado “En busca de una lengua no escuchada todavía”:

La palabra, además de su función práctica, tiene otra función para nosotros (una función que todos los pueblos de este mundo han preservado), que puede ser vía de expresión de la subjetividad de un individuo y, a través de él, vía de expresión de un conjunto de individuos. Lucha de tantos hombres y mujeres que, en la cadena de tiempo, buscaron sostener el desvío de lo habitual, de lo oficial, de la norma, como motor de creación, como factor de mutación y transformación (47).

2.2 Ciudad, identidad y espectáculo

Como se pudo observar en el apartado anterior, la búsqueda del “yo” no sólo funge como “vía de expresión de la subjetividad de un individuo”, también crea un espacio de encuentro e identificación en el “otro”. *Mis voces cantando* no sólo remite a la experiencia personal del exilio, también alude a la voz de toda una urbe cuya identidad está sustentada en las dinámicas de interacción e integración generadas por los distintos actores sociales de la plaza Garibaldi y sus alrededores. Al respecto, Mario Margulis, en su artículo titulado “La ciudad y sus signos” menciona lo siguiente:

La ciudad es comparable a *la lengua*, construida por múltiples hablantes en su proceso histórico que da cuenta de las interacciones y de las luchas por la construcción social del sentido. La ciudad, al igual que la lengua, refleja la cultura: un mundo de significaciones compartidas. *El habla* puede homologarse, en el caso de la ciudad, con las prácticas, los comportamientos, las acciones, los itinerarios, las transformaciones, que van construyendo a la ciudad, los usos que sus habitantes hacen de ella. En este caso “el habla” que va constituyendo la ciudad no se reduce a las acciones e interacciones comunicativas de sus habitantes, la presencia del poder —que también fluye en la lengua—es, en la construcción de la ciudad, mucho más fuerte. El poder en sus diferentes formas de manifestación —el

poder estatal o el poder concentrado en lo económico o financiero— influye decisivamente en la disposición y desarrollo de la ciudad (516-517)⁶.

Si en la ciudad *la lengua* se equipara con el entramado de relaciones sociales generado por sus diferentes actores, *el habla* remite a las prácticas de reconocimiento y autoafirmación de cada sujeto. En el caso de la novela, cada uno de estos elementos tiene lugar en los bares de Eje Central y Garibaldi; espacios donde hombres y mujeres construyen su identidad a través del placer sexual y el juego erótico. Revestidos por el humo del cigarro y las luces mortecinas del escenario, los cuerpos interactúan entre sí. Desafían los códigos de moral y conducta; la razón cede paso al instinto, tal y como se puede observar en el siguiente fragmento del sexto fotograma:

-Si estás en una fiesta y esa fiesta se va haciendo roja cada vez más, se juega el juego de la botellita. Le das una vuelta y te quitas una prenda, le das otra vuelta y te quitas otra prenda, y cuando están todos desnudos ¿dime qué pasa? Aquí es igual. ¿Por qué me llaman la Diosa del Amor? La gente quiere la verdad -dijo Jacaranda Prado, la Diosa del Amor.

A la media noche hay un recinto en penumbras, atravesado apenas por los rayos móviles de una decena de spots, Chávez, donde manos, bocas y ojos de hombres buscan siempre, como la atención ensimismada de la víbora los movimientos o el sonido de la flauta, un pedazo de cuerpo. Concretamente, los hombres más pobres de la tierra persiguen un pedazo de teta -oh el pezón rosado-, de culo o de muslo, y aun de vulva, aun de esa cosita hueca, carnosa como molusco, innominada, coronada por húmedos pelos renegridos, para, según el caso y el momento, besar, acariciar o penetrar, y que habrá de ser igual de pobre, al fin y al cabo todo estos se trata de un circular comercio de miserias (39-40).

De acuerdo con la naturaleza del juego en cualquiera de sus modalidades, Pierre Guiraud en su libro titulado *La semiología* menciona que: “los juegos, al igual que las artes son imitaciones de la realidad y, más particularmente, de la realidad social. Son situaciones construidas con el objeto de reubicar a los individuos en un esquema significativo de la vida social” (122). En este sentido, el juego erótico no sólo refuerza los roles de género y orientación sexual, también permite vislumbrar las relaciones de poder mediante las cuales

⁶ El subrayado pertenece al texto original

se erige la identidad mexicana. Relaciones construidas en la novela a través del machismo y “la virilidad” donde el placer antecede a la norma; lo íntimo a lo público.

Como se puede observar en la cita anterior, el cuerpo femenino renuncia a su esencia para convertirse en objeto, en mercancía de intercambio. No obstante, durante el espectáculo, los hombres lo palpan hieráticamente; los senos y la vulva adquieren un tono sacro. Por medio de su contacto, encuentran comunión espiritual y consuelo. La angustia y el miedo transmutan en éxtasis; el baile cede paso al ritual. Jacaranda Prado renuncia a su condición de bailarina erótica para encarnar a la Diosa del Amor. Tal vez por este motivo durante el espectáculo reviste su cuerpo con el hábito⁷. Así, lo religioso permea a lo profano; por un momento lo suspende. En medio del olor a tabaco y a alcohol la imagen de la diosa hipnotiza a los espectadores, tal y como se muestra a continuación:

Se quitó, velada por la cortina, una casulla de monja abierta atrás, larga hasta la cintura. La Diosa cuando bailaba realmente bailaba y cuando caminaba llevaba, lento pero visible, un resto de su gracia de bailarina [...] Arriba de la pasarela era algo especial, se lo aseguro: tenía pelo corto a lo varón, como una monja, cara larga, ojos fríos, claros, y una sonrisa dibujada;

⁷ Así como Guiraud define al juego como “un esquema significativo de la vida social”, también ofrece un significado al espectáculo como código de comunicación humana, pues “los espectáculos son, a la vez, juegos y artes: juegos desde el punto de vista de los actores, artes desde el punto de vista de los espectadores” (122). En el caso de la novela, el *show* ofrecido por la Diosa del Amor no sólo cumple la función del entretenimiento, también alude a la seducción como forma de acceder a la intimidad del otro, el espectador. A través del juego erótico atiza, lentamente, las fantasías de los hombres. Por medio del baile se elimina cualquier prejuicio o tabú. Así la moralidad, sucumbe al placer sexual. Esto mismo se puede observar en el cuarto fotograma de la novela. En él Muñiz reflexiona acerca de los elementos que permiten distinguir la realidad del mito, lo falso de aquello que se acepta como verdadero. Para ejemplificarlo, alude a las prácticas sexuales llevadas a cabo en bares y cantinas donde los gays y travestis se reúnen. Baste como muestra lo siguiente: “Las marquesinas brillan a todo lo alto: el 33, La Chaqueta, el Piel Dorada y el tradicional burlesque: la falsificación, no como disfrute de algo que, verdaderamente, se cree verdadero, sino como explotación (gozosa) de lo que, anticipadamente, se adivina como falso. Entre cantinas para gays y travestis de bajos recursos [...] el máximo logro de los parroquianos consistirá en besar el sexo húmedo por la saliva de otros [...] el Eje Central es la gestualidad que, en cuanto mueca, celebra y anuncia el arribo de la decadencia. En la plaza de los machos jaliscienses y los mariachis de voz aguardientosa, la definición de la sexualidad se torna más borrosa. (32-33). Al igual que el espectáculo de Jacaranda, el *show* travesti atrapa la atención de aquellos hombres cuya doble vida sexual, (la socialmente aceptada y la clandestinamente gozada) es reprimida por las normas y conductas. Aquí, la masculinidad queda vulnerada por “lo prohibido” y socialmente reprobable. La orientación sexual aparece únicamente como una simulación de la identidad. De nueva cuenta, la imagen del macho mexicano cede ante el goce sexual.

[...] Estática, afable como una madre que da de comer -de “mamar”, dicho con precisión-, la Diosa los acercaba y alejaba de su vulva (44).

Casi petrificado en el escenario, el cuerpo de la Diosa evoca la piedad de las esculturas religiosas. “Estática, afable como una madre” amamanta a los espectadores. Con los “ojos fríos, claros y una sonrisa dibujada” alivia el sufrimiento de los hombres. Al igual que el “yo” encuentra sus raíces en la música de Troilo y Piazzolla, el mexicano halla en la sensualidad desbordada de Jacaranda a la madre. Aquella mujer protectora, casi inmaculada, hace eco en los senos de la Diosa. La redención de una sucumbe a la pasión de la otra. De esta manera, la presencia tanto de Eva como de María se manifiestan en el mismo cuerpo. Si la primera encarna el deseo, la segunda predica el sufrimiento. Y justamente sobre este último atributo se construye la identidad mexicana.

Si algo le cala hondo al macho mexicano, es el sufrimiento de la madre. Ebrio de dolor rasga sus vestiduras en bares y cantinas. De canción en canción, la figura materna se transforma en la imagen de la novia, la esposa y la amante. Unidas por el mismo sentimiento, todas están condenadas a ser lloradas o negadas. No obstante, más de una logra liberarse. Replican con fuerza el abandono, la humillación y la traición en las baladas y la música ranchera. Detractoras, encuentran un espacio para la confrontación través del canto⁸.

⁸ Dentro del imaginario patriarcal, no hay arma más peligrosa que la palabra de una mujer, pues como señala Luisa Valenzuela en su libro *Peligrosas palabras-reflexiones de una escritora*: “La boca era y sigue siendo el hueco más amenazador del cuerpo femenino: puede eventualmente decir lo que no debe ser dicho, revelar el oscuro deseo, desencadenar las diferencias devastadoras que subvierten el cómodo esquema del discurso falocéntrico, el muy paternalista” (38). En el caso de la novela, particularmente en el fotograma correspondiente a la aparición de Jacaranda, ese hueco pareciera estar delimitado únicamente por el órgano sexual femenino. No obstante, Jacaranda subvierte esta condición en el momento en que ella decide la forma y el modo en que deleitara a los hombres con sus placeres sexuales. De ello da cuenta el siguiente fragmento: ‘distinguiendo al elegido con una seña: “Ven, ven”. Imponía el orden, si usted quiere, de un director de orquesta. Se sentó de pronto en la pasarela con las piernas abiertas ofrecidas a ellos, a la platea, tomó la cabeza del elegido, la orientó a su vagina y levantó los ojos al techo con éxtasis actuado.

-Ése es el Chupacabras -grito un tipo.

-Ahógalo, ahógalo -grito otro.

- ¿Lo ahogo? -albureo la Diosa-, ¿qué pasó? Es para todos’ (44).

Así, hombres y mujeres terminan por sucumbir ante la teatralidad de Garibaldi y sus alrededores. En una noche de juerga desbordan sus emociones botella tras botella. Por un momento el alcohol mitiga el sufrimiento y engrandece el espíritu. Pues como lo menciona Rubén Muñiz a Chávez en la novela:

Se escuchan tragedias y pasiones, la trompeta que sobresale al acompañar al cantor, y al cantor sollozante como el último héroe o la última víctima de la condición humana. No sabría decirlo mejor, amigo mío: emociónese, olvídense de usted, húndase en esa materia realista, fantástica, cursi; déjese llevar a la zona exquisita, dulzona de los requintos, a los golpes solitarios de trompeta, duélase de todos los dolores habidos en las palabras del cantor - palabras de ebrios, como nosotros-, Chávez, y quizá escribirá su crónica, quizás haga una versión más convincente de su crónica (76-77).

Como si fuese una tragedia clásica, los bares y cantinas de la plaza conforman el escenario. Los hombres personifican el dolor humano. Las guitarras y trompetas musicalizan cada acto. La pasión contenida hace eco en la voz del mariachi. El traje de charro disfraza la fragilidad en orgullo. En Garibaldi la vida transcurre en forma de espectáculo. Sólo a través de acto figurativo, el mexicano puede comprender su naturaleza afectiva. Pues como señala Muñiz en la serie de preguntas retóricas al inicio del décimo fotograma:

Garibaldi, Chávez, ¿industria cultural, para usted, o cultura pueblerina modificada a su escala por la gran ciudad? ¿Cultura urbana que se apropia de tópicos del campo? ¿Imaginario sentimental que atraviesa, como un milagro, a todas las capas sociales? ¿Por qué, amigo mío? ¿Teatro cotidiano, hombres disfrazados, actores de un estereotipo, de una imagen real y fantástica de lo nacional? ¿Jungla humana con un telón de fondo: los murales naif y sagrados del Tenampa -pensemos el Tenampa como un templo-, las estatuas de los dioses del mariachi, los arcos de zócalo pueblerino reproducidos con gas neón en los letreros de los antros? ¿Sinuosa oferta y demanda de símbolos? (71)

Así como la presencia del tango en el sueño de Rubén Muñiz mitifica a la patria, las estatuas de charros y cantantes dispuestos en la plaza Garibaldi refuerzan el mito del macho mexicano. Al igual que en la ciudad sagrada de Teotihuacán, los hombres se convierten en dioses en la plaza. Lo profano transmuta en algo sagrado. La banalidad transfigura en monumentalidad. El sentimentalismo desbordado en la voz de José Alfredo Jiménez queda petrificado en la mueca de su escultura.

En Garibaldi, la vida transcurre “quemando música y pasiones y retornándolas a la vida de un modo brioso y maquinal, ficticio y carnavalesco, verdadero e irreal, porque esa quema abarca, misteriosamente, a muchas personas (76). Y precisamente en lo “ficticio y carnavalesco” de la plaza, y fuera de ella, como se pudo observar en la serenata a un difunto, se construye gran parte de la identidad mexicana y junto a ella la del “yo”.

CONCLUSIONES

En el cuarto apartado de *El exilio*, Víctor Hugo mencionaba que “El exilio es el país severo; allá todo está derribado, inhabitable, demolido y yaciente; salvo el deber, único en pie que, como campanario de iglesia de una ciudad derrumbada, parece más alto que todo lo caído a su alrededor” (28). Si el deber es contrario a la hostilidad, vale la pena preguntarse ¿cuál es la naturaleza de este mandato en los relatos vinculados con el exilio?, ¿de qué manera se puede observar en *Mis voces cantando*?

Desde el punto de vista ético, el deber está vinculado, por un lado, con las normas impuestas por las instituciones con el objetivo de regular el comportamiento de cada individuo en la esfera social. Por el otro, se relaciona con las reglas autoimpuestas por el sujeto mismo, ya sea para moderar pasiones o, en su defecto, para cumplir con un precepto social, político e incluso moral. Y justamente, son estos tres últimos elementos mediante los cuales se construyen las novelas vinculadas con el exilio.

Si bien, el relato permite restituir la identidad escindida de aquellas personas aniquiladas por el terrorismo estatal, también restituye el sufrimiento de toda una nación. A través de la memoria individual del escritor, contenida en recuerdos y afectos, es posible escuchar la voz de toda una comunidad. De esta manera, la historia oficial cede paso a la historia de vida. Lo individual se torna público.

En el caso de la dictadura cívico-militar argentina de los años setenta, las novelas referentes a la violencia estatal intentan recuperar la voz perdida de quienes se vieron

obligados a guardar silencio⁹. Amedrentados por las políticas de represión estatal algunos miembros de colectivos de estudiantiles y sindicales, así como del gremio artístico e intelectual vivieron silenciados en su propio país. Otros tomaron la decisión de exiliarse de Argentina. En contra de su voluntad, abandonaron a su familia, renunciaron a su trabajo. La violencia censuró sus ideales. Los proyectos de nación justa e igualitaria quedaron sólo como recuerdos de una época.

No obstante, tras el retorno a la democracia (1983), los testimonios de las víctimas resonaron. La voz individual atizó la voz colectiva. Bajo los escombros psicológicos y morales surgieron los relatos de exiliados e insiliados¹⁰. El compromiso con la verdad se tradujo en mandato. El deber adquirió una dimensión sociopolítica. La norma ya no era guardar silencio, sino recuperar las palabras de los muertos; no sólo de aquellos sepultados en las fosas clandestinas, también de los muertos en vida. La postura negacionista del estado represor fue acallado por el relato de los sobrevivientes. Así, el diálogo entre memoria e

⁹ Tómese como referencia lo dicho por Patricio Pron en su artículo “Los pasos previos, una hipótesis de lectura” (2015) quien hace una revisión teórica acerca de la renovación temática de la novela de dictadura argentina, antes y después de la nulidad de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final implementadas por los gobiernos anteriores al mandato de Néstor Kirchner: “Lo novedoso es una visión de esos vínculos que parece articularse con el término alemán *vergangenheitsbewältigung* (la superación del pasado reciente mediante su revisión constante, en traducción aproximada) en el marco de la cual no se concibe el pasado como algo que haya sucedido, sino como algo que está sucediendo en este mismo momento, y la memoria que se exige para «no repetirlo», como un ejercicio continuo en el que las preguntas deben ser hechas una y otra vez: ¿Por qué sucedió lo que sucedió? ¿Quiénes fueron los responsables? ¿Quiénes los cómplices? ¿Qué falló en sustancia? [...] Cómo se articula una identidad a partir de los escasos elementos que se han dejado a quien la ha perdido? (33) —el subrayado es propio del texto.

¹⁰ Inicialmente, el término “insilio” fue acuñado durante los años setenta en los países del Cono Sur para referir a esa sensación de autoconfinamiento que sufrieron algunos opositores al régimen, particularmente de quienes no pudieron escapar del mismo. Individuos condenados a sobrevivir en un estado de mutismo permanente hasta el grado de la aniquilación. Respecto a esto, Fernando Reati en su artículo titulado “Exilio tras exilio en Argentina: vivir en los noventa después de la cárcel y el destierro menciona que: “la experiencia del exilio interior experimentada por aquellos que, si bien, no habían sufrido la cárcel o el destierro, habían pasado por los años del terror de estado y las dictaduras militares viviendo como parias, dentro de sus propios países, en una especie de aislamiento e incomunicación que protegía sus vidas, pero los alienaba de su entorno [...] sensación de extrañamiento, de alienación, de no pertenencia (185).

historia no apareció como un discurso acabado, sino como uno en construcción. Sin embargo, para que dicho diálogo se mantenga en el tiempo es importante:

la prudencia de quienes la reciben, tanto para hacer ciencia como para valerse de ellas para la vida —aunque se trata aquí de dos prudencias diferentes. Esa transmisión presupone siempre lo que la hermenéutica denomina *Horizontverschmelzung*, es decir la finitud, la inscripción en el propio tiempo de quien lee, escucha o se apropia de un testimonio, un documento, un monumento. Estamos cautivos de una precomprensión de lo que nos es transmitido, y es esa la manera en la que las cosas del pasado intervienen en las cosas del presente y viceversa — y es por ello, podríamos decir, que la memoria del mundo se ve afectada por la experiencia y la experiencia por esa memoria. Dicho de una manera más simple, nada de lo que se nos presenta (incluso lo que se presenta como recuerdo) está exento de interpretación —salvo, como veremos, el hecho mismo de la presentación (Tatián 51).

En este sentido, la transmisión de hechos, ideas, posturas críticas y recuerdos vertidos en la literatura de testimonio posibilitan la reinterpretación del pasado. Ofrecen una nueva visión acerca de la dictadura cívica. La experiencia individual se contrapone al discurso oficial. Desde la intimidad se crea como un espacio de lucha contra el olvido, tal y como sucede con *Mis voces cantando*.

El relato ofrecido por Antonio Marimón, no sólo funge como un espacio de reconciliación entre el autor y su pasado en Argentina antes y después del exilio, también sirve como un sitio de memoria. En él la escritura muestra el dolor del autor ante la pérdida de su tierra, específicamente de la lengua materna; aquella desbordada en los tangos de Troilo y Piazzolla, o bien, en la entrevista realizada a Borges. Lengua madre traída en barco por los inmigrantes europeos, censurada por el terrorismo de estado y silenciada por el cáncer terminal.

Cada género textual inserto en la novela muestra un rasgo de la personalidad de Marimón. La serie de entrevistas realizadas por el personaje de Chávez rememoran su oficio como periodista. El cuaderno verde del hospital contiene sus ejercicios poéticos. Los fotogramas retratan pasajes de su vida, tanto en Argentina como en México. En conjunto,

cada género y forma discursiva en la novela crean una galería donde se rememora la vida en el exilio. En cada apartado se va construyendo lentamente la memoria del autor. Sus recuerdos y experiencias adquieren peso en la figura emergente de Rubén Muñiz.

Si bien, *Mis voces cantando* restituye la identidad sesgada del autor, también da voz a una urbe mítica como lo es la ciudad de México. Al igual que el “yo” autorial dota de forma y fondo a ese “yo” ficcional. Así, los personajes tipo de Garibaldi aparecen como una simulación de un país erigido sobre la violencia y el yugo, lo sagrado y lo profano, el juego y el ritual. Cada uno de estos binomios son retratados en la novela a partir del folclore contenido en la plaza de Garibaldi y los lugares circundantes a ella.

Fascinado por el “escenario absurdo en estado puro, indescriptible pero también real,” (Marimón 81), el autor intenta encontrar en el jolgorio de la plaza esas raíces culturales sobre las cuales se erige México. Su compromiso no sólo radica en darle voz a una época censurada por la violencia de Estado, también en dibujar aquellos aspectos inherentes a la identidad mexicana. Rasgos expresados en el espectáculo de bares y cantinas, en la imagen frágil del macho mexicano, así como en el arraigo a la tierra a través de la música. Al igual que el tango, las guitarras y trompetas del mariachi cantan a la patria. Rememora el viaje del campo a la ciudad. La tragedia se torna en nostalgia. La sensación de extrañamiento invade tanto a extranjeros como a mexicanos.

Para Marimón el deber viene por partida doble: con su país y con la nación que lo acogió durante el exilio. A través de la escritura, se enhebran los recuerdos de un sector desterrado de su patria y, al mismo tiempo, se tejen nuevos lazos culturales. Por tanto, la voz individual deja de ser pública para ser histórica.

Del autor

MARIMÓN, A. (1999). *Mis voces cantando*. México: Era.

Estudios generales y referencias textuales

ANDRUETTO, M. (2014). *La lectura, otra revolución*. Espacios para la lectura. México: FCE.

ARFUCH, L. (2005). “Crontopías de la intimidad”. *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. L. Arfuch, comp. Espacios del saber. Buenos Aires: Paidós 238-290.

BARTRA, R. (2017). *La melancolía moderna*. Centzontle. México: FCE.

CATELLI, N. (2007). *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*. Ensayos críticos, 36. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

CIRLOT, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. 9ª ed. Labor. Barcelona: Labor.

ECHEGARAY, M. “El mariachi que somos”. Recuperado de La Jornada Semanal <https://www.jornada.com.mx/2000/01/23/sem-libros.html>

LINK, D. (2009). “Qué se yo. Testimonio, experiencia y subjetividad”. *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Cecilia Vallina, ed. Tesis/Ensayo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 118-131.

LORENZANO, S. (2002). “Testimonios de la memoria. Sobre exilio y literatura argentina”. *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. Pablo Yankelevich, coord. México: Plaza y Valdés. 321-337.

GUIRAUD, P. (2011). *La semiología*. Trad. María Teresa Poyrazia. 30ª ed. México: Siglo XXI Editores.

HUGO, V. (2014). *El exilio*. Trad. Mauricio López Noriega. 2ª reimpr. Pequeños grandes ensayos. México: UNAM.

DE MANN, P. (1991). “La autobiografía como desfiguración”. Trad. Ángel Loureiro. *Suplementos Anthropos*, 29, 113-118.

MARGULIS, M. (2002). “La ciudad y sus signos”. *Estudios sociológicos*, 20, 515-536.

PRON. P. (2015). “Los pasos previos, una hipótesis de lectura”. *Letras Libres*, XVII, 195, 30-33.

REATI, F. (2005). “Exilio tras exilios en Argentina: vivir en los noventa después de la cárcel y el destierro.” *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 185-196.

ROMERO, J. L. (2013). *Breve historia de la Argentina*. 6ª ed. Tierra firme. Buenos Aires: FCE.

- ROSTICA, J. (2011). “Apuntes sobre la «Triple A». Argentina, 1973-1976”. *Desafíos*, II, 23, 21-51.
- TATIÁN, D. (2009). “Lo impropio”. *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Cecilia Vallina, ed. Tesis/Ensayo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 49-65.
- VALENZUELA, L. (2001). Peligrosas palabras-reflexiones de una escritora. Temas en el margen. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- YANKELEVICH, P. (2003). “Ser otro en ambas patrias. Exiliados latinoamericanos en México”. *El otro, el extranjero*. Fanny Blanck-Cerejido y Pablo Yankelevich, comp. Buenos Aires: Libros del Zorzal. 109-129.
- (2010). *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*. 1ª reimpr. Testimonios. México: El Colegio de México.

Diccionarios

- CIRLOT, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. 9ª ed. Labor. Barcelona: Labor.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua, 23ª ed. [versión en línea] Consultado el 23 de septiembre del 2023 de <https://dle.rae.es>

Documentos citados

- Proclama del 24 de marzo de 1976. Pronunciada por la Junta Militar tras el golpe de Estado en Argentina, firmada por Jorge Rafael Videla, Tte. Gral., Comandante Gral. Del Ejército; Emilio Eduardo Massera, Alnte., Comandante Gral. de la Armada y Orlando Ramón Agosti, Brig. Gral., Comandante Gral. de la Fuerza Aérea. Recuperada el 10 de jun. de 2021 de <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/document/militar/24marz76.htm>