



# “El último que apague la luz”: Emigración y crisis de identidad en la narrativa, el cine y la música uruguayos<sup>1</sup>

Jesús Montoya Juárez<sup>2</sup>

Natalia Moraes Mena<sup>3</sup>

## RESUMEN

El presente artículo reúne una constelación de textos culturales que tematizan la reciente emigración uruguaya. El cine, la música y la narrativa que analizamos aquí construyen y a la vez son construidos por un imaginario de crisis de identidad que establece un diálogo con un pasado perdido, a menudo des-realizador del propio presente, y valora la nueva migración económica como una opción legítima y aceptada socialmente en situaciones de crisis.

## PALABRAS CLAVE

emigración, identidad, música, cine, narrativa

## ABSTRACT

This article pretends to show how Uruguayn texts in the XXI<sup>st</sup> Century (songs, films and novels), construct a particular configuration of the Uruguayan identity influenced by the crisis caused by recent migration. These texts establish a dialogue between the past, perceived as unreal, and a present without future, and they make their contribution to increase the social value of the efforts done by emigrants to leave.

**1** El presente artículo es un esbozo de una investigación más amplia sobre la tematización del fenómeno migratorio y la crisis de identidad que lo explica, y en parte lo produce, en el arte, la literatura, el cine, la música y otras manifestaciones de la cultura uruguaya. Dicho trabajo aparecerá en forma de libro en el año 2009.

**2** Profesor del Departamento de Literatura española de la Universidad de Granada. Doctor en Literatura por dicha Universidad. Especialista en literatura latinoamericana, ha desarrollado su tesis sobre la tecnología y los medios de comunicación en la literatura del Río de la Plata y la construcción de nuevos realismos. Ha editado el libro *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (2008). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. **Contacto:** jmonty@ugr.es

**3** Profesora del departamento de Sociología de la Universidad de Murcia, Investigadora del Laboratorio de Estudios Interculturales de la Universidad de Granada. Candidata a Doctora en Antropología por esta Universidad. Especialista en estudios migratorios, ha desarrollado su tesis sobre transnacionalismo político y diáspora uruguaya. **Contacto:** nmoraes@um.es



#### KEY WORDS

emigration, identity, music, films, narrative

"La nación se cuenta historias a sí misma"

Perceval 1995

"El mundo es redondo.

Pero nunca es más redondo que cuando uno se aleja y, al seguir alejándose, empieza a volver.

De insistir, nos encontramos sorprendidos en el punto de partida"

Aínsa 2000

## *Introducción*

Uruguay es un país marcado por los flujos migratorios. La influencia de la inmigración de fines del siglo XIX y principios del XX en la construcción del imaginario nacional y la fuerte emigración que se produjo sobre todo a partir de la década de los setenta sentaron las bases para que en la sociedad uruguaya el migrar se convirtiese en una estrategia válida para enfrentar situaciones de crisis. Se generó así lo que Pellegrino ha denominado una "cultura emigratoria" (Pellegrino 1995) caracterizada por, entre otros aspectos, por la alta propensión migratoria de la población. Los pocos estudios estadísticos que se han realizado hasta la fecha sobre la emigración uruguaya demuestran cómo ante las sucesivas crisis vividas en el país, los uruguayos han respondido yéndose, conformando así una diáspora que representa actualmente más del 15% de la población.

La crisis que sufrió la región a inicios del siglo XXI y que en Uruguay adquirió relevancia en el año 2002 no fue una excepción. El flujo migratorio fue tan intenso que llegó a calificarse como una "sangría"; los aeropuertos se llenaban de gente despidiendo a los suyos, las colas para sacar los pasaportes eran interminables, las conexiones con los amigos y familiares residentes en el exterior se reactivaban para conseguir contactos y redes que facilitaran la llegada. La magnitud del fenómeno llevó a la emigración al debate público. Los medios de comunicación



se hicieron eco del problema y dedicaron numerosos espacios a contar cómo los uruguayos se iban del país y cómo vivían en sus diferentes destinos. A medida que la temática de la emigración adquiría relevancia e interés social, las referencias a la misma en las producciones artísticas uruguayas aumentaban. La emigración, habiéndose convertido en uno de los principales problemas de los uruguayos comenzó a ser fuente de inspiración y referencia obligada en muchas de las producciones artístico-culturales de los últimos años<sup>4</sup>.

El objetivo de este artículo es analizar una constelación de textos culturales que abordan en diferente grado y de diversa forma la temática de la emigración y la crisis social e identitaria que en parte puede explicarla. Como apunta Filgueira, ya en los años setenta la emigración podía explicarse no sólo por la crisis económica y política sino también por el deterioro general de una imagen de país fuertemente interiorizada en grandes sectores de la población como sociedad abierta, de fácil movilidad social, participativa e igualitaria (Filgueira 1987). La crisis de los imaginarios y de las representaciones sobre la identidad nacional permanece vigente y permea aún hoy la producción cultural uruguaya.

Las obras que analizamos aquí, en primer lugar, son producto y a la vez construyen un imaginario de crisis de identidad que establece un diálogo con un pasado perdido, a menudo desrealizador del propio presente; en segundo lugar, tematizan la emigración como una alternativa válida y habitual para los uruguayos ante situaciones adversas.

## *Whisky y la dialéctica presencia-ausencia*

Tal vez sea *Whisky*<sup>5</sup> (Rebella y Stoll 2004), de realización íntegramente uruguaya, la película más relevante del cine uruguayo en su breve historia. El film narra la historia de unos personajes que viven en una rutina que apenas se

<sup>4</sup> Esto no es algo nuevo; también en la década de los setenta y ochenta el exilio fue un tema de interés para narradores y músicos uruguayos. Para muchos de ellos el exilio formó parte además de su biografía personal.

<sup>5</sup> El título del filme hace referencia a la expresión que se solicita a quienes posan en una fotografía para lograr una sonrisa, tiene su equivalente en el *cheese* inglés. Durante la toma de una fotografía, con la palabra *whisky* será el único momento en que veremos sonreír a Jacobo, uno de sus personajes protagónicos.



rompe por la incómoda visita de Herman (Jorge Bolani) a su hermano Jacobo (Andrés Pazos), después de muchos años de ausencia. El tercer personaje, Marta (Mirella Pascual), empleada probablemente desde siempre en la ahora vieja y deteriorada fábrica de calcetines que Jacobo heredó de su familia, acuerda fingir el papel de esposa de Jacobo para aparentar una cierta normalidad ante el hermano menor, emigrado a Brasil y también allí fabricante de medias, quien se siente culpable por no haber estado presente durante los años en los que se gesta el drama familiar de la enfermedad y muerte de su madre. Durante el fin de semana que dura dicha visita, los personajes se mueven en un silencio nunca vacío que abre una puerta por la que se comunica el pasado con el presente, sin que desde el presente sea posible transformación alguna.

*Whisky* es una 'comedia corrosiva' plagada de absurdo en la que los silencios expresan lo que los personajes se obstinan en no decir. El *film* construye una verdadera poética de los silencios cuyo objeto será mostrar con economía lo que podríamos llamar una dialéctica de la presencia en la ausencia, una especie de excedente de sentido y sentido excesivo, que constituye una verdadera contrahistoria: el sentido obtuso de que hablaba Barthes (1986), a lo largo del filme, que dialoga a modo de *rizoma* (Deleuze y Guattari 2002) en buena medida con el problema de la desintegración y de la crisis de identidad del país. Uruguay, entre "la Suiza de América y la garra charrúa" (Andatch 1992), las utopías y el desencanto, los mitos del pasado y el país que nunca existió, en definitiva la lucha entre una "memoria histórica y una memoria crítica" (Andatch 1992), disuelve un pasado que no parece ya siquiera real.

Dos coordenadas articuladoras de sentido manifiestan en *Whisky* esa dialéctica presencia/ausencia: la relación afuera/ adentro, en primer término, y la relación presente / pasado, en segundo (Montoya Juárez / Moraes Mena, 2005). Ambas coinciden con aquéllas que explican la crisis identitaria uruguaya, donde la emigración juega un papel clave. La pareja "adentro/afuera" es constitutiva de la identidad nacional uruguaya que se ha procesado históricamente como fruto de esa articulación peculiar. Achugar señala cómo Uruguay construye su autoimagen seducido por las fuerzas de la endogamia y la nostalgia de una Europa que no se era (Achurar, 1992), y cómo esa autoimagen acaba cristalizando en un mito fundacional de la nación como un producto de un aluvión inmigratorio. La conciencia de ser país de inmigrantes contribuyó no sólo a la formación de la



sociedad uruguaya sino también a la construcción de un imaginario nacional en donde la idea de “pueblo transplantado” colonizaba el discurso sobre el origen. Ese imaginario nacional se comienza a reconstruir cuando el afuera deja de ser el lugar de origen y pasa a ser el de destino, cuando el país de inmigrantes se comienza a reconocer como país de emigración (Moraes Mena, 2007). Con la decadencia de los mitos del pasado, el ayer que ya no es y el hoy que nunca será lo que fue, a través de ese presente que ya no es nada sin aquel pasado, se debate la identidad. Las raíces de esta crisis provienen fundamentalmente del agotamiento del viejo imaginario nacionalista y del fracaso recurrente en los intentos para su resignificación:

Para los uruguayos, por múltiples razones que hacen a su propio proceso histórico (la debilidad relativa de las bases materiales de su configuración estatal, su ubicación geográfica como país pequeño entre dos gigantes, el peso de sus modelos de asociación política en la elaboración de sus relatos y de sus referentes colectivos, etc.) el problema central de su autoidentificación nacional no ha pasado tanto por el ser sino por el cómo imaginarse. (Caetano, 1992: 140)

Estas coordenadas pasado/presente, adentro/afuera que marcan las disputas de sentido sobre la identidad nacional son el elemento que traza la red de significación del filme que nos ocupa.

La diégesis fílmica abarca aproximadamente siete días y se halla dividida en tres secciones o momentos. Uno primero circular, en el que las acciones repetidas de los personajes dibujan la rutina de una fábrica judía venida a menos. En este primer fragmento predominan los interiores, los planos generales de la fábrica se combinan con primeros planos dirigidos únicamente a los engranajes y elementos de la vieja maquinaria alemana. Observamos cómo las escenas se repiten hasta en tres ocasiones: plano de Marta a la puerta de la fábrica esperando a Jacobo, Jacobo que llega tras haber desayunado en un oscuro bar próximo a la fábrica.

Después, contraplano desde el interior de la fábrica a oscuras y la irrupción de la luz cuando Jacobo levanta la persiana. El silencio vuelve ensordecedor el zumbido de las luces de neón y el de la corriente eléctrica circulando por el interior de las viejas máquinas que, finalmente, empiezan a funcionar mientras



Marta, que se ha puesto un guardapolvo azul, sube a preparar un té que sirve a Jacobo con la sugerencia de contratar a un "hombre de mi barrio que arregla cosas" para reparar la persiana rota del despacho de Jacobo y la conformidad de éste en hacerlo.

Las empleadas que salen de la fábrica muestran sus bolsos a Marta al salir, para demostrar que no se llevan nada. "Hasta mañana si Dios quiere", Marta les repite en todas las ocasiones. Hasta que la última vez las máquinas se averían destrozando las puntas de las medias, haciendo concebir que, al igual que no se va a reparar la persiana a lo largo de la película, la fábrica no va a salir de esa avería, y a la vez, representando un desorden en la rutina, analogía del desorden en la rutina de Jacobo, rota por la visita de su hermano.

Al final de la jornada Marta y Jacobo se despiden desapasionadamente y se marchan en direcciones opuestas. Llama la atención el modo en el que nada cambia a pesar de la propuesta a medio concretar, casi sobreentendida, de Jacobo para que Marta se haga pasar por su esposa y continúe repitiéndose la misma rutina al día siguiente. Desde las primeras escenas el modo de narrar persigue una inquietud que va más allá de querer hacer explícita la monótona rutina de la fábrica en su decadencia. El espectador es capaz de predecir las escenas, las frases, flotando en el silencio con económica cortesía y mínimos cambios; sin embargo, espera algo que se demora, que tiene que ver con toda la violencia acumulada de lo no dicho y que sin embargo le va a seguir siendo arrebatado.

Un segundo momento en la estructura narrativa sustituye lo circular por lo lineal al tiempo que da comienzo la mentira representada ante el visitante de 'fuera', que se materializará físicamente en una fotografía, único momento en el que los personajes sonrían, que se hacen para precisamente convencer a Herman de su falso matrimonio. El momento de exhibirse, por tanto, de salir afuera de sí mismos de los personajes termina siendo una farsa imposible de creer, puesto que la frialdad incommovible del trato en el falso matrimonio se mantiene a pesar del visitante. Jacobo si acaso se vuelve cada vez más hermético y se encierra (de nuevo el adentro), esperando la marcha de su hermano.

Pero la noche anterior a la llegada de Herman también supone un movimiento hacia el adentro del personaje de Jacobo: Marta llega a una casa en medio del



silencio, suben en un ascensor de puertas de hierro desengrasadas y entran a una vivienda abandonada, repleta con las presencias del pasado de Jacobo. La habitación de la madre hace años fallecida, aún con sus cosas a medio embalar, la vida de los objetos o la presencia de su enfermedad en éstos, como la bombona de oxígeno centrando la mirada en un encuadre. Dicha bombona será arrastrada, escondida de la vista del visitante por Marta, que redecora la casa mientras Jacobo acude a recoger a su hermano del aeropuerto, sin que éste posteriormente le haga comentario alguno.

La casa de Jacobo es el único lugar en que Jacobo hablará de sí mismo. El recurso estilístico de hacer que los personajes no emitan palabra, que no inicien una conversación provoca una violencia o incomodidad en la situación que los personajes sobrellevan sin hacerse problema. El que ambos estén de acuerdo en semejante situación introduce un componente de absurdo en las vidas representadas en la película. La visita de Herman a su hermano, tras la que se halla el remordimiento por no haber ayudado con la enfermedad de su madre, su ausencia prolongada, que se puede leer desde el momento en que Jacobo lo recoge del aeropuerto, supone una incursión en el adentro, la convergencia en la vida falsa de su hermano, el regreso al interior de Uruguay, país en el que se hace común la expresión “está en el exterior” para referirse a alguien que emigró. La conciencia de ese éxodo tiene una cada vez mayor presencia en los medios de comunicación. Los micrófonos de un programa de radio, Pettinati (que se llega a oír por un instante en la propia película), por ejemplo, se hallan abiertos diariamente a los uruguayos de la diáspora. Pero el regreso de Herman lo es también al pasado, o a un presente pegajoso- el de Jacobo- en el que la vida se estancó.

Herman insiste en ir a ver la vieja fábrica a pesar de la negativa de Jacobo, de camino al estadio, y cuando finalmente la ve al borde de la ruina, le pide a su hermano no bajar del coche, (“llegamos tarde al partido”). Un plano de Jacobo y Herman, en una grada de cemento semivacía, muestra cómo Herman plantea a su hermano uno de los motivos principales de su viaje: redimir la culpa mediante una ayuda económica. Jacobo no lo mira y por primera vez sale de su hermetismo para gritar, apretando los puños, un largo insulto al árbitro. Desde el inicio, comprobamos que el desarraigo es el precio que se debe pagar para sobrevivir, para construir una familia y seguir ocupando la mente con nuevos



proyectos. Sin embargo, esta dramática lectura de lo microscópico o lo personal y privado como parte de la representación de lo colectivo no se produce en la película de Rebella y Stoll como ocurría en el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta, en el que el director, bajo la influencia del marxismo, se erigía como voz del pueblo (Casetti 1994). Ahora, las historias contadas son lecturas personales, apenas micro-relatos coherentes sólo consigo mismos, en los que acaso se reproducen- o se construyen- fragmentos de una historia colectiva que ya no se pretende llevar a hombros.

El último fragmento de la película trabaja con especial detenimiento la dialéctica presente-pasado. Una propuesta de Herman de prolongar por un par de días más su viaje los lleva en pleno invierno a Piriápolis, un balneario de la costa donde los hermanos pasaban sus veranos de niños. Un recuerdo lejano, el de la infancia, que funciona como fugaz nostalgia positiva en Herman, al que los años de ausencia le piden revivir los recuerdos, y como utopía imposible en Jacobo. El pasado funciona en la película como algo que nunca se ha ido, y por eso mismo el personaje de Jacobo no puede regresar a él con la imaginación o la memoria, pues actúa sobre él en un espacio, Uruguay, en el que nada ha cambiado sustancialmente (el mismo bar con música en vivo que se invita a cantar a los clientes, donde Herman canta una vieja canción, el mismo salón recreativo, la máquina de premios en la que solían jugar de niños, los negocios cerrados sin que otros nuevos hayan venido a suplirlos, el mismo viejo hotel venido a menos, las mismas habitaciones, aligeradas de muebles, ahora con las mínimas comodidades, una grieta en el lavabo que no ha sido reparada, los empleos de otra época, el ascensorista, el diligente botones a la espera de una propina).

En esta tercera parte, quizás mejor que en las anteriores, se muestra la crisis de las narrativas identitarias a través de la pátina sutil del deterioro en cada objeto. La *descriptio* visual de objetos y escenarios está a la vez contando una crisis traducida en un abandono espiritual y material, una irresistible melancolía exterior a la desesperanza melancólica que emana de los personajes. El pasado es una presencia ausente como una amenaza de que no habrá futuro. El pasado se solapa con el presente sin que ello sirva como recuperación catártica o catalice nada, sin que provoque una reflexión o transforme positivamente ese presente. Ni siquiera puede ser reelaborado como ilusión o nostalgia romántica porque se halla deformado ante los ojos. Se trata de nuevo de la presencia de



una ausencia que se extiende detrás de las vidas de los personajes, alimentando la idea del estancamiento. Y lo que más construye esa idea de sentido oculto que se escapa y que cuenta mucho más de lo que se percibe, es la sensación de que todo estaba ahí antes de que los directores fijasen las cámaras, que no ha habido nada que crear artificialmente, a pesar del componente evidentemente irreal o absurdo de la historia narrada. Eso es, quizás, lo más inquietante, esa suerte de irrealidad que se integra en un realismo absoluto. Pese a lo absurdo de los personajes, al límite de la humanidad y por ello humanos al límite (en esto han sido comparados Rebella y Stoll con el cineasta finlandés posmoderno Kaurismäki<sup>6</sup>), la historia es muy creíble.

El patetismo grotesco de Jacobo lo inhabilita para cualquier cambio de suerte. Destinado a hundirse irremediamente junto a su fábrica, que puede ser también símbolo de todo el país, decide volverle la espalda a la irónica fortuna que ahora llega demasiado tarde. En el casino del hotel apuesta todo el dinero recibido de su hermano a un número de la ruleta y gana. Durante varios minutos queda como petrificado, incapaz de articular movimiento alguno. El dinero vuelve a ser el modo en que Jacobo se comunica con Marta, al entregarle a ésta la cantidad ganada “a modo de compensación”. La rutina se reanuda a la mañana siguiente tras la marcha de Herman sin que Jacobo parezca advertir que Marta no ha ido a trabajar, intuyéndose que es quizás ella la única que ha logrado escapar: la inyección económica que recibe de Jacobo se traduce necesariamente en ‘migración’. En nuestra retina aún aparece impresionado el avión que hemos visto despegar a través del cristal de la cafetería del aeropuerto de Carrasco: el fundido en negro deja paso al ruido de los motores de la aeronave.

El modo narrativo coadyuva a la inmovilidad del espacio, del tiempo, a la convergencia del adentro y el afuera y a la tensión entre pasado y presente. El encuadre de cada fotograma es estático, sin *travellings*, planos-secuencia ni movimientos cámara en mano, todo a partir de un juego de trípodes que permiten que la cámara no se mueva en toda la película. Sólo al principio, cuando se muestran los créditos iniciales, una cámara, también fija en el salpicadero de un coche,

<sup>6</sup> Así lo propone Todd McCarthy, de la revista de cine *Variety*, nota de prensa recogida en la página web oficial de la película, [www.whisky.com/uy](http://www.whisky.com/uy) (consultada, 25-II-2005)



muestra a través del parabrisas su avanzar por las calles de Montevideo. Ese instante, junto a la canción que canta Jorge Bolani en el piano-bar de Piriápolis, son los únicos momentos en los que se acompaña la imagen de banda sonora musical. La película termina con una coda final. El silencio de los personajes, de nuevo como en el primer fragmento, multiplica nuestra percepción de los zumbidos de la corriente eléctrica y los tubos de neón, o el ruido ensordecedor de las máquinas funcionando. El salto al primer plano con la imagen de uno de los engranajes de una de esas máquinas, acompañado de un fuerte ruido, seco y sordo, deviene, con el siguiente plano en negro, en los créditos finales. Rebella y Stoll plantean en *Whisky* el retrato de unos personajes como máquinas averiadas que no pueden cambiar, el pasado como un fantasma que amordaza el presente, las huellas de la ausencia de lo que fue y no es, el rencor en silencio, y la huida de esa gran máquina averiada -Uruguay- como forma de supervivencia.

## **Pop, rock, murga y emigración**

Un paseo por las letras de la música popular uruguaya desde 2001 manifiesta hasta qué punto la crisis migratoria construye la narrativa de identidad colectiva.

Buena parte de las letras del músico uruguayo Jorge Drexler, residente en España, construyen una narrativa que metaforiza la identidad como un espacio híbrido o fronterizo, un entre-lugar que no se ubica geográficamente. "Yo no sé de dónde soy /, mi casa está en la frontera" (Drexler "Frontera" 1999a). El *theme* de la hibridez, producto cultural típico de la globalización, se refleja en el espejo del mito del "pueblo transplantado" en las letras del uruguayo: "Soy hijo de un forastero / y de una estrella del alba" (Drexler 1999a) (...) "Tu madre vino aquí desde Suecia, / la mía se crió en Libertad, / tu madre y yo somos una mezcla, igual que tú, / de amor y de casualidad (...)" (Drexler "De amor y de casualidad" 1998a). Y ese imaginario anticipa o predispone ideológicamente para entender la partida como una "vuelta". La mitificación de un pasado que se "extraña" se vincula a una nueva añoranza de un futuro que nunca llegó: "(...) un Edén olvidado" (...) "unos años dorados" (...) "Nos hicimos mayores esperando las flores del jacarandá" (Drexler "Un país con el nombre de un río" 2001). La nostalgia de un futuro fuerza la marcha de los jóvenes-aves que al llegar el invierno inexorablemente viajan al norte: "Un sueño y un pasaporte / como las aves buscamos



el norte / cuando el invierno se acerca /y el frío comienza a apretar” (Drexler 2001). Metáfora ésta, la de los hombres-pájaro, que da título a una obra teatral que aborda precisamente el tema de la emigración a partir de un diálogo entre dos migrantes en un ático cerrado al exterior que figura ubicarse en la ciudad de Barcelona, *Aves migratorias* (2004), dirigida por Cecilia Baranda y representada en el Teatro Circular de Montevideo en 2004.

La partida, con frecuencia vivida como temporal como se expresa en una canción del grupo de rock *La Trampa*, queda justificada por el cansancio: “Te vas, hasta cuándo no sabés / probás y cualquier cosa te volvés /con una mano atrás /(...) Te vas, no aguantás más este lugar” (*La Trampa* 2002). Y lo que cansa vuelve a ser otro motivo identitario recurrente: el estancamiento, la inmovilidad de un país “que no cambia más” (*La Trampa* 2002). Inmovilidad crónica que cierra toda alternativa (“Pocos caminos abiertos” (Drexler 2001) para una generación que no siente pertenecer a ningún lugar y a la que, sin embargo, le “cuesta” marcharse lo mismo que quedarse (“cómo me cuesta marcharme, / me cuesta quedarme, me cuesta olvidar, / el olor a la tierra mojada, la brisa del mar” (Drexler 2001)).

En textos como los de Drexler la renuncia al país de origen se identifica con una pérdida espiritual que no es tanto el desarraigo respecto de una comunidad imaginada sino la pérdida de un horizonte como vago lugar de pertenencia: “Si dejo elegir a mis pies / me llevan camino del mar” (Drexler “Montevideo” 1998b). El mar, el Río de la Plata, el espacio donde se ponen los ojos para darse “un golpe de horizonte”, es otro símbolo identitario de un país volcado a sus bordes, al mar y al Río. El mar es el exterior, la capital aparece en la canción “Un país con el nombre de un río” como un espacio limítrofe entre un interior vacío y el exterior que ahora se mira a través de nuevas lentes; el pueblo uruguayo se describe como un pueblo detenido que fija “todos los ojos en el aeropuerto” (Drexler 2001): “Vengo de un prado vacío, / de un país con el nombre de un río” (Drexler 2001).

En las murgas de los últimos años la valoración del esfuerzo o el coste que supone el nuevo flujo migratorio, que se vincula a la necesidad y no se plantea como una opción arbitraria. Como apunta Alfaro, “[...] si crear un país es en cierto modo teatralizarlo, en el Uruguay ha sido el carnaval, en buena medida, el encargado de efectuar esa representación de los gestos y los moldes vitales



de lo nacional" (Alfaro, 2000:66). En el año 2001 la murga *Los 8 de momo* hacía girar sus letras alrededor de la crisis migratoria. "Uruguayo que te has ido" constituye una restitución de la herida causada por la partida en el emigrante, que la canción pretende cauterizar por medio de la negación de su marcha, con un viaje imaginario: "No se conocen distancias / cuando mi voz se hace tuya, / la gente que va hasta el barrio / que vos prefieras cantando murga./ La misma voz te acompaña, / si alguna lágrima se te escapa, / volvé con el pensamiento / y a la tristeza ponéle tapa" (*Los 8 de momo* 2001).

La murga refuerza un valor positivo en el acto de emigrar por contraste con el valor mayor de todo lo que deja atrás, enumerándose, pese a la insinuación inicial ("uruguayo que te has ido / estás aquí sin saber"), los motivos por los que bien habría merecido la pena quedarse: en este caso la idea de pertenencia a una comunidad imaginaria. La *descriptio* levanta un escenario a partir de los ya clásicos símbolos identitarios nacionales: "Seguís latiendo en el fútbol, / en la música tropical /En el tango, en la milonga / y en noches de carnaval" (*Los 8 de momo* 2001). La letra enumera los espacios de la ciudad, los barrios y calles, La Rambla, el Prado, el Mercado del Puerto, el mate, la feria de viejo de Tristán Narvaja, etc., reescribiendo una vez más las escenas del pintoresquismo montevideano en las que lo interesante es señalar que el paseo narrado es un paseo imaginario, que acaso no se corresponde con la realidad: también para el que se queda, a fin de cuentas, "es cuestión de usar la memoria" (2001).

La murga *La margarita* también en 2001 dedicaba "Soñarás el regreso" a la crisis migratoria, señalando al emigrante económico de la reciente crisis no como producto de una opción arbitraria sino como sujeto a una necesidad diferente a la persecución de los setenta. La murga dota de voz a una figura que se hallaba en cierto modo desprestigiada: "Es muy difícil cuando un uruguayo se tiene que ir del país / a buscar trabajo, y a veces hasta dejar a su familia" (*La margarita* 2001).

En otras composiciones, se manifiesta esa comprensión del que se marcha precisamente en tanto se experimenta al mismo tiempo una herida al quedarse. Uruguay es una herida en el mapa ("escribime si podés, yo sigo acá, clavado acá, como en el mapa un puñal" (*La Trampa* 2002), abandonarlo es como partir de "un desierto sin velocidad" (*No te va a gustar* 1999) en el que "nunca pasa nada, / nada relevante que le dé un sentido a vivir" (*El cuarteto de nos* "Nunca-



pasanada” 1996a). Sólo puede comprenderse al que emigra cuando, o se experimenta en las propias carnes la tesitura de partir “buscando el futuro que acá no podés tener” (*La Trampa* 2002), o cuando se constata que todo uruguayo no sólo se siente como parte de un “pueblo transplantado”, sino que, como se expresa en una letra de Tabaré Cardozo, además, tiene un ser querido fuera del país: “Todo el mundo tiene, / tuvo, tiene, o pudo tener... / Todo el mundo tiene, / casi todo el mundo suele tener... / Un abuelo inmigrante, un amigo que se fue” (Tabaré Cardozo 2005).

En otras canciones Uruguay es literal y metafóricamente tematizado como un “fin del mundo” (Drexler “El sur del sur” 1999b) del que, ¿acaso puede hacerse otra cosa que salir? La respuesta tautológica más nihilista en ese sentido entre los textos musicales que hemos seleccionado puede ser la expresada en “Pueblo podrido”, de *El cuarteto de nos*. El *theme* de la inmovilidad social, el estancamiento en el tiempo, típico de la narrativa de identidad uruguaya desde la generación del cincuenta, se vuelve aquí podredumbre. Como vemos, de un modo similar a como ocurre en la narrativa de Peveroni (2005), que analizaremos más adelante, la descripción del “pueblo podrido” que elabora la canción de *El cuarteto de nos* se hace en términos apocalípticos:

Yo vivo en un pueblo podrido, / donde todo está podrido, /y voy de noche /siempre a oscuras / caminando entre la basura, / y no voy a llegar muy lejos /en un ómnibus lleno de viejos, /porque me asaltan con un caño / delinquentes de doce años (...)/ Los zapatos se me mojan / pisando las baldosas flojas, y la calle no me da tregua / esquivando bosta de yegua, /y a los chorros tanto les da /si es fácil comprar la autoridad, / y si en mi casa busco abrigo / tengo que entrar pateando mendigos (...)  
(*El cuarteto de nos* 2006).

La canción construye un personaje-narrador que describe hiperbólicamente elementos del escenario urbano de Montevideo: los mendigos, el alcoholismo, el deterioro de las aceras que nadie arregla, la corrupción, la basura que con frecuencia se extiende por el suelo a causa de la labor de los recolectores que, además, al llevar un carro tirado por un mulo o un caballo, generan excrementos. La calle o el barrio en este texto ha perdido todo sentido comunitario, el domicilio se visualiza como refugio y los vecinos que le piden “plata para el vino” se proyectan como zombis o “podridos”. La canción refiere un lugar común vinculado a la migración



que reproduce la prensa, el cine y la literatura: "Acá no hay nada que hacer, / el que se quedó es porque no se fue". Sin embargo, pese a esta enumeración sombría de la realidad montevideana la canción concluye con un estribillo que construye una afirmación para la que no se encuentran motivos: "Y si me pregunta algún podrido, / por qué no te vas de este pueblo podrido, / le digo no me hagas poner violento / y escucha lo que te estoy diciendo: / así quiero estar, así quiero estar, así quiero estar" (El cuarteto de nos 2006). Este final se rebela contra la incomodidad de la exposición a la que cualquiera de una determinada generación, que oscila entre "los delincuentes de doce años" y los "viejos" que viajan en los ómnibus, se ve sometido a tener que justificar no la marcha, sino la permanencia en el país.

Esta crisis de identidad es el caballo de batalla en las letras de numerosas canciones de *El cuarteto...* Letras como "Tupamaro" levantan con ironía ficciones imposibles donde el mago "Pantaléon" ofrece al narrador, "un guacho del 63", regresar al pasado y encarnar uno de los mitos nacionales: "Y una vuelta que andábamos remamados / dijo: "yo te puedo hacer que viajes al pasado" / pensé: "con la celeste dar la vuelta en el 50, /o ser un tupamaro de los 60" (*El cuarteto de nos* "Tupamaro" 1995). El erigido prócer nacional, José Gervasio Artigas, aparece en "El primer oriental desertor" identificado con el modelo primitivo de desertión para un yo alejado de toda intensidad patriótica: "Y de Artigas en mí sólo hay / las ganas de borrar me al Paraguay / [...] seré el primer oriental desertor" (1994). En otras ocasiones, como en "El día en que Artigas se emborrachó" (1996b), el mito patrio acaba deconstruido como un alcohólico, vicioso y malencarado: "Ese día dejó como a diez embarazadas /se casó con la prima que era medio retardada / le dijo a Posadas "agarrala que me crece" / y vomitó en las instrucciones del año trece. (1996b)

Más allá de adentrarnos en la valoración artística de estas composiciones veremos señalar cómo, problematizados e incluso destruidos los vínculos con toda forma previa de comunidad imaginaria, en las letras de *El cuarteto de nos* la razón para quedarse es que no hay razón, o, quizás también ocurra que la razón se haya podrido. La justificación que construye el yo poético de "Pueblo podrido" es una afirmación contra pronóstico de una supervivencia en un Uruguay representado en "Autos nuevos" (2006), otra de las letras de este grupo, como un manicomio en el que ciertas formas de locura equivalen a un autoexilio como modo de supervivencia en un entorno hostil.



## *Peveroni y el exilio en tiempos de emigración*

Otro de los textos que componen la red que estamos leyendo es *El exilio según Nicolás* (2005), del narrador uruguayo Gabriel Peveroni (1969). La novela de Peveroni podría vincularse a toda una constelación de otros textos latinoamericanos de escritores nacidos desde los sesenta, como *Sueños digitales* (2000) y *El delirio de Turing* (2003) del boliviano Edmundo Paz Soldán (1967), *La vida en las ventanas* (2002), de Andrés Neuman (1977), y *Mantra* (2001), de Rodrigo Fresán (1963), ambos argentinos; *Por favor, rebobinar* (1998) y *Las películas de mi vida* (2004) del chileno Alberto Fuguet, o *Miss Tacuarembó* (2004) y *Aún soltera* (2005) del también uruguayo Daniel Umpi (1974) (Montoya Juárez 2007), textos que temáticamente ahondan en la crisis de identidad de una o dos nuevas generaciones latinoamericanas que viven en una ecología de la “cotidianización del simulacro” (Montoya Juárez 2008a, 2008b) o de la “implosión mediática” (Fernández Porta 2007), para la que incluso la cultura pop es el pasado inmediato, a la que se añade el derrumbamiento de buena parte de las narrativas de identidad colectiva que los países latinoamericanos se contaban a sí mismos, después de varias décadas de políticas neoliberales, hiperinflaciones, crecimiento sin precedentes de la pobreza y oleadas migratorias masivas.

La novela de Peveroni comparte con cierta ciencia ficción, especialmente con el *cyberpunk* una atmósfera de futuro “implosionando” sobre el presente, por usar el feliz término de Paz Soldán (2000) o, como reza un cartel en el concierto de *Los redondos*, grupo de rock argentino, en la propia novela, una atmósfera en la que “EL FUTURO LLEGÓ HACE RATO”<sup>7</sup> (Peveroni 2005: 263). Si la mejor ciencia ficción con gran frecuencia incorporaba una descripción sofisticada de interacciones políticas, examinando una sociedad utópica o distópica en su globalidad, en algunos casos secundaria a la trama principal (Hassler y Wilcox 1997), la reelaboración posmoderna del género a cargo de las novelas *cyberpunk* asume ciertas utopías tecnológicas comunes en la ciencia ficción clásica para examinar con detalle aspectos que han devenido parte de la vida cotidiana en un contexto de tecnificación postindustrial y simulacro, tales como la “desintegración”, la “fragmentación”, la “heteroglosia”, la “implosión” y la

7 Mayúsculas en el texto original.



“disolución” (Novotny 1997: 99-124). Lo político no se resuelve en un debate del individuo frente a lo social, no se examina la alienación desde una distancia crítica respecto del sistema político ideado en el laboratorio ficcional, sino que se la estudia de manera intraindividual, se experimenta en lo cotidiano (Cavallaro 2000). En cierto modo el *cyberpunk* se proyecta como una suerte de profecía autocumplida. McCaffery señala la cotidianización de los *themes* propios de la ciencia ficción en los escritores de la generación *Cyberpunk* como resultado de un cambio generacional en el ámbito de la narrativa anglosajona que vuelve cotidiana la experiencia de des-realización de lo real, penetración global de la cultura de masas, simulacro y borramiento entre original y copia (McCaffery 1991), quedando permeada la vida cotidiana un sentido de discontinuidad y fragmentación que no difiere demasiado del de la estética surrealista (Novotny 1997). Según Chambers, el desarrollo de un *sensorium* simulacional en las ciudades del capitalismo tardío ha anticipado las formas de la imaginación distópica presentes en la producción posmoderna y en el *cyberpunk* (Chambers cit. en Harvey 1989: 60-61). El *cyberpunk* en ese sentido comparte muchos de los rasgos de una cultura posmoderna del presente que está crecientemente orientada, como señala Clifford (1988), hacia una complejidad cada vez mayor en vez de a una homogénea y monológica dominante cultural en un mundo en el que demasiadas voces hablan a un tiempo.

Nicolás, protagonista de la novela de Peveroni, es un joven de algo más de treinta años, abúlico, hedonista, cínico, solitario, autocompasivo, desapegado de las relaciones afectivas, que decide abandonar su vida cotidiana compuesta de relaciones cartesianas “por aburrimiento”- según confiesa él mismo-, y proyecta reducir sus relaciones sociales a un intercambio de información consistente en una mera entrada y salida de datos a través de una computadora: “Un viernes a la tarde, en una Montevideo que todavía guardaba ciertos ecos de sus lejanos tiempos de gloria, recostada al tedioso y marrón Río de la Plata que no sirve ni para tirarse con una tabla de *surf*, mi abollada máquina cerebral empezó a dar muestras de agotamiento” (Peveroni 2005: 9)

En una misma jornada se despide de su empleo, de sus amigos, escribe *e-mails* a los seres humanos que constituyen su serie de referentes cotidianos diciéndoles que, finalmente, dejará el país con rumbo a Miami, donde hace años que sus padres han emigrado. El exilio que en realidad ha proyectado Nicolás consiste



en encerrarse en su apartamento de Bulevar Artigas, aprovisionado de latas de conserva para varios meses, y con la sola salida esporádica a escasos metros de su edificio para efectuar el pago de su tarjeta de crédito, para convertirse en el moderador de un chat-room privado, *Vidas Cruzadas*.

Nicolás ha creado este espacio en colaboración con un misterioso personaje que insistirá en participar en el juego y utilizará el inquietante pseudónimo (o el nick) de “Oscuro”. El entorno virtual que se acota a la intervención de seis usuarios irá complicándose sin embargo con las insinuaciones de Oscuro de ser el responsable de la desaparición progresiva de los usuarios, a la que responde Nicolás con su resurrección, haciéndose pasar por uno de ellos, para proseguir el juego. Pero la consistencia policial que toma la novela termina disolviéndose al tiempo que la novela va progresivamente- en una segunda parte que precisamente se titula “descomposición”- descomponiendo su sintaxis narrativa, oscilando el cuerpo del relato, del narrador en primera persona, Nicolás, que transcribe con posterioridad a su encierro el relato de ese período indefinido de tiempo, con los *e-mails* recibidos desde “Montevideo”, “Argentina”, “España” y “Miami”, y las transcripciones sin fecha de sesiones de *chat* a través de *icq* o en el *chat-room Vidas Cruzadas* intercaladas a modo de pastiche en mitad de la linealidad originaria de la narración, que en este segundo fragmento pierde el orden cronológico.

La subjetividad termina siendo progresivamente vaciada y desplazada hacia el exterior del cuerpo, en una relación simbiótica entre la máquina y el usuario, que versiona las teorizaciones de lo que Hayles ha descrito como “identidad posthumana” (Hayles 1999), y su descomposición resulta análoga a la del mundo real, el mundo cartesiano exterior a su apartamento, del que sólo parece tener noticias a través de diferentes mediaciones, fundamentalmente los informativos de la televisión analógica- que Nicolás aborrece y desecha en aras del consumo de canales de cable-, los *e-mails* de sus relaciones sociales cartesianas o los comentarios en el *chat* de los participantes en *Vidas Cruzadas*.

La diégesis de la novela se prolonga algo más de nueve meses, pues la salida del encierro coincide con el nacimiento del hijo de Roberto, amigo que le confiesa por mail que su novia está embarazada nada más exiliarse, aunque la creciente descomposición de la subjetividad del narrador, que recupera con frecuencia



referencias a su pasado, y la desconfianza en el verosímil introducida por el cruce de realidades virtuales a lo largo del 'exilio', la vuelven difusa. A esta confusión se añade la tematización de un *theme* común del *cyberpunk*<sup>8</sup> y la ciencia ficción de anticipación o apocalíptica, en películas como *Twelve Monkeys* (1995) o *28 days later* (2002): una suerte de "peste" asola el norte del país, el "interior", avanza progresivamente por Argentina, Brasil y, según podemos conocer mediante esporádicas informaciones mediadas por el canal de chat o los informativos, va a llegar pronto a la capital uruguaya. El parte del gobierno percibido a través de la televisión recuerda el planteamiento de los films de Shyamalan, en particular *Signs* (2002), que narra una invasión alienígena consumida a través del noticiario televisivo por una familia en la Pennsylvania rural. El Apocalipsis real es percibido a través de sus indicios filtrados por los *media* y, una vez acabado el encierro, al "regresar a Montevideo", el protagonista de la novela de Peveroni advierte cambios mínimos en una realidad que ya previamente a la catástrofe podría ser descrita según la estructura del "campo"<sup>9</sup>, consecuencia de lo que Agamben denomina "estado de excepción"<sup>10</sup> en las postdemocracias espectaculares (Agamben 2004):

**8** *Theme* que se combina con otros propios de la ciencia ficción clásica y contemporánea. Es un *theme* clásico de la ciencia ficción la construcción de espacios utópicos en mundos posapocalípticos que encuentran su modelo más conocido en novelas como *Un mundo feliz* de Huxley. El *cyberpunk* ha ido ocupándose, influenciado por el *hard boiled* norteamericano, de oscurecer la estética de esos mundos ficticios que cada vez más se parecen o se ponen en contacto con las distopías que la cultura posmoderna ha edificado sobre la vida cotidiana en la época del capitalismo global (Cavallaro 2000). De un modo similar a como posteriormente ocurre con Deckard y los replicantes de *Blade Runner*, el protagonista de *The Logan's Run* (Anderson 1976), es el cazador cazado de una sociedad de consumo hedonista que extermina a sus propios individuos no bien han llegado a la edad de treinta años.

**9** El "campo" es, según Agamben (2004) un espacio en el que desde la Primera Guerra Mundial e ininterrumpidamente hasta nuestros días, queda apresada la "nuda vida", los cuerpos desposeídos de subjetividad y derechos en la operación biopolítica. Aunque esta operación biopolítica es particularmente evidente en los estados autoritarios, como muestra el análisis de Arendt acerca de los campos de exterminio nazi (Arendt 1973), Agamben señala cómo los Estados-nación en el capitalismo transnacional funcionan a costa de la generación sistemática de estos espacios, seleccionando a sus ciudadanos según posean o no capacidad de consumo. Agamben se pregunta cuál es la estructura jurídico-política del campo para concluir que el campo es la matriz oculta bajo la cual seguimos viviendo. Lo que eufemísticamente podría referirse como Estados en desarrollo han devenido en "campos" consumibles como imágenes de la pobreza en Europa o Estados Unidos (Castillo Durante 2000). Pero el campo también es interno al propio Estado nación, en la novela los personajes hacen referencia a ese espacio de marginación y deterioro con el término "cuarto mundo" y a los excluidos con la "gente fea", sin individualizarlos, como un todo homogéneo en que se visualiza la catástrofe.

**10** Por estado de excepción Agamben entiende aquella configuración de la máquina biopolítica por la que en Occidente el "aspecto normativo del derecho es impunemente cancelado y contrariado por una violencia gubernamental que- ignorando en el exterior el derecho internacional y produciendo en el interior un estado de excepción permanente- pretende, no obstante, seguir aplicando todavía el derecho" (Agamben 2004: 126), dando forma legal a lo que, en esencia, no puede comprenderse bajo legalidad alguna.



Según lo que se decía en la tele, todos los que quedaban dentro del cordón sanitario quedarían incomunicados, librados a la mayor de las penurias, pero parecía la única solución sensata. Muchos quedarían abandonados de un día para el otro y con la única esperanza de que el mal acabara y poder resistir con ayuda que se les enviaría desde aviones humanitarios. Era altísimo el costo, pero no había tiempo para dudas. Había que ser pragmático. En eso estaba de acuerdo. Y las ciudades cercanas, incluida Montevideo, serían aisladas durante el tiempo necesario para evitar nuevos contagios y una posible propagación de la peste. La primera medida había sido impedir los viajes internos. Se vendrían tiempos duros, sobre todo, como anticipó un diputado, porque no estaba claro que la economía del país, las reservas del estado y las fuertes ayudas internacionales pudieran garantizar una situación pacífica que evitara la posibilidad de un verdadero caos social (Peveroni 2005:99).

La higiene de la peste mediante el exterminio, en una suerte de reciclaje actual del pensamiento sarmientino sobre el indígena, es aceptada racionalmente por Nicolás como un mal menor necesario para el mantenimiento del “orden”. Sin embargo, este “orden” no está garantizado anteriormente, el deterioro de lo real ya está incorporado previamente al devenir fantástico que narra la novela: “Logré escapar de los sermones inevitables de mis amigos, y al poco rato estaba deambulando nuevamente por el centro de una ciudad que me pareció más detenida y decadente que nunca” (Peveroni 2005:16)

Este deterioro de lo real que fuerza un deterioro de la vida cotidiana de las clases medias es lo que puede leerse en el discurso del protagonista cuando justifica su “marcha” ante su amigo Roberto en un diálogo el día previo al inicio de su encierro: “¿Qué futuro tengo? Si me va bien, comprarme una buena casa, formar una familia, tener hijos y mirar televisión en un barrio privado. Siempre con miedo. Este país se fue al carajo, al cuarto mundo, Roberto. No quiero estar en una ciudad que se cae a pedazos, con gente fea por todas partes, con tipos frustrados y vencidos, con viejos amigos que se destruyen de a poquito. No quiero ser un resentido” (Peveroni, 2005: 25).

La emigración se proyecta en la novela de Peveroni como una fuerza irresistible, un efecto del realismo ante las posibilidades que ofrece el país y una solución final que se da al término de una adolescencia prolongada hasta los veinticinco. Uruguay, como su Río, “no sirve siquiera para tirarse con una tabla de *surf*”. Una



opción en el horizonte de una generación de clase media-alta que construye su identidad en oposición a la incapacidad de los caminantes por “vestirse bien” y demostrar “una mínima elegancia”. Montevideo, el Cordón, los barrios del Centro, son referidos por el narrador como “la ciudad de los feos”. Los espacios para la fuga se reducen a “las conejeras de la clase media alta”, la reclusión en barrios como Carrasco o Pocitos, en una “casa no muy vieja y bastante cuidada, como debía ser toda casa de Pocitos” (Peveroni 2005:253), o la evasión en la cultura de masas foránea: “El último rato antes de que se fuera estuvimos por fin hablando de cosas importantes. Un poco de novedades musicales. Él me habló de un grupo británico deliciosamente dramático que se llamaba Muse (...) le insistí en que Eminem era una especie de Bob Dylan y que a Miami me llevaría un disco de Los Fatales para ponerlo cuando tuviera ganas de volver” (Peveroni 2005:26).

Como en *The Logan's Run* ocurría al rebasar la edad de treinta, los veinticinco es el plazo que la propia sociedad uruguaya concede, según señala el propio Nicolás, a sus ciudadanos antes de caer en una inevitable locura. La migración es proyectada entonces como la única cura psicológica posible, como una forma de supervivencia mental: “Acá si tenés más de veinticinco años no tenés nada para hacer más que mirar la televisión como un idiota. Nada, nada. Si me quedo voy a terminar matando a alguien, a uno de esos que te piden un peso para el vino, a un boliviano de los que se suben a los ómnibus con la guitarrita” (Peveroni 2005:24).

La migración por razones económicas, como opción posible y no como necesidad-“Roberto, quiero vivir las cosas buenas del capitalismo, ser parte de una máquina que funcione. Ya me harté de vivir las malas” (Peveroni 2005:26)-, no es en la novela condenada por el resto de personajes. Si bien no conserva aureola gloriosa alguna, ante el nuevo `exilio´ migratorio, forzado por la idiosincrasia de un país sin futuro, no existe resentimiento. Los *e-mails* de respuesta a su supuesta decisión de marcharse del país reproducen valoraciones positivas o negativas sin caer en la admiración o la repulsa. María, la novia de Rodión, le recrimina, más que su decisión, lo intempestivo de la misma o el destino elegido:

Cómo es eso de que te vas? ¿No pensás saludarme, dejarme un beso? ¿De qué se trata todo esto? Te estuve llamando y nada. ¡Aparecé, que no soy de piedra! No



sé, no me siento bien, no me gusta que un amigo explote así, aunque capaz que no sé. Estoy confundida. Eso sí, llevate el disco que te presté, no te molestes en pedírmelo prestado, lleváelo a donde sea que te vayas. (¿Miami?, ¿qué va a hacer un delirante como vos allá? ¿vas a ir a Orlando? Me parece que no es para vos. (...) Sos tan pendejo haciendo estas cosas (...). (Peveroni 2005:32)

Eva, emigrada a España, valora su decisión por haber sido capaz de renunciar a unos pocos objetos personales, único abandono relevante para Nicolás:

Es muy bueno que hayas tomado la decisión de irte de Montevideo. Cuando leí el e-mail de Sasha no me lo creí, y todavía me resulta increíble que te hayas decidido a hacerlo. No te imagino haciendo una valija y teniendo que dejar afuera tus amados libros y sobre todo tu colección de discos. Tus objetos. Conozco muy poca gente que esté tan apegada a sus cosas como vos. Siempre pensé que los querés más a ellos que a las personas; pero veo que me equivoqué (Peveroni 2005:35)

Los argumentos que a lo largo de la novela se dan para la partida y para la resistencia, para marcharse o quedarse se reconocen en un catálogo a disposición para su uso, frases hechas en el acervo colectivo nacional que quizás cristaliza en una frase que se ha vuelto popular en Uruguay- escrita realmente en un *graffitti* en un muro próximo al aeropuerto de Carrasco- que Roberto aplica al planteamiento de Nicolás- “Dale, si vos eras el que decía que había que quedarse, que serías el último, el que apagaría la luz. No te creo nada Nico” (Peveroni 2005:24).”-

La argumentación del protagonista tampoco a él mismo le suena en absoluto novedosa: “La mayor parte de mis argumentos partían de lugares comunes, nada nuevo, miles se fueron antes de Uruguay por esas mismas razones. Pero que me los apropiara, eso sí que sorprendía a Roberto y también a mí. No es que hasta entonces hubiera sido un ingenuo. El asunto es que siempre me había traicionado un eterno optimismo y la necesidad de pertenecer a algo” (Peveroni 2005:25).

Nicolás es un sujeto posthumano (Hayles 1999) que ha dejado de reflejarse en ese “espacio de pertenencia” y sus narrativas de identidad, la Suiza de América, el país transplantado. En su visión de la realidad y la historia el capitalismo ha sido la máquina a la cual se ha sentido conectado, y esa “normalidad” excluyente de todo signo de comunidad en medio del campo que ha devenido



Montevideo se manifiesta con la mayor nitidez en un no-lugar como es el shopping de Punta Carretas: "Apenas entré al *shopping* ingresé directo a otro tiempo, al pasado. Todo estaba en su lugar. No había mucha gente, pero se mantenía el mismo orden de siempre y hasta había gente caminando sin apuro y con alguna que otra sonrisa en los labios" (Peveroni 2005:250)

A lo largo de la novela, en las delirantes sesiones de *icq*, Nicolás reescribe con frecuencia (y completa con la mención expresa a la emigración reciente), como para hacerse real, la propia narrativa de identidad que lo define. La cita pertenece a un fragmento de la segunda parte de la novela, cuando se ha consumado el vaciamiento de la ciudad de Montevideo, análogo al del espacio virtual<sup>11</sup>. Finalmente acaba quedándose solo también en internet. No hay usuarios conectados en el canal de *chat*, por lo que Nicolás escribe en el vacío:

-Nicolás: Soy Nicolás, hijo de Olga y Mauricio, ambos descendientes directos de inmigrantes italianos y españoles. Los abuelos vinieron hasta acá y nosotros nos vamos. El último que apague la luz.

-Nicolás: Tendré que ser yo el que apague porque acá no hay nadie.

-Nicolás\_ Afuera, en la calle, tampoco hay nadie. Solo se escuchan sirenas de vez en cuando (Peveroni 2005:199).

La catástrofe es percibida a través de las mediaciones cibernéticas -"Detesté entonces que Luna se refiriera a todo aquello como estallido social. ¿Qué quería decir con esa frase vacía, propia de la liviandad de los informativos de la televisión?" (Peveroni 2005:179)-; es vivida desde un 'autoexilio' en el apartamento de Nicolás, que es también un exilio en un mundo virtual tratado en la novela como un espacio distinto, a la vez incluido y excluido, que está y no está en la ciudad desde la que se establece la conexión a internet. Esa intermediación y distancia reducen el estado de excepción a efectos visuales en la superficie de las escenas que se describen ecrásticamente, plasmadas en la pantalla del televisor o a través de la ventana del apartamento que actúa como el marco de

<sup>11</sup> La peste, causa del vaciamiento de la ciudad, puede, en la lectura que hacemos de la novela, alegorizar la emigración como cáncer en el cuerpo social. A la emigración en los últimos años se la ha denominado también como una "sangría" ya que los últimos datos indican que ésta ha superado ya el crecimiento natural de la población.



un cuadro o una viñeta. Y en esa descripción se resalta una alteración lumínica en la que tiene lugar el cumplimiento de la sentencia visible en la realidad extraliteraria del *graffitti* próximo al aeropuerto de Carrasco, “el que quede último que apague la luz”:

Nadie gritó fuerte, nadie se instaló contra ningún poder establecido. Simplemente la ciudad se oscureció, se volvió otra, dejaron de suceder las cosas que ocurrían habitualmente para ser ocupadas por otras que molestaban un poco pero que después se convirtieron en nuevas costumbres. Sucedió eso con la escasez de alimentos, con los cortes de luz, con los muertos que se contaban por millares, con la aparición de los tanques en las calles (Peveroni 2005:179).

En el diálogo que durante su exilio Nicolás mantiene con la única persona real con la que se cruza, el muchacho del establecimiento del pago de la tarjeta de crédito, observamos cómo el imaginario de la crisis sustancialmente no ha cambiado. Éste se remonta por tópicos que no difieren de lo que ha podido cíclicamente decirse respecto de las diferentes crisis previas que atravesó el país: “El tipo seguía diciendo las mismas cosas que podría haber dicho un año o mil años atrás en este mismo sitio del planeta. Que todo está difícil, que capaz que mejora, que la culpa la tiene el gobierno, que igual acá no va a llegar. Esto último es lo más trágico” (Peveroni 2005:180).

El énfasis en la narración se pone en la idea de que la subjetividad es un armado maquínico en el que las argumentaciones y las posiciones en relación a la crisis y las diferentes opciones (migrar “para cagarse de hambre en otro país” o quedarse porque “capaz que mejora” en un lugar en que “seguramente lo vivido se parezca a las penurias de una guerra, aunque no haya estado en ninguna para comparar sensaciones” (Peveroni 2005:215) se extraen de un catálogo de piezas que se combinan. Las variaciones vuelven irrelevantes las posiciones ante el fenómeno migratorio, que se contempla en la novela como parte de esa misma operación biopolítica constitutiva del campo. De esa tarde inicial en que el narrador refiere a “los ecos de unos lejanos tiempos de gloria” manifiestos en la ciudad, la novela da paso al espectáculo postapocalíptico y deprimente que Nicolás contempla una vez termina su encierro con el levantamiento de las prohibiciones por parte del gobierno. La solución salomónica de Nicolás, su simulacro de autoexilio virtual y físico en el interior de su apartamento que evita



las dos alternativas de su generación, termina incorporando los inconvenientes de las dos soluciones, entre ellos la crisis de la subjetividad en el proceso de desexilio. Las *Vidas Cruzadas* de Nicolás constituyen una subjetividad nodo de *inputs* y *outputs*, como un espacio de mediación sin centro o esencia, afectado de comunicaciones virtuales ingresadas a ese espacio transnacionalmente. La novela alegoriza en lo individual ese espacio cruce o frontera que, según Achugar (Achugar 1992), deviene la identidad uruguaya. Lo uruguayo parece reducirse para estos personajes a una precariedad, un detenimiento, una formulación defectuosa del capitalismo global, un devenir sin rumbo.

## ***A modo de conclusión***

La irrisión o crisis de identidad plasmada en la novela de Peveroni demuestra una vez más cómo la producción literaria uruguaya, al igual que el cine o la música, vinculan el hecho migratorio con la necesidad de proyectar narrativas de identidad en tiempos de globalización. En el *Exilio según Nicolás*, una Montevideo des-realizada espera detrás de la puerta, del otro lado de la ventana, haciendo evidente que la desterritorialización geocultural es condición constitutiva de la formulación contemporánea de la identidad uruguaya desconectada ahora de esos lejanos ecos que habían formulado las narrativas de identidad nacionales, tanto para quienes se quedan como para los que se marchan.

La proliferación de textos en la cultura uruguaya contemporánea en que la emigración reciente es tematizada de manera central o lateral, está hablando una vez más de la necesidad de narrar de nuevo la propia identidad, aunque sea ésta transnacional (Moraes Mena, 2007), deslocalizada, posthumana o fractal, a partir de un fenómeno emigratorio que modifica sustantivamente el imaginario nacional.

## ***Bibliografía***

**Achugar, Hugo** (1992): "Memorias fracturadas. Sobre los orígenes de nuestra identidad nacional". En Achugar, H. (Comp.) *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Ediciones Trilce. Montevideo, pp. 136-154.



**Agamben, Giorgio** (2004): *Homo Sacer II. Estado de excepción*. Valencia: Pre-textos.

**Aínsa, Fernando** (2000): *Travesías*. Málaga: Litoral.

**Alfaro, Milita**. (1992): “Cultura subalterna e identidad nacional”. En Achugar, Hugo. (comp.) *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo. Ediciones Trilce, pp. 48-62.

**Andatch, Fernando** (1992): *Signos reales del Uruguay imaginario*, Montevideo: Ediciones Trilce.

**Anderson, Michael** (1976): *The Logan’s Run (La fuga de Logan)*. Metro-Goldwyn-Mayer: EEUU.

**Arendt, Hanna** (1973): *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt.

**Augé, Marc** (1995): *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.

**Barthes, Roland** (1986): *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

**Baudrillard, Jean** (1988): *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.

**Caetano, Gerardo** (1992): “Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del centenario”. En Achugar, H. (Comp.) *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?*. Montevideo: Ediciones Trilce, pp. 162-174.

**Cardozo, Tabaré** (2005): “Todo el mundo tiene”. En *Pobres poderosos*. Montevideo Music Group.

**Casetti, Francesco** (1994): *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

**Castillo Durante, Daniel** (2000): *Los vertederos de la posmodernidad*. Ottawa: Dovehouse Editions.



**Cavallaro, Daniel** (2000): *Cyberpunk and Cyberculture*. London: Athlone Press.

**Clifford, James** (1988): *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

**Deleuze, Gilles y Guattari, Félix** (2002): *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.

**Drexler, Jorge** (1998a): "De amor y de casualidad". En *Llueve*. Virgin España.

\_\_\_\_\_ (1998b): "Montevideo". En *Llueve*. Virgin España.

\_\_\_\_\_ (1999b): "El sur del sur". En *Frontera*. Virgin España.

\_\_\_\_\_ (1999a): "Frontera". En *Frontera*. Virgin España.

\_\_\_\_\_ (2001): "Un país con el nombre de un río". En *Sea*. Virgin España, 2001

**El cuarteto de nos** (1994): "El primer oriental desertor". En *Otra navidad en las trincheras*. Ayuí.

\_\_\_\_\_ (1996b): "El día que Artigas se emborrachó". En *El tren bala*. Manzana Verde.

\_\_\_\_\_ (1996a): "Nuncapasanada". En *El tren bala*. Manzana Verde.

\_\_\_\_\_ (2006): "Pueblo podrido". En *Raro*. Bizarro Records.

\_\_\_\_\_ (1995): "Tupamaro". En *Barranca abajo*. Ayuí.

**Fernández Porta, Eloy** (2007): *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice.

**Filgueira, Carlos**. (1987): *Uruguay y la emigración de los 70*. Montevideo. Fondo de cultura universitaria.



**Haraway, Donna** (1991): "A Cyborg Manifesto". En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books: 148-181.

**Harvey, David** (1989): *The Condition of Postmodernity, An Enquiry to the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.

**Hassler, Donald and Wilcox, Clyde** (1997): "Introduction: Politics, Art, Collaboration". En Hassler, Donald y Wilcox, Clyde (eds.), *Political Science Fiction*. South Carolina University Press: 1-6.

**Hayles, Katherine** (1999): *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.

**Jameson, Fredric** (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

**La margarita** (2001): "Soñarás el regreso" (murga presentada a concurso en el Carnaval de Montevideo en 2001).

**La Trampa** (2002): "Santa Rosa". En *Caída libre*, Koala Records.

**Lipovetsky, Gilles** (1986): *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

**Los 8 de momo** (2004): "Uruguayo que te has ido". *Antología*. Montevideo Music Group.

**Lyotard, Jean F.** (1987): *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

**McCaffery, Louis** (1991): "Introduction: the Desert of the Real, Storming Reality Studio". En *A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*, London and Durham: Duke University Press: 12-19.

**Montoya Juárez, Jesús** (2007): "Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América". En *Revista Iberoamericana* n° 221, Octubre-Diciembre 2007. University of Pittsburgh: 887-904.



\_\_\_\_\_ (2008): "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa". En Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (eds.). *Entre lo local y lo global, últimas tendencias en la narrativa latinoamericana (1990-2006)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert: 51-76

\_\_\_\_\_ (2008): *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*, (tesis doctoral). Universidad de Granada.

**Montoya Juárez, Jesús y Moraes Mena, Natalia** (2005): "Sonría, diga Whisky: una mirada desde el cine de la dialéctica presencia-ausencia en la crisis latinoamericana". En Esteban, Ángel (ed.). *Fronda, verano A.D.* Granada: Ed. Levántate: 243-253.

**Moraes Mena, Natalia** (2007): "Identidad transnacional, diáspora/s y nación: Una reflexión a partir del estudio de la migración uruguaya". En Mato Daniel y Maldonado Alejandro (comp.) *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. 181-198

\_\_\_\_\_ (2008): "La nación más allá del territorio nacional: Nacionalismo a distancia de migrantes uruguayos en España". En: *Gazeta de Antropología* N°24, [http://www.ugr.es/~pwlac/G24\\_o6Natalia\\_Moraes\\_Mena.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G24_o6Natalia_Moraes_Mena.html) (29 de abril de 2008)

**No te va a gustar** (1999): "No era cierto". En *Sólo de noche*. Producción independiente.

**Novotny, Patrick** (1997): "No future! Cyberpunk, Industrial Music, and the Aesthetics of Postmodern Disintegration". En Hassler, Donald and Wilcox, Clyde (Eds.). *Political Science Fiction*. South Carolina University Press: 99-121.

**Paz Soldán, Edmundo** (2000): *Sueños digitales*. Madrid: Alfaguara.

**Perceval, José María** (1995): *Nacionalismos, xenofobia y racismo en la comunicación*. Barcelona: Paidós.

**Pellegrino, Adela** (1995): *Caracterización Demográfica del Uruguay. Documento de Trabajo N° 35*. Montevideo: Publicaciones de la Universidad de la República. 1995.



**Peveroni, Gabriel** (2005): *El exilio según Nicolás*. Montevideo: Punto de Lectura.

**Rebella, Juan Pablo y Stoll, Pablo** (2004): *Whisky*. Pandora Film Produktion: Uruguay-Argentina-Alemania-España.

**Scott, Ridley** (1982): *Blade Runner*. Warner Bros: EEUU.

**Shyamalan, Manoj Night** (2002): *Signs* (“Señales”). Touchstone Pictures: EEUU.

**Vattimo, Gianni** (1987): *El fin de la Modernidad*. Barcelona: Gedisa.

**Virilio, Paul** (1997): *Cibermundo, ¿una política suicida?* Santiago de Chile: Dolmen.

**Wachovski, Andy y Larry** (1999): *The Matrix*. Time Warner, EEUU.