

Una relectura latinoamericana del mito de Orfeo en *La balada de Johnny Sosa* de Mario Delgado Aparáin

Virginia Saint Bonnet

RESUMEN

Este trabajo comparatista indaga en la relación entre la figura mítica de Orfeo y la representación heroica del protagonista en *La balada de Johnny Sosa* (1987) del autor uruguayo, Mario Delgado Aparáin. Nuestro propósito es leer y tensionar los contactos –nunca simples ni directos- entre las culturas y sus producciones, a fin de interrogar los textos en su diálogo con otros. La recurrencia al trasfondo mítico fortalece el perfil transgresor del protagonista, en una interesante relación intertextual que reelabora la tradición clásica europea en una obra compleja que tensiona los componentes de la cultura latinoamericana.

Palabras clave: mito- Orfeo- relectura- Latinoamérica- Aparáin

ABSTRACT

This comparative study investigates the relationship between the mythical figure of Orpheus and the heroic representation of the protagonist in *La balada de Johnny Sosa* (1987) written by the Uruguayan author, Mario Delgado Aparáin. We will conduct a comparative approach in order to reading and analyzing the never simple or direct contacts between cultures and their productions, to interrogate the texts in its dialogue with others. Recurrence to the mythical background strengthens the transgressor profile of the protagonist in an interesting intertextual relationship that reworks the classical European tradition in a complex work that stresses the components of Latin American culture.

Keywords: myth- Orpheus- rereading- Latin America- Aparáin

La transgresión del héroe, un relato mítico

En la *La balada de Johnny Sosa* (1987), escrita por Mario Delgado Aparáin durante la dictadura cívico-militar uruguaya y publicada recién con el retorno de la democracia al país, se observan una serie de tensiones que anudan el hilo argumental y que concurren en el exilio como única salida del conflicto. El protagonista es pobre, negro, artista, rebelde; y en esta sucesión de rasgos se asienta la persecución de la que será objeto por parte de los líderes gubernamentales. Casi como una ironía tragicómica, su modelo a seguir es Lou Brakley –personaje de ficción que tiene puntos de contacto con el mítico Elvis Presley- quien solo forma parte de una visión utópica del protagonista, en sus ensoñaciones nocturnas y sus ambiciones trucas. En este marco, Johnny es construido como un personaje marginal desde su constitución socioeconómica, étnica, lingüística, profesional. Como bien resume Washington Benavides en el Prólogo de la *nouvelle*:



Johnny canta en un quilombo...Y canta en una jerigonza de inglés (que desconoce)... A través de los pasos de este cantor negro y su compañera rubia, siguiendo su pobre vida de marginal, Delgado Aparain nos dibuja una admirable parábola de la opresión y la libertad; de los sórdidos engranajes de una dictadura y de aquellos hombres, humildes, enteros, que se resisten a ser una polea de los mismos. (7)

El propio autor ha reconocido la asociación de Johnny, personaje protagónico, con la figura real del cantante, percusionista y actor uruguayo, el Negro Rubén Rada. Esta identificación entre ambos perfiles puede leerse como un signo de jerarquización y reivindicación de sendos rasgos característicos: cantantes doblemente marginales, por su condición étnica y socioeconómica, quienes no se resignan a las limitaciones impuestas y buscan una salida diferente a través de la música y el canto popular.

Podemos leer, entonces, en el texto una representación positiva del exilio, ya que la huida final del protagonista resulta una salida airosa, que actúa como arma de su resistencia frente al poder hegemónico¹. Puede interpretarse como una marca mítica, heroica, contrahegemónica, dentro del relato de posgolpe, que no se restringe a reproducir el tono de lamentación y queja por lo perdido, como en otros autores y obras, sino que regenera una visión más constructiva del destierro:

Una tendencia interesante –y sugerente en la apertura de posibilidades narrativas que implica- es la de quienes asumen la historia reciente, para tratar de extraer una lección que pueda ser positiva, dejando de lado el quejoso coro de lamentaciones en que se han profesionalizado algunos autores en el exilio. Porque resulta ahora evidente que la experiencia de quienes han vivido en el exterior no ha sido siempre triste y dramática, y que muchos la han considerado como parte de un verdadero enriquecimiento personal. También el exilio, más allá de la legítima nostalgia, ha sido generador de vocaciones y ha ayudado a descubrir mundos, tan válidos como el propio (...) Este es el desafío que se produce en lo inmediato, integrar positivamente estas experiencias individuales en una sociedad que se había visto obligada a replegarse y cerrarse sobre sí misma (Aínsa 37).

En respaldo de esta interpretación positiva del exilio, hallamos también el canto como arma de resistencia y transgresión. A partir de los interesantes cruces a los que nos habilita la literatura comparada, rastreamos la presencia, más implícita que expuesta, del mito de Orfeo, con el propósito de reconocer una vinculación intertextual que pondera el arquetipo de cantante rebelde. Siguiendo las categorías de la recepción de Hannelore Link (1976), podemos considerar a la *nouvelle* como producto de una

¹ Según Raymond Williams (1980), “una hegemonía es siempre un proceso. Y excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es un complejo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes (...) Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones...debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa” (134).

recepción productiva del mito llevada a cabo por el escritor latinoamericano, en tanto creación de una obra de arte con influencias de otra. Desde una perspectiva comparatista², entonces, es pertinente explorar los textos y estimar el alcance de sus relaciones recíprocas, las que pueden establecerse para iluminar zonas de sentidos velados a una interpretación sin este fundamental diálogo entre obras, autores, públicos y contextos. A fin de encaminar nuestro trabajo en relación con una relectura mítica de Johnny y su transgresión, nos formularemos cómo y para qué se despliegan los elementos órficos en la *nouvelle*, cuál es su finalidad y qué le aporta el mito clásico a la historia contemporánea.

Vladimir Toporov (2002) describe el modo en que las narraciones históricas de hoy tienen su antecedente en los relatos míticos antiguos y cómo estas fuentes mitológicas completan las tareas de la Historia. Habría una correlación de esta, como ciencia sobre los actos humanos del pasado, con el mito, sobre todo en relación con la construcción del texto como respuesta a una pregunta. Es así como podemos reconocer “vínculos genéticos profundos” (148) entre Historia y Mito que dan pie hoy a relecturas míticas en textos que tal vez no hayan dispuesto de estas presencias en forma deliberada, pero que en cierto punto clarifican y aportan lucidez a la materia narrada. Si bien no estamos analizando un texto histórico, sino literario; es oportuno recordar que nos permitimos entablar esta relación porque consideramos, siguiendo a Hayden White (1988) que hay un “grado en que el discurso del historiador y el del escritor se superponen, se asemejan o corresponden el uno con el otro... Observadas solamente como un artefacto verbal, las historias y las novelas son indistinguibles...desean proveer una imagen verbal de la realidad” (1).

Ya desde el título elegido por Delgado Aparain, *La balada...* observamos la importancia que adquiere el lenguaje musical en el texto, primera presencia que nos dirige hacia lo órfico. La balada es un tipo de pieza musical creada a fines del Renacimiento para ser cantada por una voz solista; el hecho de estar presente este término en el título postula una línea de lectura que puede estar deslizando la idea de que lo contado forma parte de un cuento cantado, a partir de una nueva versión. En el Prólogo, ya se postula la sentencia a nivel de subtítulo que anticiparía la presencia de una narración antigua que será tratada con un nuevo modo; dice así: “Sobre un cuento antiguo y un relato nuevo” (5). De alguna forma, el qué del texto es aquello que se retoma y formará parte de la historia (el mito), aunque reorganizado a nivel de relato en un cómo novedoso y sugerente (la *nouvelle*). De todos modos, aunque esta lectura es válida para interpretar la presencia mítica en el texto, no podemos negar que, posiblemente, el prologuista Washintong Benavides se esté refiriendo con esto a la recuperación, no del mito, sino del propio espacio Mosquitos y sus personajes, que ya

² Atendiendo al marco teórico establecido por Tania Franco Carvalhal (1996) “el comparatista no se ocuparía de constatar que un texto rescata a otro texto anterior, apropiándose de él de alguna forma (pasiva o corrosivamente, prolongándolo o destruyéndolo) sino que examinaría esas formas, caracterizando los procedimientos efectuados. Va incluso más allá, al preguntar por qué determinado texto (o varios) son rescatados en determinado momento por otra obra. ¿Cuáles son las razones que llevaron al autor del texto más reciente a releer textos anteriores? Si el autor decidió reescribirlos, copiarlos, en fin, relanzarlos en su tiempo, ¿qué nuevo sentido les atribuye con ese desplazamiento?” (69).

habían sido material literario de Delgado Aparain en un cuento, y que, de hecho, lo seguirán siendo en sucesivas obras.

El canto será un eje de sentido a lo largo de toda la *nouvelle*. Si bien la palabra Orfeo no está explícitamente presente en el texto, nuestro trabajo intenta confirmar las presencias órficas en un nivel más sugerido, quizás, porque su disposición allí no busque narrar el mito clásico, sino recurrir a este trasfondo mítico en tanto arquetipo de la transgresión como rasgo heroico, para significar que la historia -un argumento de lucha, de pérdidas, de conocimientos ignorados que luego se revelan al héroe cuando ingresa al Inframundo- es la historia de hoy y de siempre, fue mito griego antes y ahora es relato uruguayo³. Mediante un proceso de transculturación⁴, se toma el mito clásico, se lo rearma en un relato latinoamericano, y el resultado no es una síntesis perfecta, sino un tercer producto nuevo, heterogéneo:

heterogeneidad (...) es una categoría que, lógicamente, precede a transculturación y mestizaje: en efecto, una transculturación comienza a ocurrir cuando se da una situación heterogénea de al menos dos elementos. Pero es también la categoría que les sigue cuando la transculturación no se resuelve en mestizaje, sino en una heterogeneidad reafirmada y más acentuada, o cuando el mestizaje comienza a cuajar como cultura alternativa, añadiendo un elemento tercero a la heterogeneidad inicial. (Bueno Chávez 19)

Cabe detenernos en la categoría de transculturación, porque esta nos permite pensar en los complejos contactos entre culturas que han devenido en nuevas formas de aceptación, asimilación, modificación y renovación de los componentes materiales o simbólicos de las sociedades, en su patrimonio tangible o intangible. Fernando Ortiz fue el primero en proponer este término, más transparente de una perspectiva latinoamericana, en lugar del de aculturación. En este sentido, la transculturación implica una resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, la que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como “una entidad meramente pasiva o incluso inferior, sin ninguna clase de respuesta creadora” (Rama 40). Se produce algo nuevo en el contacto de culturas, aportaciones externas que impulsan a recrear la herencia particular y reelaborar con originalidad esas experiencias, normas, creencias y objetos. Se da una metabolización de las influencias extranjeras hacia el interior de lo nacional, en un contrapunto en el cual ambas partes resultan modificadas, al mismo tiempo que siguen guardando sus diferencias. De esta manera, en la *nouvelle*, se retoman elementos míticos clásicos, reconfigurados y adaptados a una nueva visión latinoamericana, que trazan un relato heterogéneo y son los siguientes:

³ Sin caer en reduccionismos, adherimos a la visión de W.K.C. Guthrie (2003), crítico especializado en el orfismo, quien sostiene que al abordar la historia de Orfeo no puede hacerse una simplificación debido a “la diversidad de gente que la ha relatado, la variedad de los motivos que la impulsaban, lo remoto de los tiempos a los cuales creían referirse sus relatos” (77).

⁴ “transculturación es el proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra, es decir, a través de ciertos fenómenos de “deculturación” y otros de “neoculturación” (...) permite integrar las tradiciones y las novedades: incorporar los nuevos elementos de procedencia externa a partir de la rearticulación total de la estructura cultural propia” (Sobrevilla 21).

a. Paralelismo entre las figuras de Orfeo y de Johnny Sosa

La profesión del protagonista de la *nouvelle* es la de cantante de mala reputación, en estrecho paralelismo con la figura poco favorecida del Orfeo platónico, “pusilánime y citaredo”⁵. El vate tracio está munido de una cítara, lira o arpa, en tanto que Johnny tiene por instrumentos una “guitarra y un bongocito verde” (21). El personaje mítico tiene como compañera a Eurídice, a quien sigue hasta el Inframundo; Johnny forma pareja con Dina, quien también lo conduce a un descenso, esta vez por interés: resignar sus convicciones de cantar *blues* por obtener un rédito material, aunque simbólico: los dientes. Aquí hay un distanciamiento del mito, vinculado con el objetivo del héroe. Orfeo desciende al Hades en busca de su amada; en cambio el anhelo de Johnny y por el cual se arriesga a lo “infernial”, son los dientes, no su mujer Dina; aunque sí es evidente la influencia que ella ejerce sobre esta decisión.

No es casual que los dientes sean el objeto de deseo del héroe⁶, su utilidad es multifacética: sirven para la digestión (función alimenticia, primaria, básica, de supervivencia), para la comunicación (función expresiva, de relación con los demás, de competencia lingüística) y para la sonrisa (función social y estética, de apariencia y conformidad, de prestigio, de expresión de alegría)⁷. Resulta interesante comparar los objetos de deseo diferentes en las épocas de producción del mito y la *nouvelle*: en la Antigüedad, la amada; en la época contemporánea, los dientes. Sería oportuno preguntarse si, en la cultura del *zapping* y el hedonismo, tener buena apariencia y estar comunicado, facultades que los dientes posibilitan, es más valorado que otro tipo de posesiones y/o relaciones sentimentales (salvar a Eurídice = Dina); o acaso el apego por bienes materiales sea otra forma igualmente válida de amor.

La meta de Johnny -cuando aspira a poseer nuevos dientes- nos habla de objetivos primordiales que, finalmente, no se realizan, aun cuando ya tiene en su poder la nueva dentadura: “dejó entrar aquel molde inmaculadamente liso, rosado y perfecto, que le pobló de pronto la caverna con unos dientes blanquísimos...Sin decir nada, Johnny comprobó allí nomás que eran realmente hermosos. Pero tan crueles e indominables” (45).

Los nuevos dientes no cubren las expectativas del personaje y su boca o caverna (es casi imposible evitar la relación intertextual con el mito platónico) permanece en sombras, una oscuridad que puede asociarse con su no-saber en el inicio de la historia, más allá de ser blanquísima, inmaculada, perfecta. Puede asociarse esta cavidad, este

⁵ Platón (2000) precisa esta descripción disfórica del artista: “lo consideraban un pusilánime, como citaredo que era” (199).

⁶ Según Joseph Campbell (1959), el héroe mitológico es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer; el dragón que debe ser muerto por él, es precisamente el monstruo del *status quo*... Desde la oscuridad el héroe emerge, pero el enemigo es grande y destaca en el trono del poder. El tirano es orgulloso y eso es su perdición... El héroe mitológico que reaparece desde la oscuridad...trae un conocimiento del secreto de la condena del tirano. La acción del héroe es un continuo quebrar las cristalizaciones del momento” (187). Hay así una configuración heroica de Johnny, quien emergerá de la oscuridad (su no-saber; la dictadura misma como zona oscura) y quebrará lo estatuido con su canto marginal.

⁷ Para analizar los dientes como figura simbólica, recurrimos a Eduardo Cirlot (1997).

vacío, con aquellos otros hiatos o ausencias que la historia oficial de la dictadura en Uruguay ha dejado, esos espacios en blanco que los individuos han debido ir completando para configurar la memoria. La boca despoblada es metáfora de ese ahuecamiento social durante un período oscuro de la vida del país. Esta oscuridad, asociada a lo turbio del contexto dictatorial y a la ignorancia inicial de Johnny acerca de esta situación, se traslada simbólicamente al texto desde la primera escena, donde el protagonista espía lo que sucede en el exterior por el agujero en la pared de adobe, y apenas vislumbra sombras.

Pero no serán los dientes postizos los portadores de una nueva verdad esperada; de hecho la luz del conocimiento que vendrá a despejar las sombras de una realidad velada, se concretará recién a la salida de este Inframundo -en analogía con el mito de Orfeo- cuando tener dientes o no tenerlos no será la respuesta, sino más bien, qué hacer con este saber misterioso revelado: qué hacer a sabiendas de una situación sociopolítica de corrupción, violencia y dictadura hasta el momento ignorada o desatendida. Destaquemos que, en el desenlace de la historia, cuando Johnny decide volver a cantar *blues* en el Chantecler y por ello se condena a transgredir una prohibición y a ser signado como traidor por los dictadores, termina escapando de sus enemigos con un gesto determinante: entrega su guitarra y se quita los dientes. Será una entrega doblemente significativa: por una parte, abandona el pacto al despreciar los objetos de deseo obtenidos, rescinde su “contrato” y deserta de las filas del Mal. Por otra parte, es una entrega más profunda que involucra sus instrumentos de cantor, los símbolos de su poder taumatúrgico: la guitarra y los dientes.

b. El poder taumatúrgico del canto

El canto de Johnny tiene un poder taumatúrgico, como el de Orfeo, en tanto apasiona a su público y actúa como consuelo de una realidad desfavorable; asimismo, es la seducción de su voz la que posibilita su ingreso al cuartel. Cuando Johnny canta, las mujeres del Chantecler que lo ovacionan parecen emular a las Ménades de Julio Cortázar, esos personajes dionisiacos, desbordados, con una exacerbación de su fanatismo por el artista: “Las mujeres que aún permanecían entre las mesas se pusieron de pie y comenzaron a aplaudir rabiosamente, gritaban “¡bien, cosita, bien!”, mientras a espaldas de ellas se llevaban al locutor de la emisora de Mosquitos” (28). El público llega casi al extremo de la enajenación, con un gesto apático frente a situaciones dramáticas del entorno (el secuestro de un ciudadano), como espejando la descripción cortazariana de una desidia generalizada de la concurrencia ante el personaje que padece convulsiones a su lado.

Además de provocar esta reacción desmesurada, el canto de Johnny, también, es instrumento de consuelo y nostalgia⁸. Esto es visible en la *nouvelle* “cuando terminaba

⁸ En la versión de Virgilio (1963), se advierte el poder del canto órfico de ser vehículo movilizador de emociones, consuelo de penas, en estos versos: “Él mismo, aliviando su triste amor con la cítara cóncava, a ti, dulce esposa; a ti, a solas consigo en la orilla; a ti al venir el día, a ti al partir el día, te cantaba.” (88, v 463-465). Además, se nota la acción de conmover, sobre terceros: “Mas conmovidas por el canto, en la honda mansión del Erebo iban tenues sombras y fantasmas de carente vida” (89, v 470-471).

por convertir a las mujeres en vírgenes entristecidas, hasta que por fin, las hacía llorar” (21).

Es observable la presencia órfica de un poder vinculado a lo divino mediante el campo semántico elegido para calificar al canto de Johnny: “ángel” (69), “genio” (69), “vírgenes” (21). Y cabe destacar el poder taumatúrgico de su canto cuando con este accede a entrar al cuartel (Inframundo) *-topos* de donde saldrá con un saber nuevo- solo por ser “el cantante del coronel” (43). Este privilegio de ingresar a un lugar restringido es exclusivo de Johnny debido a la capacidad de persuasión de su voz; es el propio coronel Valerio quien reconoce hacer esta excepción con el cantante, frente a los reclamos de un guardia celoso de los privilegios del negro.

Johnny es desprestigiado porque carece de técnica⁹ para su canto (por ello se lo envía a estudiar con un profesor doctorado), sin embargo, esta ausencia de instrucción en su voz acentúa aún más el poder taumatúrgico desplegado casi como un don divino. Así, Johnny puede asociarse con Orfeo mediante el poder distintivo que adquiere su canto, el cual conmueve, consuela, enloquece, persuade y habilita. Para esto será necesario también un espacio a la medida del asunto mítico, donde el héroe despliegue su poder.

c. La mítica ciudad de Mosquitos

La construcción de Mosquitos¹⁰ se sostiene como un territorio paradigmático donde se entrelaza la lucha entre el Bien y el Mal, con personajes arquetípicos de ambos bandos: el Bien está representado por Johnny, entre otros; en contraposición a un Mal personificado en el coronel Valerio y sus subordinados. La presencia de Dina, compañera de Johnny, oscila entre ambos mundos, actuando como una especie de entregadora que negocia con sendos grupos.

El cuartel es el centro de este Inframundo, custodiado por un Caronte moderno (el soldado Gutiérrez), quien permite la entrada del negro solo porque es el cantor elegido: “el dentista me está esperando, andá y decile que está el cantante del coronel” (43).

La firmeza de Johnny para neutralizar al oponente no se condice con su perfil bajo, cauteloso, tímido, y pareciera consecuencia más de un acto extraordinario, una favorecedora acción de las musas¹¹ sobre el vate o cantor, en quien ellas depositan su

⁹ La visión platónica hace hincapié en la virtud, y no en la técnica, del poeta para expresarse: “es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia (...) Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas (...) sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello sobre lo que la Musa le dirige...” (Platón Diálogos 125, v 534 b).

¹⁰ Mosquitos puede asociarse con otras ciudades míticas de la literatura latinoamericana, espacios que adquieren vida y protagonismo propios: la Santa María de Onetti o el Macondo de García Márquez. Además, este nombre elegido por Delgado Aparain se vincula con el insecto transmisor de la malaria (mala-aria, mal aire); lo que puede acercarnos, ya desde su etimología, a una visión de este espacio como irrespirable para los habitantes insignificantes, mosquitos.

¹¹ Hesíodo (1978) expresa así este poder divino de apaciguar las reyertas, inspirado por las Musas y actuando a través del vate que a ellas les canta: “a éste, sobre la lengua le vierten un dulce rocío y de su boca las palabras fluyen de miel; y los hombres, todos, miran hacia él mientras hace justicia con rectas

poder taumatúrgico. Una vez más, lo órfico estaría presente a través de esta influencia divina, sobrenatural, que suaviza el pleito.

El coronel Valerio se erige a su vez como la autoridad del Inframundo, cuyos “soldados, alcahuetes y oficiales” (60) responden a sus órdenes; en analogía con Hades. Y así como el cuartel es el eje del Mal, el Chantecler¹² convoca a los seguidores del Bien, se transforma en el contra-espacio desde donde Johnny dirigirá su transgresión, otro elemento mítico presente.

Cabe destacar la significación del cronotopo¹³ *Mosquitos en dictadura*, en tanto construcción compleja que recoge elementos míticos, pero recontextualizados en un pueblo intrascendente cuyas vidas transcurren un proceso totalmente ajeno a la cultura europea y característico de Latinoamérica. Este rasgo puede leerse como hibridación¹⁴, por constituir un producto a partir del amalgamamiento de dos o más culturas, aunque no es el único. El nombre propio del protagonista (“Johnny”, diminutivo en inglés del más común de los nombres; y “Sosa”, apellido criollo, mestizo, muy frecuente y popular en Latinoamérica) implica una síntesis cultural que ya postula, desde su propia designación, la confluencia de dos lenguas y dos culturas. Esto mismo se trasladará de manera especular a los géneros musicales del cantante, los *blues* y los boleros como presencias opuestas y, a la vez complementarias, de una música extranjera y marginal, en tensión con otra de carácter nacional y oficializado: ambas, provocan el choque cultural que puede leerse como signo de una América atravesada por la convivencia del desarrollo y subdesarrollo en el norte y sur de su geografía, pero que encuentra puntos de contacto en la paradójica convergencia de sus sujetos y sus prácticas, entreverados, asimilados, ensamblados. Hibridación que, desde lo lingüístico, lo racial, lo artístico, Johnny Sosa encarnará con la construcción de su perfil hecho de entrecruzamientos, préstamos, mestizajes, en una urdimbre no azarosa de expresiones culturales.

d. Se transgrede una prohibición

Cuando Johnny accede a no cantar *blues* en el cabaret y cantar boleros para el coronel, con el fin de recibir a cambio su pago en forma de una nueva dentadura, se establece una ley a cumplir. Este mandato nos llama, una vez más, a la reflexión sobre

sentencias; y él, hablando de modo certero, pronto, incluso un gran pleito, con pericia termina” (3, v 83-87).

¹² El nombre Chantecler reconoce un referente histórico en Montevideo de 1910, cuando este cabaret trascendió barreras epocales y geográficas para convertirse en un hito de la vida nocturna del Uruguay: una presencia mítica más, con la oralidad puesta de relieve en todas las versiones que circulan a su alrededor.

¹³ Según Mijail Bajtin (1989), “en el cronotopo artístico y literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto (...) Los elementos de tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (237).

¹⁴ Entendemos esta categoría desde la perspectiva de Eduardo Coutinho (2003) como “proceso complejo en que las aportaciones de la literatura europea se mezclan con las formas o tendencias existentes en Latinoamérica, y dan origen a manifestaciones nuevas, que contienen elementos tanto de la forma apropiada cuanto de la que ya existía en el continente (...) y el resultado porta un rasgo de singularidad –su carácter amalgamado o híbrido– en estrecha homología con el mestizaje cultural del continente”(21).

una lectura mítica del relato. En el mito clásico de Orfeo, la proscripción impuesta por los dioses para recuperar a su amada es taxativa: “escucha la prohibición de volver atrás la vista mientras no haya salido de los valles del Averno, de lo contrario, el favor quedará sin cumplirse” (Ovidio 627). Como en el mito, el cantor infringe la restricción y así vulnera las reglas sometiéndose a una condena segura: “a sabiendas de que el Chantecler estaba condenado si entraba” (63).

Al volver a cantar en el Chantecler, Johnny asume una desobediencia sancionable hacia él y el cabaret; sin embargo, esgrime una valentía heroica que se transparenta en un simbólico gesto de quien asume su destino: “con una sonrisa impecable, la constelación de Orión aparecida fugazmente entre dos nubes, levantó los párpados y clavó sus ojos en el hombre de bigotillos erizados para seguir cantando” (69). Es en este desenlace, entre triunfante y patético, donde hallamos al exilio representado como una compleja arma de resistencia. Johnny transgrede una prohibición; vuelve al Chantecler y, sin dentadura postiza, canta *blues*. Hay una acción directa que es análoga a claros simbolismos: la elección del personaje por una existencia sin dientes postizos, que obligarían al sujeto a mostrar versiones artificiales de su propia personalidad y a cantar desde la carencia de autenticidad. Frente a este acto de rebeldía, la reacción del castigo es esperable y, por ello, la única salida posible es huir.

Si bien podemos notar que el exilio se construye como única solución fáctica frente a la posibilidad insoslayable del castigo, aun así, se mantiene en esta estilización un aura exitista sobre el personaje, quien aparece ensalzado en dicho acto como un héroe. El exilio es, así, representado en su lado prometedor, como una alternativa de vida, incierta; pero como única opción frente a la muerte. En el párrafo final de la *nouvelle* la sonrisa de Johnny aparece, por fin, mostrando su aspecto genuino, cuando la concreción del escape abre nuevas posibilidades de un destino mejor.

Esta representación del exilio como alternativa de vida y del exiliado como héroe cierra el texto, dejándole al lector, a través de esta transgresión del oprimido, un sabor dulce. Sin embargo, no hay que olvidar un fragmento intermedio de la *nouvelle*, casi como un dato ocasional brindado por una prolepsis del relato, que deja entrever un destino no tan feliz para el negro: “le diría a un compañero de prisión años más tarde, en un mal recuerdo extraído de la eternidad de la celda” (22). Esta escena, que se cuenta casi como al descuido en el medio de la historia, anticiparía el encierro carcelario del personaje como destino final. No habría, entonces, esperanza de una nueva vida libre, emancipada del poder de turno, esperando al fin de su camino. Sin embargo, el hecho de que este dato se localice en un párrafo aislado del relato y que, en cambio, el párrafo final exalte “la disparada” (71) como promesa reafirma nuestra orientación de leer en la *nouvelle* una construcción del exilio más próxima a la victoria que al fracaso, más cercana a un recorrido mítico, heroico y centrada en postular una axiología que, retomando de la tradición clásica los arquetipos, se asienta en la valentía, la dignidad, la libertad, el honor.

Esta visión ficcionalizada en la *nouvelle* se corresponde con la observación de su autor, quien en una entrevista realizada por Verónica Abdala para el diario *Página 12*, declaró su opinión sobre el tipo de “revolución” que los sujetos oprimidos enarbolan:

las dictaduras provocan una sensación muy singular en la gente que las padece. Es una especie de noción de eternidad. Parece que no van a terminar nunca, y que no hay espacio para la esperanza. Los individuos se van mimetizando con el gris imperante. Los dictadores se aprovechan y se amparan en su impunidad. Eso se termina cuando se agota el miedo, cuando el pueblo deja de temer, recupera su autoestima y se resiste, o se rebela, en una revolución interior. Los primeros que se sorprenden, entonces, son los dictadores. (n/a)

Podemos inferir que, en esta producción literaria de posgolpe, circula una noción de dictadura en la que aparecen no solo los infaltables componentes de opresión y silenciamiento, sino que, a su vez, se presentan en las víctimas actitudes latentes que irán gestando pequeñas acciones contraofensivas para salir de esta condición. Como el propio Delgado Aparain reconoce en la cita anterior, la obra puede leerse como una metáfora de la sociedad uruguaya durante la dictadura, en clave de censura y exilio; aunque al mismo tiempo representa el estado embrionario de una revolución que subyace en los sujetos oprimidos y que podrá salir a la luz en sus gestos cotidianos micro-rebeldes. La lectura mítica que se puede hacer de la *nouvelle* fortalece la construcción del heroísmo de Johnny, su actitud de rebeldía y su exilio final, como estrategias de resistencia de los sujetos más débiles que ponen en tensión la hegemonía y dejan abierta la posibilidad de una revancha y un porvenir diferente.

Hacia una conclusión

No sería acertado hacer una correspondencia directa entre literatura y sociedad. Lejos de forzar este paralelismo, hemos buscado en nuestro recorrido dejar planteada una serie de interacciones más complejas y profundas que darían cuenta de una cultura, sus sujetos, sus producciones y sus prácticas, sin reduccionismos.

La dictadura cívico-militar uruguaya condicionó una época y una forma de escribir y de vivir; Delgado Aparain debió exiliarse en este tiempo y postergar su producción artística para retomarla en una vuelta a su país cuando las condiciones sociales cambiaron. La *nouvelle* es producto de ese retorno y, en ella, se manifiestan los conflictos de poder que conforman ese espesor cultural.

Se analizó esta obra literaria latinoamericana desde una metodología comparatista, en relación con el mito clásico. Si bien en la novela no se nombra a Orfeo, hemos observado la presencia mítica en un nivel más profundo y sugerido. Desde la configuración del personaje y la construcción del cronotopo y en correspondencias con la trama mítica -a veces solapadas y otras, explícitas- lo órfico encuentra cabida en el texto contemporáneo para plantear, una vez más a lo largo de la historia de la literatura, luchas y transgresiones, el poder taumatúrgico del canto, la revelación de un saber místico, la proscripción de una ley que luego se transgrede y la influencia divina sobre la virtud del artista. Todos estos elementos aquí presentes configuran, como ya lo anticipa el subtítulo en el Prólogo, “un cuento antiguo y un relato nuevo”, postulando la vigencia del mito en la *nouvelle*. Esta incorporación permite aseverar que el mito es y siempre será, con su trascendencia de geografías y contextos históricos dispares, fuente

de temas, paradigmas y problemáticas comunes para el género humano. Además, resulta inevitable construir un personaje cantor, rebelde, sin la recurrencia a la figura mítica de Orfeo, rectora de un arquetipo de vate inspirado y transgresor. Se crea, de esta manera, una obra híbrida, polisémica, dialógica, inteligente, destinada a un lector competente y atento, que encuentra un relato atravesado por la transculturación como rasgo inexcusable. El producto nos deja un sabor a creación artística inspirada, casi como confirmando que el dios ha suspirado una vez más en el oído de otro vate; esta vez, un latinoamericano del siglo XX: Mario Delgado Aparain.

Bibliografía

- Abdala, Verónica. *Diario Página 12*. 24 (noviembre 1999): 30. Web. 05 Mar 2015.
- Aínsa, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya 1960-1993*. Montevideo: Ed. Trilce, 1993.
- Angenot, Marc. “Hegemonías, disidencia y contradiscurso. Reflexiones sobre las periferias del Discurso Social en 1889”. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Trad. Gabriela Weller, comp. María T. Dalmasso y Adriana Boria. Córdoba, 1998. 29-45.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Editorial Alianza, 1987.
- _____. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Kazcarra. Madrid: Taurus, 1989 (1975).
- Bueno Chávez, Raúl. “Sobre la heterogeneidad primaria y cultural de América Latina” en *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004, 19-36.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 1959 (1949).
- Cirlot, Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las culturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Cortázar, Julio. “Las Ménades”. *Final del juego*, Buenos Aires: Alfaguara, 2004 (1956).
- Coutinho, Eduardo. *Literatura comparada en América Latina*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, Litocenco, 2003.
- Delgado Aparain, Mario. *La balada de Johnny Sosa*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987.
- Franco Carvalhal, Tania. “El refuerzo crítico” en *Literatura Comparada*. Bs. As: Ediciones Corregidor, 1996.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas, poderes oblicuos*. Méjico D.F.: Grijalbo, 1989.
- Genette, Gérard. *Discurso del relato. Ensayo de método. Figuras III*. Trad. José Manuel García. París: Ed. du Seuil. Col. Poétique, Córdoba: UNC, 1978 (1972).

- Gillis John R. "Memory and Identity: The History of a Relationship". *Commemorations. The politics of national identity*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Guthrie, W.K.C. *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el "movimiento órfico"*. Trad. Juan Valmard. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Bs. As. 1970 (1966).
- Hesíodo. *Teogonía*. México: UNAM, 1978.
- Link, Hannelore. *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart: Kohlhammer, 1976.
- Moog-Grünwald, María. "Investigación de las influencias y de la recepción" en Schmeling M. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Ed. Alfa, 1984.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978 (1940).
- Ovidio Nasón, Publio. *Las Metamorfosis*. Trad. Vicente Cristóbal López. L X. Buenos Aires: Editorial Planeta-De Agostini, 1995.
- Pizarro, Ana. "América Latina: vanguardia y modernidad periférica" en *Revista Hispamérica*, nº59, año XX, Universidad de Maryland (USA), 1991.
- _____. "Introducción. La perspectiva comparatista". *Literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1985, págs. 49-67.
- _____. (coord.) *Latinoamérica. El proceso literario*. Santiago de Chile: RIL editores y Univers, 2014.
- Platón. *Simposio*. Trad. C. García Gual. Madrid: Gredos, 2000.
- _____. *Diálogos, Ion*, Trad. Adolfo Ruiz Díaz. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El andariego, 2008 (1982).
- Sobrevilla, David. "Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXVII, nº 54. Lima-Hanover, 2do semestre del 2001, 21-33.
- Toporov, Vladimir. "La historia de los mitos" en AAVV. *El árbol del mundo: diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. Trad. Rinaldo Acosta. La Habana: Criterios, 2002.
- Virgilio Marón, Publio. *Geórgicas*. Trad. Joaquín Arcadio Pagaza. México: UNAM, 1963.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Trad. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.
- _____. "Las ficciones de la representación fáctica" en *Papeles de Trabajo 4*. Rosario: Instituto de Investigaciones de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 1988.
- Williams, Raymond. "Teoría Cultural". *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo Di Masso. Barcelona: Península, 1980, 91-164.
- _____. "Organización". *Sociología de la cultura*. Trad. Graciela Baravalle. Barcelona: Paidós, 1994.