



HAL
open science

Desplazamientos en la literatura uruguaya a partir de los 60

Raúl Caplán

► **To cite this version:**

Raúl Caplán. Desplazamientos en la literatura uruguaya a partir de los 60. *ReCHERches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman*, 2022, Exils et migrations, 28, pp.115-139. 10.4000/cher.13813 . halshs-03708315

HAL Id: halshs-03708315

<https://shs.hal.science/halshs-03708315v1>

Submitted on 29 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Desplazamientos en la literatura uruguaya a partir de los 60

Raúl Caplán

Université Grenoble-Alpes, Laboratoire ILCEA4

*Del Uruguay, guay... ¿yo me voy, voy?*¹

Al igual que muchos otros países del globo (de Argentina a Nueva Zelanda, pasando por Australia, Estados Unidos, Israel, etc.), Uruguay se construyó como Nación, como “comunidad imaginada” (Benedict Anderson), a partir de la inmigración y, sobre todo, a partir de la *idea de inmigración*. Apenas iniciado el siglo XX, el Uruguay moderno fue visto y se vio a sí mismo como un país de inmigrantes, mayoritariamente europeos, un país hospitalario capaz de recibir e integrar, en olas sucesivas, a migrantes pobres de diversas regiones de España (gallegos, andaluces, canarios, extremeños, vascos...), de Italia, Francia y otros países, pero también a refugiados que huían de persecuciones étnico-religiosas (judíos de Europa Central y Oriental, armenios del Imperio Otomano, sirio-libaneses, republicanos españoles tras la derrota de 1939...). Otros aportes exteriores, en particular el de los africanos o afrodescendientes (llegados sobre todo de Brasil), llevaron más tiempo en ser reconocidos y no han tenido similar consideración; por otra parte, el componente “nativo”² ha tenido una presencia más mitificada que real (la “garra charrúa”³ es una de sus expresiones más emblemáticas, pero no la única).

Hasta entrados los 60, esta percepción de país de inmigrantes fue predominante en el imaginario nacional aunque la situación comienza a revertirse ya desde los 50, en particular tras el fin de la Guerra de Corea (1953): este conflicto internacional fue el último que favoreció las exportaciones uruguayas (cárnicas sobre todo), prolongando los beneficios económicos generados por las dos grandes guerras del siglo XX. Entrados los 50, la crisis de una economía volcada casi exclusivamente a la exportación y a la cual se le cerraban los mercados, va a generar un déficit crónico del Estado y, bajo la presión de organismos de crédito internacionales (FMI), la puesta en práctica de políticas de ajuste para disminuir el peso de la deuda externa. Ajustes de salario, aumento del desempleo: están dadas las condiciones para un movimiento *hacia afuera* de los uruguayos, que va a pasar por distintas etapas. La primera concierne esencialmente las clases populares (bajas y medias-bajas), que van a buscar mejores oportunidades económicas en la vecina Argentina, pero también en países como Venezuela, Estados Unidos, Australia o Canadá que en esos años están necesitados de mano de obra. Años más tarde (a inicios de los 80), esta realidad queda sintetizada en unos versos de la canción “Los olímpicos” de Jaime Roos:

Antes éramos campeones,
les íbamos a ganar.
Hoy somos los sinvergüenzas
que caen a picotear.

Trabajador inmigrante
es la nueva profesión,

¹ Este título es un guiño al chárleston “Al Uruguay” (1928), que volviera a popularizar Carlos Saura en su película *¡Ay, Carmela!* (1990) y cuyo estribillo reza: “Al Uruguay, guay, yo no voy, voy/ porque temo naufragar.”

² Estudiado de manera destacada por el antropólogo Daniel Vidart, en particular en su trilogía *La trama de la identidad nacional* (Banda Oriental, Montevideo, 1997, 1998 y 2000).

³ Expresión con la que se remite al espíritu combativo de los seleccionados uruguayos, especialmente (pero no exclusivamente) los de fútbol.

al que agarran sin papeles
lo fletan en un avión.⁴

Los años 70, por su parte, quedan marcados por la doble dimensión de los movimientos migratorios: económica por un lado, pues la *sangría* continúa (se suele recordar una pintada en un muro cercano al aeropuerto, que rezaba con amarga ironía: “el último que apague la luz”); política por otro lado, por el exilio forzado de militantes de izquierda o simples opositores, a quienes el Uruguay dictatorial les cerraba las puertas. Los destinos de estos transterrados amplía el abanico de países que los acogen, incluyendo también a México, Cuba, Francia, Suecia y otros.

El exilio va a dar lugar a una creación literaria en resonancia con la dramática realidad de aquellos años: la literatura uruguaya fue, en Latinoamérica, una de las más representativas de la llamada *literatura del exilio*; los ejemplos más citados suelen ser los de Mario Benedetti, con su emblemática novela *Primavera con una esquina rota* (1982) seguido por *Geografías* (1984), que alterna relatos y poemas; o Eduardo Galeano a través de una multiplicidad de textos como *Días y noches de amor y de guerra* (1978) o su trilogía *Memoria del fuego* (1982-1986). Fue Benedetti quien puso en circulación términos como “inxilio” (para designar lo que a propósito de la España franquista se suele denominar “exilio interior”) o, posteriormente, “desexilio” (para remitir al proceso y a la compleja relación entre los que regresan al país y los que permanecieron en él durante los años de dictadura).

Concomitantemente con este retorno de exiliados, a partir de la reinstauración democrática (1985), con intensidad diferente, y en función también de las posibilidades abiertas⁵, el movimiento hacia afuera se mantiene, agudizado por las crisis económicas (los ecos del *corralito* argentino de 2001 en particular), y sobre todo la escasez de perspectivas para las jóvenes generaciones, la sensación generalizada de que el Uruguay se había vuelto un país estancado económica, social, cultural y demográficamente (fijado en sus tres millones de habitantes), un país envejecido, desesperanzador, como lo plasman en esos años los cineastas Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll en sus largometrajes *25 Watts* (2001) y *Whisky* (2004), prolongando y profundizando una percepción presente desde hacía ya varias décadas⁶.

La movilidad deja de ser una obligación, un castigo, destierro o fuga precipitada del militante-peregrino, para volverse un atisbo de esperanza, la puerta de salida frente a una ausencia de perspectivas, sobre todo para las jóvenes generaciones. Al mismo tiempo, ese movimiento que es reflejo de un país exangüe, sin proyecto común, el país del *sálvese quien pueda*, entra en resonancia con el ascenso globalizado del individualismo. La genealogía se transforma en esos años en la ingente tarea de decenas de miles de uruguayos, urgidos unos por encontrar un abuelo español, italiano, polaco o griego que les permita acceder al soñado pasaporte comunitario, mientras otros se movilizan para hacer realidad

⁴ Jaime Roos “Los olímpicos”, 1981 (en el LD *Aquello*). “Fletar” es un uruguayismo por “expulsar”, despedir”.

⁵ Por ejemplo, la posibilidad de adquirir el sésamo de un pasaporte europeo, estrategia de miles de uruguayos en la última década del XX e inicios del XXI, favorecida más aún por la ampliación de la Unión Europea en 2004.

⁶ Algunos ejemplos tomados de la canción popular que van en ese mismo sentido: “Como los desconsolados” (1981) de Eduardo Darnauchans (<https://www.youtube.com/watch?v=fIz9cV4GAXc>), “El bajón” (1983) de Leo Maslíah (https://www.youtube.com/watch?v=QvIx_JDe_Jw) o, dos décadas más tarde, “Ya no sé qué hacer conmigo” (2006) del *Cuarteto de Nos* (<https://www.youtube.com/watch?v=y9LlnLTH87U>).

el *American dream*: los menos, ingresando en los Estados Unidos de manera legal, sorteo mediante⁷; los más, como *ilegales*, *clandestinos* o *indocumentados*.

Como resultado de todos estos movimientos, la cartografía de la creación cultural uruguaya – que está por hacerse – desborda hoy las fronteras escuetas del “paisito”⁸, fenómeno que no es específico del Uruguay, por cierto, y que se encuentra en otras regiones de Latinoamérica: por su particular situación a partir de los 60, Cuba es uno de los países en que se ha manifestado de manera más clara esta problemática, también perceptible en otros países de la región⁹ y en muchas otras partes del globo, con especificidades propias para cada país -piénsese en la creación de los *afroeuropesos*¹⁰, o de los haitianos de Canadá, etc. Hoy en día, nadie discute que la creación uruguaya la han hecho o la están haciendo también novelistas como Fernanda Trías desde Colombia, Lalo Barrubia y Leonardo Rossiello en Suecia; poetas como Roberto Ferro e Ida Vitale en Estados Unidos o Roberto Mascaró también en Suecia; caricaturistas como Pancho en Francia; en Estados Unidos artistas plásticos como Rimer Cardillo, Luis Camnitzer y Carlos Silvera, escultores como Alfredo Halegua, arquitectos como Rafael Viñoly; músicos y cantautores como Jorge Drexler en España, cineastas como Rodrigo Plá en México, etc.

Por otra parte, incluso en autores afincados en el Uruguay, la dimensión “internacional” o “extranacional” de la literatura se ha transformado en un rasgo notable. En un artículo publicado en el suplemento cultural “Ñ” del diario *Clarín* de Buenos Aires¹¹, Elvio Gandolfo (2019) evoca la “apuesta [de diversos escritores] por el ciberpunk, la ciencia ficción y el exotismo”, dando como ejemplo *Ur* (2011) de Leonardo Delgado, *Los ojos de una ciudad china* (2016) de Gabriel Peveroni, varias novelas de Ramiro Sanchiz o *Te odio, eternidad* (2018) de Nicolás Alberte.

En este artículo nos limitaremos a la literatura posterior a los 60, y veremos cómo migraciones, exilios, retornos y nomadismos han marcado y continúan marcando la literatura uruguaya en su conjunto, pues la identidad de ese *país esquina con vista al mar*, como apuntaba con dulzona ironía Mario Benedetti (asimilando al “paisito” con un piso en venta o alquiler), ha estado ligada desde siempre a esos movimientos humanos en una y/u otra dirección.

1. La generación de los hijos

Para los escritores de la « generación de 45 » o « generación crítica », el tema de la movilidad, cuando se plantea, no aparece como algo posible o deseable desde el punto de vista personal¹², sino como una manera de reestablecer lazos con las generaciones anteriores, de brindarles a sus padres o abuelos (aquellos que se fueron las más de las veces “con una mano adelante y otra atrás” y nunca pudieron regresar a su tierra natal) una forma de reconocimiento, de homenaje y de dignidad. Así, Ángel Rama (1926-1983), una de las

⁷ En la segunda mitad de los 80 aparece el programa “Diversity Immigrant Visa”, conocido también como la “green card lottery”.

⁸ “Paisito” es la denominación afectiva que le han dado los uruguayos a su país. Quedó inmortalizada en una canción escrita a finales de la dictadura (1984) por el dúo *Los Olimareños* (“Ta’lloorando”), en la cual dan cuenta del dolor del exiliado. Su estribillo reza: “Ay paisito, / mi corazón ‘ta [está] lloorando”.

⁹ Para el caso de la vecina República Dominicana, véase Catherine Pelage, *Littératures dominicaines en mouvement. Les performances littéraires de Rita Indiana et Rey Andújar*, PUR, Rennes, 2020.

¹⁰ Véase (Outeirinho). Maria de Fátima Outeirinho, *Afropéen(nne) : quelques notes autour d’un mot valise*, <https://doi.org/10.4000/carnets.2380>.

¹¹ (Gandolfo 2019).

¹² Aunque varios de los miembros de esta generación se verán forzados al exilio en los 70: Ángel Rama, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno y otros.

grandes figuras de la crítica literaria y de los estudios culturales latinoamericanos, publica en 1961 *Tierra sin mapa*, libro en el cual transcribe las historias que le contaba su madre siendo él niño, historias familiares de un pueblito rural y muy pobre de Galicia. Como lo indica el escritor en su corto prólogo –cuyo título (“Entrada”) espacializa el texto y entra en resonancia con el título de estas memorias–, esa tierra es “tierra de mi madre y no mía”, pues Rama nació en Uruguay. Y sin embargo, esa tierra que su madre compartió con él es también la suya, la pudo conocer gracias a aquellas historias/relatos, de modo que cuando imagina a su madre “[corriendo] aún, vieja ya, con igual tranco galopador que de niña” (Rama 1961:10) por aquellas lejanas tierras, se incluye en ese viaje imaginario:

Pero no va sola; aprieta mi mano con la suya en la que el tiempo enfundó un guante áspero. Y vamos a quien corre más y descubre más pronto las primeras manzanas escondidas en el árbol. Y ya no sé, cuando desciendo a este pensamiento, si es ella la que me lleva como niño de la mano, o si soy yo el que corre por esa tierra y a mi lado trota mi propia hija, o si son ellas dos, abuela y nieta, las que están descubriendo alborozadas un huerto secreto, en tanto las contemplo desde el vago sueño. (Rama 1961: 10)

Mediante este texto-homenaje, cargado de *nostalgia propia y ajena*¹³, Rama busca darle una realidad tangible a esa “Tierra sin mapa”, la tierra de la de la memoria del Otro (pero no cualquier Otro, el Otro materno, que es también, retrospectivamente, un Yo). Tierra en la que el autor nunca puso los pies, pero que tiene su lugar en el corazón y en la memoria (indisociables, como lo expresa la etimología de « recordar ») maternas: memoria individual que, mediante su gesto escritural, Rama transforma en memoria familiar y, más aún, en memoria colectiva, en fragmento que se añade al puzzle de la identidad nacional. Pues, más allá de la dimensión individual, para Rama importa integrar y (re)valor(iz)ar en el imaginario uruguayo a todos esos gallegos pobres (miserables a veces) que tuvieron que emigrar para sobrevivir, y que se instalaron del otro lado del Atlántico. Esos gallegos que se volvieron « almaceneros » (uruguayismo por « tenderos ») o choferes de autobús, que trabajaban *como burros*, que solían ser mirados con cierta condescendencia, como lo ha inmortalizado Quino en *Mafalda*, y más precisamente en Manolito, el hijo del propietario del « Almacén Don Manolo ».

Similar reivindicación aparece en otro escritor de la generación del 45, José Pedro Díaz (1921-2006). *Los fuegos de San Telmo* (1964) es un relato autobiográfico que da cuenta del viaje del autor/narrador a Marina di Camarota, pueblo natal de su tío Domenico (al que en Uruguay llamaban Domingo), fallecido unos años antes en Montevideo. Al igual que en el texto de Rama, este viaje es una búsqueda de los orígenes, intenta reestablecer lazos entre el Viejo y el Nuevo Mundo, entre ese Sur de Italia que vio partir desde mediados del XIX a tantos hombres (en el pueblo los llamaban *i carachesi*, los “caraqueños”, aunque no todos hubieran ido a Venezuela) y una América que les acogió y les permitió (en general) tener una vida mejor¹⁴.

Esta búsqueda de los orígenes es también una búsqueda escritural, como lo recuerda Marthe Robert en su ensayo clásico *Roman des origines et origines du roman*. En los relatos de Rama y Díaz, el antepasado (madre, tío) transmite historias propias y ajenas al futuro escritor, que va a intentar dejarlas por escrito para compensar esa ruptura de la transmisión oral causada por la emigración y por la pérdida (total o parcial) de referentes espaciales, culturales y lingüísticos. Si el tío de Díaz y la madre de Rama podían contarle a su sobrino

¹³ Parafraseamos aquí las palabras de Mario Benedetti en su relato “Cinco años de vida” (en *La muerte y otras sorpresas* (1968)): “empujado por la nostalgia, propia o ajena”.

¹⁴ A propósito de este relato, véase (Caplán 1999).

o hijo historias de sus respectivos pueblos natales, el escritor, que vive en otras coordenadas culturales y maneja otra lengua, ya no puede hacer lo mismo. Vive fuera de esa cultura (la gallega, la del Sur de Italia), sus puntos de referencia son otros, y esa transmisión oral a sus propios hijos de cuentos, leyendas y mitos, ya no es posible. Para estos escritores del 45, los relatos de los migrantes quedan estrechamente ligados a su historia personal y familiar, la escritura es un intento marcado por la urgencia de salvar esa memoria, es literalmente un deber de memoria que el escritor se impone o que le aparece como necesario en cierto momento, sobre todo cuando esas figuras han desaparecido.

Pero, como ya apuntamos, no se trata simplemente de conservar un testimonio del pasado, sino de valorizar un patrimonio cultural mal conocido y peor valorado por los uruguayos y de contrarrestar esa mirada a veces peyorativa que subyace respecto al migrante; aquel campesino pobre, iletrado o analfabeto, queda a veces resumido en expresiones como “gallego bruto” (aplicada a los emigrantes gallegos de la primera generación pero también a españoles de otras regiones), o en los chistes de gallegos que se burlan de la ignorancia y supuesta rusticidad de estos migrantes.

El acercamiento a este pasado a través de la literatura permite construir nuevos imaginarios, rescatar o refrescar mitos y leyendas, como sucede en el caso de *Los fuegos de San Telmo*. El título de este relato remite al “meteorito ígneo que, al hallarse muy cargada de electricidad la atmósfera, suele dejarse ver en los mástiles y vergas de las embarcaciones, especialmente después de la tempestad.” (RAE). La expresión aparece durante un episodio « épico » de la juventud del tío Domenico, cuando de regreso con la barca de pesca, deben pasar en las cercanías del peligroso “Cabo Palinuro”. Marcello, el piloto de la frágil barca, cual nuevo Ulises, debe hacerse atar al timón en medio de la tempestad; el naufragio parece inminente cuando aparecen los Fuegos de San Telmo como un anuncio de la salvación. Según el tío esos fuegos son:

Como dos velitas que están así, dijo, acercando las manos y mostrándome los dos gruesos índices cruzados. Se ponen en lo alto del mástil. La barca no se movía más. El mar estaba grueso y las olas eran altas. Pero la barca iba serena. Las mujeres rezaban y daban gracias a San Telmo y nosotros bogábamos. “¡Prega! ¡Prega!” decía siempre Marcello. (Díaz 1968: 57)

Esas « dos velitas », como dos ojos protectores, permiten superar la prueba. Son las mismas que Colón y su tripulación vieron durante el segundo viaje (el 26 de octubre de 1493, según relata su hijo Hernando). Misteriosas y milagrosas luces protectoras que establecen un puente entre *aquí* y *allá*, mar y tierra, pasado y presente, memoria y existencia, oralidad y escritura.

2. Cuando hijos y nietos de migrantes migran...

Los 60-70 son, como señalamos en la introducción, un período de fuerte movimiento emigratorio, voluntario o forzado. Entre los escritores uruguayos que se fueron (provisoria o definitivamente) del país, la lista es extensa: Mario Benedetti, Fernando Butazzoni, Daniel Chavarría, Hiber Conteris, Eduardo Galeano, Alfredo Gravina, Antonio Larreta, Carlos Martínez Moreno, Roberto Mascaró, Jorge Musto, Juan Carlos Onetti, Cristina Peri Rossi, Omar Prego Gadea... Para algunos, el exilio fue una circunstancia y una temática importantes, como es el caso para Omar Prego Gadea (*Solo para exiliados*), Mario Benedetti (*Primavera con una esquina rota; Geografías, Andamios...*), Eduardo Galeano (*Días y noches de amor y de guerra*).

Benedetti es sin duda el escritor cuya obra más trata de estas circunstancias, tanto en novelas como cuentos, poesía, artículos periodísticos, cartas, etc. Su recorrido de exiliado estuvo marcado por varias etapas: Buenos Aires (1973-76), un rápido paso por Lima (de donde es expulsado, debiendo regresar a Argentina), La Habana y por último España a partir de 1980. La literatura del exilio de Benedetti es una literatura de combate, de resistencia o de denuncia (de la tortura en *Pedro y el Capitán* y en numerosos poemas). Sin embargo, la dimensión política no agota estas novelas, que exploran también el exilio en tanto experiencia vital, humana, sentimental, etc.

Dos textos nos servirán de ejemplo para estudiar las mutaciones de esta literatura: *Primavera con una esquina rota* y *Andamios*, que son en cierto modo novelas *de ida y vuelta*¹⁵. En *Primavera...*, la estrategia de Benedetti consiste en entretrejer ficción y testimonio. Construida como un patchwork, la novela da entrada a numerosos personajes (diferentes voces de exiliados de tres generaciones sucesivas), instalados en un espacio indeterminado –aunque con rasgos de la ciudad de México–; las historias de estos personajes alternan con anécdotas de la vida de exiliado del propio Benedetti o de otras personas. Esas historias, situadas en capítulos titulados « Exilios » (en plural), dan cuenta de la voluntad de combinar lo micro y lo macro, de darle cabida en su texto a la inmensa diáspora uruguaya y a sus distintos posicionamientos respecto a la madre patria, del deseo obsesivo de volver al rechazo.

El retorno no aparece en Benedetti como una obligación ni algo inevitable. Si el exilio es involuntario, el desexilio no debe serlo, y varios de los personajes quedan suspendidos en una suerte de limbo. Benedetti, como Fernando « Pino » Solanas en su película *Tangos, el exilio de Gardel* (1985), plantea las diferencias generacionales y subraya que el exilio puede dejar de serlo para la “segunda generación”. Si el propio exilio del escritor fue forzado, Benedetti reconoce que “[su] desexilio [...] fue voluntario, por opción personal” (Alfaro 1986: 188). Decisión personal pero que, en muchos casos, concierne toda una familia, que hace surgir inevitablemente las contradicciones, miedos, dudas, desgarros—que el novelista prefiere no « resolver », puesto que *Primavera...* se cierra en el aeropuerto, ese no-lugar, lugar de paso, de transición, extra-territorial en cierto modo.

En cuanto al *desexilio*, más que recuperación de lo perdido o cierre del paréntesis de la ausencia, aparece como una situación compleja: algunas amarguras son perceptibles en su novela *Andamios*, inspirada en su propia experiencia de *retornado*. No se trata tanto de la decepción debida a cierta frialdad e incluso agresividad con la que fue recibido (en particular por parte de las nuevas generaciones de escritores, que ejercieron de manera a veces brutal su natural derecho al *parricidio*), sino a una constatación, la de que no hay regreso posible. El epígrafe de la novela es una cita de Fernando Pessoa:

O lugar a que se volta é sempre outro,
A gare a que se volta é outra.
Já não está a mesma gente, nem a mesma luz, nem a mesma filosofia.

Resulta significativo que Benedetti haya escogido sólo esta parte de un corto poema de Álvaro de Campos, uno de los heterónimos pessoanos, y que falten tanto el último verso (*Partir! Meu Deus, partir! Tenho medo de partir!...*) como, sobre todo, los primeros:

¹⁵ O novelas del exilio la primera y del desexilio la segunda. Recordemos que *Ida y Vuelta* es el título de una obra teatral primeriza de Benedetti, escrita en 1955, estrenada en 1958 y publicada por la editorial bonaerense Talía en 1963.

Nunca voltarei,
Nunca voltarei porque nunca se volta.

como si esta afirmación tan radical no pudiera ser del todo asumida por el novelista, *optimista inveterado*¹⁶. Sin embargo, la conciencia de que no hay retorno¹⁷ está dolorosamente presente, porque el país que se ha abandonado ya no existe, o ya no es el mismo, porque la gente, la luz y, como lo expresa Pessoa, hasta la filosofía, el modo de ser y de pensar, han cambiado. Y, claro, porque el « retornado » tampoco es el mismo.

En *Andamios*, Javier, el protagonista, periodista y alter ego del escritor, reflexiona sobre el lugar del *desexiliado* en la sociedad de la que se fue una década antes. Lugar incómodo, porque nadie se interesa por el que vuelve, su presencia genera reacciones epidérmicas, rechazos: “El desexiliado siempre promueve recelos en aquel que se quedó.” (Benedetti 1996: 326). Pero no por ello Javier se ve como víctima, y percibe dentro de sí también zonas oscuras, una forma de animosidad o de incompreensión respecto a los que se quedaron, e incluso una forma de alienación respecto a sí mismo:

Después de todo [...] ¿soy o estoy distinto? En inglés serían sinónimos: sólo existe *to be*. Pero en castellano hay diferencia. Puede que no sea tan distinto: que en el exilio haya olvidado cómo era. ¿Me siento extraño o extranjero? En francés sería más fácil: sólo existe *étranger*.” (Benedetti 1996: 330)

Esta interrogación en torno a la extranjería/ la extrañeza, y a la relación compleja entre lengua y espacio vuelve a aparecer en el íncipit de otro texto (*Travesías*) de un escritor de la generación del 45, Fernando Aínsa:

Estamos aquí, somos de allá.
He aquí una proposición simple para empezar.

Para Benedetti, el retorno del exiliado pasa por una necesaria muerte simbólica y un renacimiento. En *Andamios*, esto se traduce en las últimas páginas por un accidente que deja al protagonista, Javier, entre la vida y la muerte. En el hospital, el lector accede a su interioridad al despertarse en una zona de la conciencia aún brumosa. Lo primero que Javier percibe es una “soledad intolerable y blanca” (Benedetti 1996: 343). Blancura de los muros, de las sábanas, del uniforme de la enfermera, que al darle un calmante lo hace salir de la blancura de las imágenes del delirio para regresarlo al sueño. Ese color blanco, insoportable, asimilado por Javier sucesivamente al poder, a la vida y a la muerte, es también el de la página en blanco a la que se enfrenta el autor: nuevas circunstancias, nueva vida, nuevo público.

3. Circulaciones

¹⁶ Recordemos que en *Poemas de otros* (escritos en los primeros tiempos del exilio, entre 1973 y 1974), Benedetti reescribe una « salutación del optimista », retomando el título del célebre poema de Rubén Darío: en medio de la noche negra del totalitarismo, “debajo de [esas] calamidades” la voz poética encuentra “[su] lugar en la esperanza”.

¹⁷ Que aparece ya angustiosamente en el tango “Volver” (1934) de Gardel y Le Pera (“tengo miedo de las noches/ que pobladas de recuerdos/ encadenen mi soñar”).

A inicios de los 70, una canción del cantautor argentino Facundo Cabral se vuelve un éxito. Su título: “No soy de aquí, ni soy de allá”. La voz cantante se reivindica a la vez de todas partes y de ninguna, elogia el nomadismo, hace un recuento de los placeres simples: vino, amores, conversaciones, paseos al aire libre... A través de este *carpe diem*, que es una definición de sí mismo, invita a tomar distancia frente a los problemas de la vida cotidiana, rechaza toda pertenencia fuera del girón materno o de la tierra natal a la que puntualmente regresa. Al escuchar esta balada cuesta creer que fue compuesta y difundida en un momento en el cual la violencia estaba latente –y presente– en las sociedades rioplatenses. Este elogio de la despreocupación, del vagabundeo, del *dolce farniente*, entraba en resonancia con ese culto de lo juvenil que se manifestaba en los movimientos hippies, en el espíritu de mayo del 68, etc. Pero qué contraste con el destino de esos exiliados que poco después abandonan (cuando pueden) su país buscando un refugio, en ese sálvese-quien-pueda que se produce tras los golpes de Estado sucesivos en el Cono Sur. Sobre aquella época y sus consecuencias va a escribir Fernando Aínsa (Palma de Mallorca, 1937-Zaragoza, 2019), ese “escritor e intelectual entre dos mundos”, español primero, luego uruguayo y después nuevamente español (o ambas cosas a la vez). En un texto tardío que recapitula su recorrido vital, Aínsa se define como « un uruguayo de origen español que ha residido en París durante más de 26 años y que tomó a fines de 1999 la decisión de vivir y escribir en Aragón » (Chantraine-Braillon, 2010 : 43). Allí fallece en 2019. Si de « pertenencias nacionales » se trata, Aínsa debe integrar « por lo menos, dos patrias, ‘terruños’ como diría Carlos Reyles [...]: « el Uruguay, donde viví años fundamentales de mi vida [...] y el Aragón de mis orígenes paternos en cuyo paisaje me he insertado en la recta final de mi vida. » (*Idem*: 25). Aínsa cargó con su « condición de extranjero » toda la vida, al impulso de realidades históricas cambiantes: nacido en Palma de Mallorca durante la Guerra Civil española¹⁸, hijo de padre aragonés y de madre francesa, Aínsa apunta: « fui siempre ‘forastero’ entre mis compatriotas » (*Ibid*: 26). Una vez que la familia se instala en Uruguay, en 1951, obtiene rápidamente la nacionalidad y podrá sentirse *en casa*, siendo un actor cultural importante en los 60-70 desde el semanario *Marcha* y a través de sus primeros libros (cuentos y novelas). Pero sigue viviendo rodeado de refugiados, de exiliados, de “transterrados” (*Ibid*: 27). Si la hospitalidad del Uruguay con los refugiados republicanos fue excelente, y si pudo sentirse visceralmente uruguayo, la violencia de los 60-70 lo lleva a un nuevo exilio, a Francia primero, a la España de sus orígenes después, de tal manera que su recorrido vital vuelve difícil el uso de términos como “exiliado”, “in/emigrante”, etc. Su escritura plantea la cuestión de la(s) pertenencia(s)¹⁹: a contrapelo de posiciones simplistas, afirma la posibilidad de tener múltiples pertenencias, de pertenecer a varios territorios sin que tengan que oponerse entre sí: « escritor transatlántico », « hombre sin fronteras » (Arbeleche), Aínsa es el autor de una « utopía portátil » (Luisa Valenzuela)²⁰. Basta con leer los títulos de algunas de sus obras (poesía y ensayo) para darse cuenta de esto: *En la orilla* (1966), *D'ici, de là-bas: jeux de distances* (1987), *Espacios de la memoria* (2008), *Con acento extranjero* (1984), *Los que han vuelto* (2009). Incluso en los títulos de sus artículos de crítica literaria, la temática está omnipresente: « Las dos orillas de Julio Cortázar » (1981), « Utopie, terre promise, émigration, exil » (1982), « Sobre fugas, destierros y nostalgia en la obra de Onetti » (1990), « La frontera: ¿límite protector de diferencias o encuentro de espacio y transgresión? » (1992), « El viaje como transgresión

¹⁸ En los años en que Georges Bernanos abandona la isla y escribe *Les grands cimetières sous la lune*, donde denuncia la represión y los crímenes franquistas con el apoyo y la complicidad de las autoridades eclesiásticas de la isla.

¹⁹ Cf. Aínsa 2012.

²⁰ Todas estas citas figuran en (Chantraine-Braillon 2010), voluminoso (916 páginas) homenaje colectivo al escritor y pensador.

y descubrimiento » (2004), « Peregrinaciones en la narrativa hispanoamericana de los siglos XIX y XX » (2008)... Su doble o triple pertenencia (si tomamos en cuenta sus lazos con Francia, donde vivió y trabajó) le permitió sin duda ampliar sus horizontes, y decir, parafraseando otra canción de aquellos años duros: « Hombre de todas partes, el hombre soy,/ [...] Y vaya donde vaya soy tierra que anda/ con la raíz afuera del corazón. » (« Hombre en el tiempo », letra de Armando Tejada Gómez, música de César Isella).

Travesías. Juegos a la distancia (2000), texto publicado cuando Aínsa es ya septuagenario, es un ensayo muy particular, basado en la noción de “fragmento”: los textos que lo componen, organizados en cuatro grandes secciones, se presentan bajo distintas formas: microrrelatos, aforismos, reflexiones a la manera de Montaigne en sus *Ensayos*. El objeto central de su reflexión es el de ser y estar aquí o allá, y de la construcción de una identidad en relación con esa dualidad espacial/ existencial. A partir de su propia experiencia y de experiencias vividas o contadas por otros (viajeros, filósofos, sobre todo escritores), Aínsa se plantea la pregunta de la experiencia del que está “afuera”, del que nace con la certeza (o la adquiere en algún momento de su vida) de ser “otro”, de ser un transplantado. Esta experiencia, que puede ser íntima, proviene con todo del exterior de uno mismo, son los “nativos” quienes le hacen sentir al individuo que es “Otro” (de una manera a veces amable, a veces violenta). Se descubre entonces que carga uno con una extrañeza o extranjería dentro de sí y que esto es inherente a su propio ser. El título *Travesías* es sumamente polisémico: designa el camino que cruzamos, pero también el hecho de cruzarlo, y muy particularmente se refiere a un viaje marítimo (en su caso, transoceánico). El plural brinda una indicación importante: no se trata para Aínsa de ir de A a B, sino, como escribió el poeta Antonio Machado, de recordarle al viajero que el camino no está trazado, que es preciso marcar su propia huella, aunque ésta sea efímera (« caminante, no hay camino/ sino estelas en la mar.”).

Más allá de la dimensión individual, Aínsa cuestiona también la dimensión geopolítica de esas travesías: desde un punto de vista latinoamericano, interroga la mentada dimensión « Norte-Sur », tan recurrente y que no necesariamente responde a la realidad de las brújulas, porque el Sur, en América Latina, puede situarse en el hemisferio norte, llegando hasta la « frontera de cristal » evocada por Carlos Fuentes y penetrando incluso en los Estados Unidos y el Canadá. Aínsa constata que si el Sur se percibe desde el Norte como el espacio de la aventura, el exotismo (desde Gauguin hasta Rimbaud, pasando por tantos exploradores, viajeros y aventureros), los del « Sur » a su vez, con demasiada frecuencia, se perciben a sí mismos como seres que viven en la periferia, en regiones « excéntricas », lejos del ombligo del mundo (omphalos) que sitúan en el espacio de las metrópolis antiguas. Por esta razón, el pintor Joaquín Torres García (1874-1949) había representado a América « al revés », con el Sur en la parte superior y el Norte en la parte inferior, y explicó esta elección en estos términos:

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. (Torres García: 1941)

El pequeño libro de Aínsa abarca una dimensión personal, geopolítica y cultural, y termina adquiriendo una dimensión antropológica y universal, al cuestionarse sobre la necesidad de los seres humanos de soñar o de proyectarse en un espacio "Otro", a menudo un espacio isleño. Esta insularidad, recuerda con razón, está asociada con la utopía desde el

descubrimiento de América (Colón descubre en su primer viaje no el continente, sino las islas del Caribe) y con la Utopía de Thomas More. En los textos de Aínsa se mide el pulso de las grandes transformaciones de fines del XX e inicios del XXI: las fronteras y distancias se reducen, las pertenencias se difuminan; y, al mismo tiempo, se siguen levantando o imaginando muros y barreras en la frontera entre México y los EE.UU., o en el espacio mediterráneo que separa a Europa de África y Medio Oriente.

Sobre estas fronteras visibles e invisibles, otro escritor uruguayo, Carlos Liscano, publicó en 1994 *El camino a Ítaca*. En esta novela²¹, el escritor explora el destino de un migrante latinoamericano en Europa, sus andanzas entre Suecia, que lo recibe al principio, y España, donde termina viviendo como un desahuciado. Con ecos de la picaresca, el lector sigue las desventuras de este individuo que trata de liberarse poco a poco de todo: de su patria y de sus orígenes en primer lugar, pero sin conseguirlo, pues en una Europa cada vez más xenófoba y racista, se ve confinado en ghettos para migrantes de todos los orígenes, que transforman las viviendas económicas en modernas Torres de Babel. Vladimir es un personaje que se desprende de sus *pertenencias* y de todas las formas de pertenencia: tanto de lo que le pertenece como del sitio al que supuestamente *pertenece*. Personaje desorientado, que ha perdido la brújula, está marcado por la deambulación, viaja de sur a norte (de Uruguay a Suecia), luego de ese norte a otro sur (España), haciendo de su viaje el de un ser que busca su identidad dentro de sí mismo, y no en un espacio siempre disfórico.

4. Siglo XXI: circulaciones multidireccionales

Para terminar, nos detendremos en dos novelas más recientes, publicadas a una década de intervalo, y que ponen a los migrantes en su centro: *Frankfurt. Cruce de caminos*²² (2003) de Ana Vidal (1960) y *Yugoslavia*²³ (2014) de Matías Núñez (1981).

En la primera, la narradora-protagonista, Mónica Dávila²⁴, joven abogada con veleidades de escritora, descubre que está embarazada y decide irse a Europa para reunirse con el futuro padre de la criatura, Hans Hesse, con el que ha tenido una fugaz relación. Tras pasar unos pocos meses en Madrid, Hans insiste –por razones laborales– para que se instalen en Frankfurt, y, a regañadientes, Mónica acepta. La joven descubre así el *Viejo Mundo*, la (in)comunicación con Otro(s) (españoles, alemanes, turcos, iraníes...), generando una multiplicidad de interrogantes sobre identidades propias y ajenas. Construida a partir de un movimiento circular (de Montevideo a Montevideo, pasando por Madrid y Frankfurt), la novela se desarrolla durante el período de gestación de la niña, *Renata*, guiño al renacimiento de la protagonista como escritora y como uruguaya en un mundo globalizado.

Yugoslavia por su parte nos presenta la vida de un trío de jóvenes uruguayos a la deriva en Saint-Louis, Missouri (Estados Unidos). Juana y Facundo son una joven pareja que se ha ido del Uruguay en parte por motivaciones económicas, pero sobre todo movidos por ese sentimiento de no tener futuro del que ya hablamos. En la misma copropiedad vive otro uruguayo, Horacio, antiguo compañero de estudios de Facundo, quien los impulsó al viaje. La novela presenta toda una *fauna* humana en la *jungla* de un universo degradado

²¹ Que hemos estudiado en nuestro artículo « Partida(s) de (re)nacimiento: *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano (1994) » (Caplán 2019).

²² Publicada en 2004 por la editorial Planeta, la novela obtuvo el Premio de la Intendencia de Montevideo en 2003.

²³ Premiada en el concurso de narrativa « Narradores de la Banda Oriental » en 2013, la novela fue publicada por EBO (Ediciones de la Banda Oriental) en 2015.

²⁴ Cuyo apellido es un anagrama imperfecto del de la escritora.

(económica, moral, cultural, socialmente) y degradante, el de extranjeros y norteamericanos de las capas más bajas del (sub)proletariado urbano. La confrontación con una realidad dura, violenta y profundamente disfórica, supone para estos personajes la imposibilidad de realizar los sueños anhelados al partir, la frustración permanente, conduciendo a cada uno por caminos diferentes (alcohol, pornografía en el caso de Facundo; creación artística en el de Juana; violencia que desemboca en un crimen gratuito en el caso de Horacio). De manera polifónica la novela interroga así las pérdidas de referencia en el marco de la modernidad líquida.

¿Qué nos dicen *Frankfurt. Cruce de caminos* de Ana Vidal y *Yugoslavia* de Matías Núñez de estas nuevas realidades? ¿Qué términos utilizar para entender estas nuevas vivencias y percepciones de los desplazamientos? Migrancias íntimas, errancias desnorteadas, nomadismos de individuos originarios de un territorio vital paradójico: la “penillanura levemente ondulada” (así caracterizaban al Uruguay los libros escolares de geografía), es un paisaje casi sin relieve (de todo punto de vista), sin excesos, modesto: entrañable a veces, pero también claustrofóbico, desesperante, que impulsa a la fuga o a la autodestrucción (Pereyra: 2015).

Ambas novelas, centradas en jóvenes migrantes uruguayos, revelan algunas de las interrogantes identitarias del uruguayo del siglo XXI, confrontado con diversas alteridades que lo descentran y lo cuestionan. Veremos brevemente la dimensión espacial en ambas novelas, la dimensión relacional y cómo ambas generan interrogantes y cuestionamientos identitarios.

Los espacios de la globalización

Los espacios presentes o evocados en *Frankfurt...* son, esencialmente tres: Madrid, Frankfurt y Montevideo. Montevideo aparece como ese espacio en el que nada es posible, ámbito de una existencia regulada y mediocre, como se lo dice a sí misma la protagonista al partir, con ecos tangueros: « Ya no más Montevideo. Sur y bajón, ciudad por donde las aventuras pasan de largo. » (Vidal 2003: 44). De esa ciudad, la narradora protagonista se despide en estos términos:

Al levantar vuelo sobre Montevideo pegué los ojos a la ventanilla para ver el paisaje desde arriba. [...] No se me escapó ni una lágrima distraída en honor a mi ciudad y a todos los años que vivimos juntas. Despegué en paz, sin nostalgias ni dudas acerca de abandonarlo todo. Paz mezclada con éxtasis. (Vidal 2003: 56).

Irse es la gran ilusión, con todos los riesgos que presenta este gesto así percibido. Si despegar es “paz” y “éxtasis”, no es difícil augurar que aterrizar será guerra y desilusión, un poco como la que casi un siglo antes (en 1930) cantaba Carlos Gardel en “Araca París”. Hay en ese movimiento de irse algo que se aparenta a una ruptura amorosa, un sentimiento de despecho (*des-pecho*, separación del seno y la protección de la *madre patria*) frente a un país que, desde lo alto, queda resumido en dos visiones: por un lado, « los mamotretos del Estadio Centenario, el Palacio Legislativo o el Parque Posadas ». Se trata de tres construcciones emblemáticas que son presentadas como monstruosas y desproporcionadas. Las dos primeras encarnan dos pasiones uruguayas, dos marcas de identidad (fútbol y política) y subrayan el desajuste entre el *ser* y el *parecer* (o el *querer ser*). En cuanto al Parque Posadas, el complejo de viviendas económicas más importante de Montevideo, comenzado a construir a fines de los 60 e inaugurado tras el golpe de Estado de 1973, aparece como el último jalón de un país irremediabilmente desaparecido, el de antes del

golpe de Estado, un *Uruguay feliz* o que quería representarse como tal. Por otro lado, al alejarse el avión de Montevideo « todo es campo y verde, verde, verde. » (Vidal 2003: 56). Se destaca aquí una visión que podría ser positiva (en épocas de reivindicaciones ecológicas) pero que más bien subraya la monotonía de un espacio rural uniforme y deshabitado. Montevideo aparece así como una suerte de territorio asediado, una isla de tierra firme cercada por el Río de la Plata al sur y el campo en las restantes direcciones.

Madrid, por su parte, constituye un espacio en el que la protagonista se siente cómoda, una ciudad donde la adaptación parece ser rápida, los códigos compartidos son numerosos, y sólo el rechazo de su marido por esta ciudad, y su deseo de que se instalen en Alemania vienen a aguar la fiesta.

Frankfurt, por último, es ese *cruce de caminos* del título, lugar de tránsito (« El cruce de carreteras que van de Norte a Sur y de Este a Oeste. La *Frankfurter Kreuz*: el nudo de autopistas más importante del continente », como explica orgulloso Hans (Vidal 2003: 81). Para la narradora, es un no-lugar, un espacio en el que se siente rechazada, pues no entiende la lengua, no consigue hacerse entender, se siente constantemente despreciada o maltratada por los nativos, vive en carne propia por primera vez la conciencia de ser extranjera, el desclasamiento social que supone también su paso de ser abogada en Uruguay a ser esposa, futura madre de familia y ama de casa en Alemania. Por todas estas circunstancias, Alemania aparece desde las primeras páginas como un espacio opresivo. El primer capítulo se sitúa en la residencia provisoria (un hotel de Kelsterbach, un lejano e inhóspito suburbio) en que viven Mónica y su marido, a la espera de conseguir un alquiler. Se destaca la dimensión carcelaria de los espacios, tanto exterior (« Gris, con casas uniformes y sin personalidad, sin centro ni comercios vistosos, sin parques ni plazas » (*Ibid.*: 7); « el lugar más feo del medio de la nada » *Ibid.*: 9)) como interior (« Estoy presa dentro de una habitación en la que una persona sola apenas podría moverse. » (*Ibid.*: 7); « Estamos atrapados en una misma pieza » (*Ibid.*: 15)).

La ciudad es esencialmente agresiva e inhospitalaria para la recién llegada. Aborda el nuevo país sin conocer la lengua y con no pocos prejuicios: « [...] los demás no me entienden a mí y lo que es mejor, no les interesa entenderme. Soy un bulto que les impide mirar hacia adelante. » (*Ibid.*: 8)

Todas las impresiones de Frankfurt vienen marcadas por este sentimiento de *extranjería*, de estar en otro planeta, en un mundo frío que recuerda la visión del mundo de Jacques Tati en *Playtime* (1967). La referencia no es gratuita, ese desfase que se manifiesta en las películas de Tati respecto a una modernidad artificial y artificiosa, de vidrio y acero, es la que se parece denunciar aquí, como si en definitiva el uruguayo de los 80 viviera aún en un espacio-tiempo anterior al triunfo del capitalismo posindustrial. Para Mónica, todo lo que le transmite ese entorno es frialdad: empezando por el tiempo, « invariablemente » gris (*Ibid.*: 11) (hay que decir que la protagonista llega a Alemania en febrero), pero sobre todo por la incomunicación que parece ser la regla (« [...] ahora ya no me importa que nadie me hable. Como yo tampoco les hablo, quedamos a mano. » (*Ibid.*: 77).

Incluso los espacios en los que se siente mejor (como la Universidad, donde toma cursos de alemán, y a propósito de la cual dice sentirse « [en su] ambiente » (*Ibid.*: 105) tienen una subterránea reminiscencia carcelaria; en el restaurante universitario se come en « mesas de madera de diez metros de largo, con bancos sobre los que hay que pasar la pierna sin patear a los vecinos para sentarse, [y que] crean la impresión de prisioneros en las mazmorras [...]» (*Ibid.*: 105-106).

En cuanto a *Yugoslavia*, los protagonistas de la novela, al carecer de trabajo fijo o solo poder hacer trabajos mal pagados y en negro (en una fábrica, en un desguace de coches, en empresas de limpieza, en un restaurante rápido, como cobayo de medicamentos, etc.), se

mueven en espacios degradados. También aquí domina la dimensión de encierro, de confinamiento, como por ejemplo el pequeño complejo habitacional en que viven, y cuya descripción inicial recuerda, por la dureza de sus líneas, por su simetría, su asepsia y su fealdad, a una prisión:

Cold Creek Apartments es un complejo de cuatro bloques de edificios de dos pisos, distribuidos en un cuadrado que encierra un estacionamiento. Cada bloque de apartamentos tiene una puerta lateral que da a un corredor interior cubierto de alfombras color crema que huelen permanentemente a limón vaporizado. (Nuñez 2014: 31)²⁵

Se destaca la ausencia de todo elemento natural en este decorado, tanto más cuanto que el patio central, en vez de tener un jardín o parque arbolado, es un estacionamiento, que sitúa en su centro mismo al automóvil, objeto que representa en la novela mucho más que un medio de transporte, un verdadero símbolo o mito en el sentido que le da Barthes en sus *Mythologies*. El principal rasgo de los espacios en que viven, trabajan o por los que transitan los personajes es su signo negativo, su ausencia total de belleza. Cada espacio está determinado exclusivamente por su función. La novela se inicia de hecho con la descripción detallada de una « lavandería industrial » en la que trabaja Juana, un espacio que aparece marcado por la deshumanización y la automatización de las tareas. El carácter inhumano de este espacio viene mostrado a través de una doble inversión: los trabajadores son deshumanizados, y las máquinas son dotadas de vida, como se lee en estas frases del incipit: « Una lavandería industrial es antes que nada el diálogo de las [máquinas] lavadoras en su fatigada digestión »; « Es también la sucesión de percheros trasladando el crepitar plástico [...]»; « las respiraciones de las máquinas » (*Ibid.*: 13, el subrayado es nuestro). Frente a estas monstruosas máquinas, los trabajadores aparecen como herramientas, que hacen gestos precisos, y que buscan resistir a la violencia de esas máquinas: v.gr. « los ruidos desesperados con que los obreros buscan imponer su humanidad », la « sonrisa rectilínea » que una compañera de trabajo intercambia con Juana (*Ibid.*: 13 y 14).

A la omnipresencia de las máquinas (en particular, su ruido que lo cubre todo, y la cadencia que les imponen a los trabajadores), se agrega la presencia del ojo vigilante de ese espacio panoptizado: « [Juana] sabe de la cámara de seguridad que registra sus movimientos » (*Ibid.*: 14). Estamos en una especie de *remake* de *Tiempos modernos* de Chaplin, con la diferencia de que no se aborda el tema bajo la forma de la comedia y el *slapstick* sino como drama: en efecto, a la famosa escena en que Charlot es usado como cobayo para una demostración de la máquina que da de comer a los obreros (máquina que se descontrola y se transforma en instrumento de tortura) corresponde la escena en que el jefe de Juana la hace correr encima de una cinta transportadora de ropa para destrabar unos rodillos; la pierna de Juana queda atrapada; etapa final y lógica del reemplazo del hombre por la máquina, ésta « engulle la pierna de Juana entre dos rodillos que parecen querer devorarla » (Nuñez 2014: 24-25).

Los otros lugares de trabajo no son menos inquietantes. En cuanto a Horacio, dos lugares de trabajo aparecen en la novela. El primero, puntual, es una clínica en la que se ha inscrito para « hacer dinero con los *medical researchs* » (*Ibid.*: 31). La descripción de este espacio, en el que un grupo de personas debe pasar varias horas, evoca una celda colectiva, con

²⁵ A modo de comparación, véase esta descripción de la cárcel en que estuvo detenido Carlos Liscano durante más de una década: « El edificio, a unos diez metros sobre el suelo, sostenido por 96 columnas, estaba dividido en cinco pisos, que se dividían en dos sectores, que se dividían en dos alas. » (Liscano 2000: 26).

literas superpuestas y horarios impuestos con frialdad: « A la mañana siguiente, las luces del dormitorio de los cobayos masculinos se encienden encandilando a Horacio que ha tenido que dormir en la parte superior de una cucheta. » (*Ibid.*: 66)

El espacio deshumaniza nuevamente a estos hombres (llamados sistemáticamente “cobayos” por la voz narrativa), que son objeto de un protocolo que supone tomar muestras de orina y realizar numerosas extracciones de sangre (las primeras siete en menos de media hora), todo eso supervisado por « un enfermero negro y alto, con corpulencia de personal de seguridad » (*Ibid.*: 33).

El segundo sitio es el lugar habitual de trabajo de Horacio, a saber un desguace (para el cual se usa sistemáticamente el término inglés “*junker*”²⁶). Además de ser un espacio desolador y frío, repleto de chatarra, suciedad, vidrios rotos, etc., es también un espacio sórdido, en el que se dan citas los *junkies*, verdaderos despojos humanos que vienen a adquirir su mercancía o a tener relaciones sexuales entre los contenedores de basura.

Todos estos espacios –a los cuales se podría agregar la cafetería en la que trabajó Juana, el descampado en el que Facundo monta unas carpas para un Festival– están aislados entre sí; la ciudad es una yuxtaposición de espacios (comerciales, industriales, de ocio, viviendas) solamente conectados por calles o autopistas. El uso del automóvil es por cierto obligatorio:

[...] si bien el restaurante [dice Juana] quedaba sólo a tres kilómetros, acá no hay servicio de transporte público ni veredas para peatones ni nada.

Al segundo día de trabajo, intenté ir caminando y tuve que cruzar a través del pasto y el barro, así que ta, imposible ir a pie. Aunque era una vergüenza bárbara llegar en bicicleta hasta el local, nada me importaba –porque acá, hasta los pibes de 16 años tienen un coche–. (*Ibid.*: 61).

El automóvil es mucho más que un medio de transporte: marca de éxito social (*cf.* el patrón de Horacio), también puede serlo del fracaso, como el del propio Horacio, emblematizado desde las primeras páginas en la imagen de su « Oldsmobile chocado », que « [acumula] toneladas de polvo y hojas secas en la chapa arrugada del capot. » (*Ibid.*: 31). No tener coche o tener una ruina como coche es signo de inferioridad social.

Encuentros/ Desencuentros

En ambas novelas está presente el problema que se le plantea al *extranjero* cuando se relaciona con el Otro, ya sea nativo o a su vez extranjero. La *esencialización* del Otro es figura recurrente en ambas novelas, cada individuo es adscripto a un grupo de pertenencia, las más de las veces nacional, a veces cultural, lingüístico o étnico. En *Frankfurt...*, las relaciones humanas en las dos ciudades europeas por las que transita Mónica son insatisfactorias. En Madrid, las dimensiones étnica y nacional están con todo amortiguadas, y es la dimensión lingüística la que concentra la atención de la narradora-protagonista (que tiene una vocación de escritora, y adopta frecuentemente una reflexión metalingüística). La lengua común es un puente que favorece la comunicación, pero al mismo tiempo la narradora choca a menudo con una serie de incomprensiones: si la forma de hablar de los madrileños le causa gracia, Mónica manifiesta en cambio cierta intolerancia cuando no la entienden, sin tomar en cuenta (en el momento) que utiliza numerosos uruguayismos que

²⁶ El “desguace” corresponde en efecto a una realidad ausente en Uruguay, donde los coches tienen una vida mucho más larga que en los Estados Unidos.

complican forzosamente la comprensión. Así, cuando una pareja en la calle le pide una indicación, les responde diciéndoles: « Doblan en la esquina y agarran por esa calle... » (Vidal 2003: 71) y, agrega,

Cuando digo *agarran* ellos se sobresaltan y yo también. Esa palabra suena fuera de ambiente. La doble erre de la garra es demasiado fuerte. Se me representa la garra de un animal, la garra charrúa, alguien prendido de la calle, qué expresión tan infeliz. Pero si les dijera *cogen esa calle* me sentiría peor, una inventada. (*Ibid.*: 71).

En las conversaciones con españoles, la protagonista se niega a hacer la mínima adaptación de su manera de hablar para facilitar el intercambio con los nativos, y le fastidia que éstos no la comprendan. Así, cuando manifiesta su asentimiento mediante la exclamación “bárbaro”, su interlocutora no entiende, y es el compañero de Mónica el que debe intervenir: —« Quiere decir *cojonudo* ». Aclaración que es vista críticamente por la narradora, quien apunta que « traduce el alcahuete de Hans » (*Ibid.*: 164-165). Para la narradora, renunciar a su lengua resulta inaceptable, es una forma de aculturación a la que no está dispuesta —al menos, no está dispuesta todavía—. Mantener sus modos de expresión resulta finalmente más importante para ella que la necesidad de comunicar con el otro.

Al llegar a Frankfurt, la situación es diferente, y sin duda peor; al no manejar la lengua alemana, la protagonista se encuentra como una náufraga perdida en el medio del océano, su situación es la de una soledad absoluta. Su comunicación con los demás es casi imposible, a no ser con el grupo de latinoamericanos que se reúnen en una asociación, náufragos ellos también. Los espacios en los que esa comunicación con el otro son posibles también quedan en parte obliterados, como en el caso de los voluntarios de una asociación que enseña lengua y cultura alemana a los migrantes. Uno de los profesores, Franz, aparece como un individuo algo ingenuo, pues

Quiere convencernos a toda costa de que somos iguales a los ciudadanos alemanes y merecemos el mismo trato. Quiere convencernos y lo intenta denodadamente, aunque con magros resultados. Para contrarrestar los discursos de Franz, tenemos el resto del mundo que nos rodea y nuestros propios prejuicios. (*Ibid.*: 205, el subrayado es nuestro).

Lo que se destaca de estas situaciones es el hecho de que frente al Otro, en estas circunstancias particulares de la migración, el peso de los estereotipos culturales es extremadamente fuerte y, algo paradójicamente, en cierto modo tranquilizante: la narradora establece constantemente una distancia con el Otro, pues todo acercamiento podría cuestionar su propia identidad. Otros personajes también practican esta mirada distante y a menudo burlona sobre el Otro (en particular el grupo de migrantes latinoamericanos que Mónica frecuenta en Frankfurt). De ahí que la mayor parte de las diferencias sean percibidas negativamente, lo cual funciona como un escudo. Sólo cuando llega su hermana Emilia, unos días antes del parto, la narradora puede darse una tregua: « Tenés razón, Emilia, le voy a dar un respiro a los pobres alemanes, ya no siento la imperiosa necesidad de caerles por la cabeza. » (*Ibid.*: 231). La compañía de su hermana la saca de su aislamiento, le permite ya no sentirse amenazada en su identidad/ integridad. Pero la decisión, rápidamente tomada, de regresar a Uruguay una vez nacida la hija, muestra que para ella su identidad —y la de su futura hija— no puede ser sino uruguaya.

Para los protagonistas de *Yugoslavia*, las relaciones humanas resultan también degradadas y, a menudo, degradantes. En la jungla urbana, la única manera de sobrevivir es pertenecer a un grupo, y esos grupos son a menudo étnicos y, mayoritariamente, nacionales. No hay personaje en la novela del que no se sepa su origen, o al que se lo designe e identifique incluso mediante ese origen. Los protagonistas son, como dijimos, uruguayos, pero se mueven en un ambiente de latinos. De todos los demás personajes, se conoce siempre el origen: Ezequiel es argentino; Arturo, alias *El Oso*, dice ser de San Diego (o sea: estadounidense), pero Facundo sospecha que es mexicano nativo de Tijuana; Camilo, el primo de Horacio, es venezolano (e hijo de un tío uruguayo que migró décadas antes); aparecen también « Marito, el chicano », « Rosmary, la peruana del 5° F », Felipe que « es del América » (equipo mexicano del DF) (Nuñez 2014: 91), Antonio el mexicano, Jeff, « el gringo », « los negros del bar » (*Ibid.*: 72), los « white trash » (« blancos de bajo estatuto social ») (*Ibid.*: 72), etc. Esta adscripción a un origen preexiste a –y condiciona– toda relación. En cierto modo de cada individuo se espera que actúe en base a los códigos y estereotipos propios de su grupo, que defienda en primer lugar a los *suyos*, a ese *ersatz* de *familia* que viene a representar, en ese marco de precariedad e inestabilidad (laboral, afectiva, etc.) al grupo nacional o étnico.

Aunque cada comunidad vive principalmente cerrada sobre sí misma, a veces hace alianzas con otras; en especial, tratándose de migrantes (las más de las veces, ilegales), el enemigo común es el norteamericano, y en particular el nativo del Midwest, racista y xenófobo. Por ejemplo, el dueño del desguace de automóviles, John Ellis, es presentado por el narrador como « un *red neck*²⁷ repulsivo » y su novia como una « *stripper* que cada vez que espera a John en su coche contesta a las miradas de los obreros formando la L de *loser* con su pulgar y su índice contra la ventanilla del coche. » (*Ibid.*: 42)

Cuando Facundo va a buscar trabajo, se presenta ante un capataz mexicano que, por su acento, lo confunde con un argentino; su respuesta, para ganarse los favores del mexicano, es el humor: « –¿Argentino? / –Parecido pero mejor: uruguayo –dice Facundo plagiando una broma que le ha escuchado hacer a Horacio siempre que Ezequiel está delante. » (*Ibid.*: 120)). Gracias a la explotación de los estereotipos culturales (aquí: el del porteño presumido, sobrador...), Facundo consigue ganarse la simpatía de su futuro jefe.

Este, por su parte, es un mexicano que al principio lo trata burlescamente (« ¿Buscas chamba, uruguayo? Pues fijate que vienes un poco tarde... para conseguir varo hay que madrugar, mi hermano [...]. Acá mi compadre Daniel madruga tanto que ni siquiera se acuesta por las noches. » (*Ibid.*: 120-121), pero finalmente termina conmovido por la historia (falsa) que le inventa Facundo (un hijo que llora de hambre por las noches) y le da trabajo, porque « le da ‘la chingada gana’ », porque él « es el jefe, el mero mero » (*Ibid.*: 121).

En pleno trabajo (se trata de montar unas carpas para unos espectáculos), las cuadrillas se forman espontáneamente en función de los orígenes:

Un grupo de obreros negros comienza a clavar las estacas de la carpa mayor [...] [Unos] latinos se dedican a retirar estacas del suelo provistos de unas largas tenazas y, junto a ellos, un grupo más pequeño de hombres blancos trata de desalojar el agua de una enorme lona [...] (*Ibid.*: 122)

Facundo, cuya *uruguayidad* lo pone en una situación algo incierta, decide unirse a los latinos, aunque el trato que recibe de éstos (« güero »²⁸) le recuerda el « menosprecio

²⁷ « Denominación peyorativa dada a los blancos de las zonas rurales en algunas regiones de Estados Unidos » (la nota figura en la novela) (Nuñez 2014: 42).

²⁸ Persona de piel clara, pero no forzosamente un « gringo ».

habitual que sienten por él los mexicanos» (*Ibid.*: 123). Cuando más tarde los norteamericanos tratan de imponer las tareas más pesadas a los latinos (« *You, Mexicans* », los interpela un gordo norteamericano), la chispa de una disputa racial no está lejos de hacer estallar la violencia, pero la escena termina en una forma de intimidación mutua y de agresión contenida (*Ibid.*: 123). Así, la descalificación es una constante, cada individuo se sitúa imaginariamente en una comunidad, la cual se sitúa jerárquicamente por encima de las otras (los argumentos pueden ser la fuerza, la superioridad numérica, o cualquier otro). Por ejemplo, « Lourdes, la hondureña » le cuenta a Juana historias sobre « la policía mexicana –que es peor que la gringa, según ella– » (*Ibid.*: 15), mostrando los límites de la tan mentada *solidaridad latinoamericana*.

La descalificación del otro por su origen puede ser meramente verbal, como cuando Arturo se mofa de los argentinos: « Todos los argentinos que conocí en California eran camareros o prostitutas, pero si les preguntabas a qué se dedicaban, te contestaban: ‘en realidad soy escritor’, ‘en realidad soy actriz’ » (*Ibid.*: 54); también puede pasar por otras formas de agresión (los mexicanos que trabajan en el desguace le pinchan una rueda a Horacio y le funden los tornillos con un soplete para que no pueda cambiarla (*Ibid.*: 90-91)). Estamos, medio siglo más tarde, en un universo que parece reproducir el de *West Side Story*. Como en la famosa comedia musical, estas actitudes son sobre todo masculinas, los personajes femeninos no entran en esta lógica de *mostrar los músculos* y defender su identidad a sangre y fuego.

De hecho, la mirada más lúcida es la de Juana, quien indirectamente le da título a la novela; en efecto, el título proviene de un equívoco, pues un colega de trabajo (« Jamal, un negro del East Saint Louis » (*Ibid.*: 17)), al verla de piel blanca, piensa que Juana es yugoslava y que es una refugiada de la Guerra de los Balcanes. Pero « Yugoslavia » es también, aunque no venga explicitado, un juego de palabras: los Estados Unidos son *el país del yugo* entendiendo por « yugo » su utilización derivada del lunfardo rioplatense (yugo=trabajo duro). El trabajo es lo que mueve a todos estos migrantes a instalarse en Estados Unidos, y es allí la moneda de intercambio, aunque a menudo sea un « yugo » pesado. Las condiciones en que se lo obtiene/ se lo conserva son las de « una jungla estimulada para ser una jungla » (*Ibid.*: 63).

Ser en la distancia

La protagonista de *Frankfurt...*, en sus desplazamientos, se enfrenta al dilema del migrante voluntario: al no haber sido expulsada de su país por la violencia política o la miseria económica, su elección de otro lugar presupone, en cierto modo, una aceptación más abierta de todo lo que ese nuevo espacio implica, y, al adoptarlo, lleva al individuo a despojarse de todo aquello que constituye su ser-de-allá: ya no se habla la misma lengua, no son los mismos los paisajes ni los seres, tampoco los códigos son los mismos. Para el uruguayo, además, la confrontación con Europa es un verdadero choque identitario, en la medida en que esa autopercepción tradicional –nunca del todo desmentida– de ser *la Suiza de América*, de ser *europesos trasplantados en el Nuevo Mundo*²⁹ choca con las diferencias a las que constantemente se ve confrontado.

²⁹ En torno a este mito, el grupo de rock uruguayo *El Cuarteto de Nos* hizo una antológica canción, “No somos latinos” (2000), cuyo estribillo reza: « No me jodan más/ No somos latinos/ Yo me crié acá en la Suiza del Sur » y que da cuenta de ese sentimiento de Otridad del uruguayo de manera muy *políticamente incorrecta*: « En Colombia me decían gringo/ o alemán en Santo Domingo/ en Honduras, Panamá y Venezuela/ Uruguay ni saben dónde queda. / Prefiero hablar con un filósofo sueco/ que con un indio

Aunque la narradora quiera rechazar la añoranza de su país, ésta reaparece inevitablemente, como durante un corto viaje a Portugal cuando se produce el encuentro con el Atlántico³⁰. Por otra parte, afloran también a menudo, e involuntariamente, los prejuicios propios del uruguayo, como cuando la narradora y su marido van a una preparación para el parto, y al ver a los otros participantes se dice que « Por el aspecto físico somos la pareja más pareja de todas las que estamos acá. Las demás son un joven con una vieja, una flaca con un gordo, una rubia con un negro, otra que fuma y ni se mira con su pareja » (Vidal 2003: 144).

Esta manera de presentar a los uruguayos como los más *parejos*, se enlaza con la visión del Uruguay como *país de la medianía*, país que rechaza los extremos (de violencia, de pobreza, etc.), los contrastes (ni blanco ni negro: gris). Confrontada con sociedades que funcionan de otra manera, estos valores, tantas veces denostados (e incluso, motores de la migración) aparecen como defendibles. La única persona alemana con la que la protagonista establece una forma de entendimiento es Brigitte, una mujer mayor que vivió en Uruguay tres lustros con su marido; aunque habla un español horroroso, tiene una fuerte nostalgia del Uruguay, y su visión valorizante de dicho país (país de tamaño humano, no sobrepoblado ni ahogado por reglas y más reglas) dibuja una visión positiva de un mundo en el que no dominan las prohibiciones (como en Alemania, donde según la protagonista « cada centímetro cuadrado está reglado y [...] siempre hay alguien dispuesto a vigilar si hacés lo correcto o debe denunciarte. » (*Ibid.*: 119).

En definitiva, la visión de Mónica (y de Brigitte), retoma la clásica oposición *civilización y barbarie*, elogiando el « salvajismo » (*Ibid.*: 119) propio del Nuevo Mundo, espacio de la improvisación, de la creatividad, etc. A pesar de su marcado realismo, la novela se sitúa, ideológicamente hablando, en la línea de *lo real maravilloso* carpenteriano. La confrontación con Europa resulta para esta uruguayana una confirmación de que su espacio y su mundo son el Uruguay. Desde este punto de vista, *Frankfurt* es una novela que está en la intersección de dos percepciones del Uruguay. La primera es la del Siglo XX que empieza a desmoronarse, como ya vimos, en sus últimas cuatro décadas (pero que resiste...). La segunda, una percepción nueva, aún no claramente definida, pero que reniega de la esquizofrénica y alienante visión eurocéntrica del Uruguay y rechaza las limitaciones de una definición puramente territorial (« insular », el Uruguay como una *isla en tierra firme*).

En *Yugoslavia*, aunque los personajes emigran por motivos cercanos a los de la protagonista de *Frankfurt...*, hay una diferencia considerable, y es que el país de destino no es Europa (esa Europa trasplantada en América que Uruguay ha pretendido ser), sino los Estados Unidos, con los cuales la relación es diferente, de fascinación o rechazo, de modelo cultural para muchos jóvenes y al mismo tiempo y esquizofrénicamente, de contramodelo político (encarnación del imperialismo). En la novela parecería haber dos categorías de migrantes: los que se han ido por motivaciones puramente económicas, como el primo de Horacio (cuya mujer e hijos están en Venezuela, y a quienes les envía mensualmente parte de su salario); o como los mexicanos, centroamericanos, etc. que atraviesan brevemente la novela, y que se satisfacen con las condiciones de vida que, aunque precarias, les ofrecen los Estados Unidos. Por otro lado los que, como la pareja protagonista, han llegado por razones de otro tipo y más complejas. Ni Facundo ni Juana pertenecen a las clases sociales bajas o medio-bajas. Lo que los ha hecho irse de Uruguay

guatemalteco/ y tengo más en común con un rumano/ que con un cholo boliviano.» (<https://www.youtube.com/watch?v=WXrVUZZ5Ing>).

³⁰ « [...] de qué sirve tanta nostalgia inútil, vamos, déjate de tonterías. Estás donde querías estar, no embromes con el océano y esas tristezas. Lo tuyo es voluntario. » (Vidal: 184).

es más bien un cóctel de motivaciones: cierto inconformismo respecto a un ambiente estrecho, ganas de cambiar de vida, de acceder a un mundo que permita desarrollar mayores posibilidades creativas y también, como lo muestran los intercambios (correos electrónicos o llamadas) con la familia, cierto deseo de escapar del peso de la dominación familiar. Facundo es un dibujante creativo, con experiencia en Uruguay, y que piensa que podrá ejercer ese oficio de manera más profesional en un mercado más grande como el norteamericano. Sin embargo, rápidamente constatará que las puertas no se le abren, y que poco a poco va entrando en el molde de lo que se espera de un latino: hacer trabajos que exigen escasa calificación y recibir a cambio el premio de poder entrar (módicamente) en el reino del consumo. En cuanto a su voluntad de huir del peso de la familia, la situación económica que vive en Estados Unidos lo obliga a rebajarse a pedirle ayuda a su padre, manteniendo formas de dependencia.

Juana, por su parte, es más combativa que Facundo, se da cuenta de que « cuando llegamos nosotros éramos unos blanditos » (Nuñez 2014: 49) y que la realidad estadounidense es mucho más cruel que la uruguaya, donde podían vivir gracias a la ayuda de los padres, como unos postadolescentes. Pero cuando el precio (moral) a pagar a la madre de Juana para vivir gratis en el piso que les presta se vuelve demasiado pesado, Facundo, en una reacción de orgullo herido, decide ese viaje a los Estados Unidos, más como una manera de oponerse a la presión familiar que como un verdadero deseo o proyecto. Cuando los proyectos de trabajar en el diseño gráfico de Facundo se desmoronan, y Facundo queda como paralizado, incapaz de intentar cualquier cosa, Juana toma las cosas en mano y se dice la frase que se transformará para ella en una especie de mantra, « decidí que tenía que agarrarme al mundo como una garrapata » (*Ibid.*: 58), o sea combatir contra ese mundo-perro que trata de deshacerse de ella. Es con esa mentalidad que empieza a trabajar, no para integrarse sino « para sobrevivir » (*Ibid.*: 58) y a la espera del momento en que pueda volver a *vivir*. Lamentablemente, el contacto con el universo del trabajo será una tarea difícil: descubrirá por un lado el funcionamiento de un capitalismo basado en la explotación de cada individuo por el que está inmediatamente por encima de él, insertos todos en un mecanismo perverso dominado por la *cultura managerial*. Por otra parte, será víctima de todos los abusos que el sistema tolera (como el acoso sexual por parte de su jefe). Dentro de ese sistema, a Juana sólo le queda resignarse (como se lo dice Andrew, su jefe americano: « El mundo es como tiene que ser, Juana, si tuviera que ser diferente sería diferente. Tienes que reconciliarte con eso y aprender a ser feliz a pesar de todo. » (*Ibid.*: 64-65) o renunciar (como lo hará en el restaurante), aunque eso no la lleve a la solución sino a otras situaciones similares.

Ser o estar, ¿es ésa la pregunta?

En ambas novelas la existencia se transforma en un constante acto de afirmación, de resistencia. En el caso de *Yugoslavia*, el precio para *estar* es sacrificar parte de su *ser*, o ponerse máscaras que permiten atravesar distintas situaciones. El multiperspectivismo que permite la novela (que se sirve de una narradora personaje, pero que da entrada a otras miradas: correos electrónicos, cartas, intercambios con un psiquiatra...) muestra que los personajes están continuamente representando un papel, en función del « público » (del interlocutor que tienen en frente). El único momento en el cual los tres protagonistas volverán a ser lo que son, se desprenderán de sus máscaras, es una fiesta que hacen los tres, en la cual beben, se drogan, y cometen varios excesos que los retrotraen a su condición de adolescentes situándolos en un espacio protegido (un apartamento en el que están sólo los tres, una especie de *micro-Uruguay*). En resumidas cuentas, en ambas novelas la migración aparece como un fracaso desde casi todos los puntos de vista, como un callejón sin salida

en cierto modo, quedando la *moraleja* (si la hay) resumida en esos versos de Jaime Roos que evocábamos al principio a propósito de la canción *Los Olímpicos*: « Volver no tiene sentido / tampoco vivir allí ».

A modo de conclusión inevitablemente provisoria, podemos afirmar sin correr grandes riesgos que la movilidad en sus múltiples formas (migraciones, errancias, nomadismos, exilios) seguirá siendo un tema central de la literatura uruguaya; la llegada en la última década de nuevas olas de migrantes esencialmente latinoamericanos (de Ecuador, Bolivia, Cuba, República Dominicana y sobre todo Venezuela) hará surgir nuevos relatos que pongan en juego estos encuentros y desencuentros humanos, lingüísticos y culturales.

BIBLIOGRAFIA

- Aínsa, Fernando (2002), *Pasarelas. Letras entre dos mundos*, Indigo, París.
- Aínsa Fernando (2012), *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid.
- Alfaro Hugo (1986), *Mario Benedetti por Hugo Alfaro*, Trilce, Montevideo.
- Benedetti Mario (1996), *Andamios*, Seix Barral, Buenos Aires.
- Benedetti Mario (2009), *Primavera con una esquina rota*, Santillana, Madrid (1ª. ed.: 1982).
- Caplán Raúl (1999), « Voyage vers un 'altro paese': les mots italiens dans *Los fuegos de San Telmo* de J. Pedro Díaz », *Babel, Revue de littérature française, Générale et compare*, n°3, 1999, p.143-152.
- Caplán Raúl (2019), « Partida(s) de (re)nacimiento: *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano (1994) » en Caplán Raúl y Idmhand Fatima (éds.), *De la isla al mundo: acercamientos a la obra de Carlos Liscano*, Editions des archives contemporaines, France.
<https://www.archivescontemporaines.com/books/9782813002761>
- Chantraine-Braillon Cécile, Norah Giraldo Dei Cas y Fatiha Idmhand (eds.) (2010), *El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento Iberoamericana/Vervuert*, Madrid.
- Díaz José Pedro (1968), *Los fuegos de San Telmo*, CEDAL, Buenos Aires. (1ª éd.: 1964).
- Gandolfo Elvio (2019a), “El giro cuántico de la ficción uruguaya”, *Revista Ñ*, (diario *Clarín*), 06/03/2019.
https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/giro-cuantico-ficcion-uruguaya_0_aXR00YfsG.html?fbclid=IwAR1w936WTlpVvogz2zyjQznGpgP2ozqjCM9YcChwg49xwMPeVltq4sWade8.
- Liscano Carlos (1994), *El camino a Ítaca*, Cal y Canto, Montevideo.
- Liscano Carlos (2000), *El lenguaje de la soledad*, Cal y Canto, Montevideo.
- Montoya Jesús y Natalia Moraes Mena (2008), « ‘El ultimo que apague la luz’: emigración y crisis de identidad en la narrativa, el cine y la música uruguayos », *Revista Nuestra América*, n°6, Universidad de Oporto, p. 205-233.
- Núñez Matías (2014), *Yugoslavia*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.
- Outeirinho Maria de Fátima, *Afropéen(nne): quelques notes autour d'un mot valise*,
<https://doi.org/10.4000/carnets.2380>.
- Pereyra Leonardo (2015), “Uruguay, esa penillanura levemente ondulada que invita al suicidio”, *El Observador*, 02/06/2015
<https://www.elobservador.com.uy/nota/uruguay-esa-penillanura-levemente-ondulada-que-invita-al-suicidio-201562000>, página consultada el 28/2/2019.
- Rama Angel (1961), *Tierra sin mapa*, Alfa, Montevideo.
- Torres García Joaquín (1941), *Universalismo constructivo*, Buenos Aires, Poseidón.
<https://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/torres.htm>.
- Vidal Ana (2004), *Frankfurt. Cruce de caminos*, Planeta, Montevideo.