



LA VIDA COTIDIANA EN EL INTERIOR DE URUGUAY DURANTE LA DICTADURA. SOBRE *LA BALADA DE JOHNNY SOSA* DE MARIO DELGADO APARAÍN Y *OJOS DE CABALLO* DE HENRY TRUJILLO

Everyday Life in the Interior of Uruguay During the Dictatorship. On La Balada de Johnny Sosa by Mario Delgado Aparain and Ojos de caballo by Henry Trujillo

Shubert Silveira* 

RESUMEN

Este artículo se centra en dos novelas emblemáticas de la literatura uruguaya: *La balada de Johnny Sosa*, de Mario Delgado Aparain, y *Ojos de caballo*, de Henry Trujillo. Estas obras recrean la vida cotidiana en el interior de Uruguay durante la dictadura. A través de sus protagonistas, Johnny Sosa y Daniel Acosta, respectivamente, se examinan las diferencias en la representación de la cotidianidad en medio del contexto político. Delgado Aparain presenta a Johnny Sosa, un músico afrodescendiente cuya identidad cultural se ve desafiada por la dictadura. La narrativa destaca la lucha de Johnny por mantener su autenticidad en un entorno represivo. Por otro lado, Trujillo adopta un tono más oscuro, explorando la violencia y la desesperación en su representación del interior uruguayo. Sus personajes se enfrentan a dilemas morales en medio de circunstancias apremiantes, revelando la cotidianidad marcada por la violencia política. Ambas novelas muestran cómo la vida diaria se ve influenciada por la dictadura, ya sea a través de pequeños gestos heroicos de resistencia o inmersos en un subsuelo de violencia. Este análisis se apoya en la teoría de Michel de Certeau sobre la vida cotidiana, destacando cómo los individuos navegan inconscientemente en un contexto político y social.

Palabras clave: Mario Delgado Aparain, Henry Trujillo, cotidianidad, dictadura, violencia.

ABSTRACT

This article focuses on two emblematic novels in Uruguayan literature: *La balada de Johnny Sosa*, by Mario Delgado Aparain, and *Ojos de caballo*, by Henry Trujillo. These works explore everyday life in the interior of Uruguay during the dictatorship. Through their protagonists, Johnny Sosa and Daniel Acosta, differences in the representation of daily life amid the political context are examined. Delgado Aparain introduces Johnny Sosa, an Afro-descendant musician whose cultural identity is challenged by the dictatorship. The narrative highlights Johnny's struggle to maintain his authenticity in a repressive environment. On the other hand, Trujillo takes on a darker tone, exploring violence and despair in his portrayal of the Uruguayan interior. His characters face moral dilemmas amid pressing circumstances, revealing daily life marked by political violence. Both novels demonstrate how daily life is influenced by the dictatorship, either through small heroic acts of resistance or immersed in an undercurrent of violence. This analysis draws on Michel de Certeau's theory of everyday life, emphasizing how individuals unconsciously navigate a political and social context.

Keywords: Mario Delgado Aparain, Henry Trujillo, everyday life, dictatorship, violence.

*Université Paris VIII, París, Francia. Estudiante de la École doctorale Pratiques et Théories du Sens.
Correo electrónico: gshubert@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5102-7835>.
Doi: <https://doi.org/10.15517/rk.v49i1.64839>
Recepción: 19/3/24 Aceptación: 8/9/2024



1. Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar la representación de la vida cotidiana en el interior del Uruguay¹ durante el proceso cívico-militar de la última dictadura uruguaya, tomando como referencia dos novelas emblemáticas cuyas tramas se desenvuelven dichos tiempos. Así pues, se analizarán *La balada de Johnny Sosa* (1987) del floridense Mario Delgado Aparain y *Ojos de caballo* (2005) del soriano Henry Trujillo.

A lo largo de estas páginas, se estudian las particularidades de lo cotidiano a través de los protagonistas de ambas novelas, a saber, Johnny Sosa en el caso del primero y Daniel Acosta en el segundo. De esta manera, se señalan similitudes, pero sobre todo diferencias entre ambas obras respecto a la cotidianeidad.

La ficción literaria, si bien utiliza el tiempo de la dictadura uruguaya, no es un reflejo directo de la realidad histórica. Tanto *La balada de Johnny Sosa* como *Ojos de caballo* son construcciones literarias que utilizan la imaginación y la simbolización para representar aspectos de la vida cotidiana durante la dictadura uruguaya. En otras palabras, la ficción aquí no se entiende como un reflejo directo de la realidad, sino como una construcción que, a través de la simbolización y la deformación, ofrece —entre otras cosas— una ventana para entender ciertos aspectos de la vida cotidiana durante la dictadura uruguaya. De este modo, se argumenta cómo en *La balada de Johnny Sosa* el autor crea a través del protagonista una línea de fuga a la compleja situación que se vive en el pueblo ficticio Mosquitos, mientras que la Mercedes de *Ojos de caballo* está condenado a la violencia, la mezquindad y la inacción. Estas dos vidas cotidianas, con sus acciones mínimas, dan muestras de una situación histórica general que, en el caso de la obra de Delgado Aparain plantea una resistencia de pequeños gestos heroicos, mientras que en Trujillo trata de un subsuelo de violencia que se sostiene día a día y que está en consonancia con la violencia política propia de los años en que transcurre la novela.

¹ Entendemos por *interior* a las ciudades pequeñas alejadas de la capital. Así hacer referencia al interior profundo, significamos poblados dentro de los departamentos de Uruguay.



2. Mario Delgado Aparain y Henry Trujillo

Desde su primera obra, *Causa de buena muerte* (1982), Mario Delgado Aparain nos regala una colección de cuentos que presenta dos de las líneas directrices que a partir de ese momento caracterizarán todo su trabajo: a saber, los personajes marginales y los actos de rebeldía y resistencia. En medio de la dictadura, el joven Delgado Aparain se sumaba a una rica tradición de la literatura narrativa uruguaya que ya había abordado la vida de los marginados del campo y de la población negra, con predecesores destacados como Pedro Figari, Santiago Dossetti y Juan José Morosoli. Sin embargo, Delgado Aparain aportó una voz renovada y única al retratar estos personajes en el contexto específico de la dictadura, con un enfoque que combinaba lo grotesco y lo cómico para alcanzar lo trascendental.

Uno de esos cuentos, «La olvidada venganza del derrotado», pasaba por ser una versión local de la leyenda del rebelde haitiano Mackandal, presente en *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier. Otros dos relatos hablaban por primera vez de un espacio mítico, San José de las Cañas, lejos de la vía férrea y cerca de la frontera, apenas un caserío miserable sobre el que era posible recrear el universo partiendo de lo irrisorio, apelar a lo grotesco o a lo cómico para alcanzar lo trascendental o incluso para ascender a acontecimientos colectivos, y acuñar una poética que sería válida para gran parte de la obra del autor (Alzugarat, 2013).

Delgado Aparain apela también continuamente al humor, siendo este un recurso que su colega Henry Trujillo está lejos de emplear. La obra de Trujillo, por otro lado, se caracteriza por elementos del género policial. De hecho, sus tres primeros relatos extensos fueron reunidos en 2010 debido a sus similitudes estilísticas y temáticas, todas girando en torno al crimen. La narrativa de Trujillo presenta personajes desesperados en circunstancias apremiantes que los llevan a dilemas morales que nunca se resuelven de la manera en que ellos desearían.

Las novelas de Trujillo, como señala Blanqué (1997), pueden ser tachadas de siniestras, pero no de deprimentes. El autor se interesa por personajes que caen en el robo, la delación, la traición, la



explotación y hasta el asesinato, en un Uruguay reconocible por su naturalidad y cotidianeidad. Aquí se hace necesario puntualizar que la constitución del universo literario de Delgado Aparain difiere del de su colega Trujillo. El segundo tiene una intención realista a la manera decimonónica, el primero inventa un pueblo ficticio y su relación con el realismo más clásico está lejos de establecer compromisos literarios. Mientras que Mosquitos emparenta a Delgado con García Márquez, Rulfo, Carpentier u Onetti, el realismo de Trujillo no pasa por Macondo ni Santa María, sino por el San Petersburgo que inspiró a Dostoievski y es el modelo para Mercedes. Así, para analizar ambos textos se debe tener presente que se ubican en coordenadas diferentes de interpretación, mas no significa que la comparación sea imposible.

Teniendo en cuenta esta diferencia entre las estrategias textuales de ambos autores, proponemos en este trabajo centrarnos en los protagonistas de las obras a fin de pensar cómo se insertan en la creación de un mundo cotidiano y qué acciones realizan a partir de este, desde un enfoque de acciones y gestos mínimos, pero que no por ello dejan de acarrear importantes consecuencias.

3. Vida cotidiana

La rutina diaria abarca el conjunto de acciones que definen las reproducciones específicas que crean la posición social general. Ninguna comunidad puede subsistir sin las acciones de sus individuos; en toda agrupación social existe una cotidianidad que permite y sostiene la sociedad en su conjunto, y en la cual cada miembro tiene su propia rutina diaria.

Para reflexionar sobre las actividades y prácticas cotidianas en las mencionadas novelas, recurriremos a los conceptos del filósofo e historiador francés Michel de Certeau, cuya obra *La invención de lo cotidiano* (1980), integra sus diversos intereses intelectuales para elaborar una teoría sobre la actividad de producción y reproducción que caracteriza la vida diaria.

De acuerdo con de Certeau ([1996a](#)), la vida cotidiana se diferencia de otras actividades debido a su naturaleza repetitiva e inconsciente. En este contexto, su análisis no se relaciona ni con



el estudio de la «cultura popular» ni con las prácticas habituales o eventuales de resistencia al poder. El autor explora y detalla cómo las personas navegan de forma inconsciente a través de los asuntos cotidianos, desde caminar por la ciudad hasta llevar a cabo la lectura. El análisis se ordena, de forma creciente, en tres niveles: las modalidades de la acción, las formalidades de las prácticas y los tipos de operación especificados por las maneras de hacer. Así, la cultura común y cotidiana, concebida como reapropiación por parte de los sujetos, constituye una manera de practicar y de ser en el mundo que va de lo espontáneo a las costumbres consolidadas.

Tal como indica Agnes Heller ([2003](#)), la vida diaria se presenta como el fundamento de todas las respuestas naturales de las personas a su entorno social, donde a menudo parecen actuar de manera desordenada. En este escenario, los individuos, dentro de sus interacciones sociales confusas y complejas, llevan consigo una variedad de influencias y factores determinantes. En las novelas en cuestión, la vida cotidiana y sus acciones dejan entrever el contexto dictatorial donde transcurren las tramas.

El ser, particular y general, se presenta simultáneamente en la sociedad como individuo social: cada individuo representa el género y el género se transforma en cada individuo. Cada sujeto es una muestra de su medio y un agente de permanencia o de cambio del medio mismo. A su vez, la perspectiva planteada por el filósofo francés pone a los sujetos singulares y su accionar del día a día como forma de apropiación del mundo social. Frente al estudio de la descripción de los dispositivos mediante los cuales los poderes, cualesquiera que fueran, pretenden producir control y coacción, fabricar autoridad y conformismo, Michel de Certeau postula que «el hombre corriente» no carece de ardidés ni refugios frente a los intentos de desposeerlo y domesticarlo (Chartier, [2001](#)).

La atomización del tejido social proporciona una pertinencia *política* a la cuestión del sujeto. Tanto en *La balada de Johnny Sosa* como *Ojos de caballo* vemos cómo un sistema dictatorial genera una matriz social por la cual los personajes de las ficciones se vinculan y reproducen determinadas relaciones en conformidad con la dictadura militar uruguaya. Los planteos de Certeau



nos permiten pensar cómo la condición del individuo en un sistema cada vez más limitado permite encontrar diferentes recursos, que el autor llama *ardides* o *jugarretas* y que fácilmente podremos reconocer en el accionar de Johnny Sosa y de Daniel Acosta.

Las acciones puntuales y las operaciones locales generan una manera de reapropiarse del sistema producido y generan líneas de fuga. Para Johnny Sosa será un pequeño gesto heroico, pero sobre todo ético; para Daniel Acosta, la intención de escapar de Mercedes, aunque finalmente sea Nelly quien consiga concretar ese deseo.

Un punto de convergencia entre ambas novelas es que la dictadura, como fenómeno ominoso, penetra en la cotidianidad sin ser plenamente comprendida en su razón de ser inicialmente. Esta situación se atribuye en gran medida a la lejanía geográfica, dado que las historias se desarrollan en lugares distantes de la capital, Montevideo.

Asimismo, los personajes viven de espaldas a la situación política. En el caso de Johnny Sosa, apenas si se percata del golpe de Estado por su charla con el locutor Melías Chury, pero no cae en la cuenta de lo que significa tal golpe. Para Nelly, Daniel, Horacio y los personajes de Trujillo en general, la dictadura es algo exterior, incapaz de influir para bien o para mal en su ya infausta situación. No obstante, más allá del grado de consciencia de los personajes, su cotidianeidad se ve afectada.

Bajo los planteos de Michel de Certeau ([1996a](#), [1996b](#)) el mundo cotidiano no está conformado por héroes. Antes bien, la vida cotidiana se conforma por un «todos». Los protagonistas en la vida cotidiana son todos como lo es nadie; en cambio, el «héroe» siempre es el otro, privado de responsabilidades propias y con una serie de virtudes que le hacen excepcional. Como veremos aquí, Johnny Sosa y Daniel Acosta están muy lejos de ser héroes; no obstante, realizan una serie de acciones que en consonancia con su entorno merecen ser analizadas.



4. *La balada de Johnny Sosa*

La balada de Johnny Sosa fue publicada originariamente por Banda Oriental en 1987, cuando la democracia apenas retornaba al país. Dicha obra le valió a Mario Delgado Aparáin el Primer Premio Municipal de Literatura de Montevideo y hoy cuenta con varias reediciones y traducciones. La novela tiene por protagonista a un hombre negro, el cual es pobre y se dedica a cantar. Esta creación del personaje instala indicios culturales concretos: por un lado, la discriminación racial sufrida por el negro en Uruguay y, por otro, la pobreza en tanto situación social de exclusión, sumándose la presión que ejercerán sobre él las autoridades militares una vez que se instalen en el pueblo ficticio Mosquitos ya perpetrado el golpe de Estado (Torres, [1997](#)).

El título del libro no solo alude al nombre de su protagonista y en parte a su oficio de cantor, sino que también remite al género musical de la balada, la cual fue muy difundida en Estados Unidos por músicos como Bob Dylan y Joan Báez. La balada canta la gesta de un antihéroe, un derrotado y un perdedor. Johnny Sosa, que se dedica a cantar *blues*, tiene una serie de acciones heroicas que lo hacen merecedor de ser el personaje de una balada.

El nombre propio del protagonista es Johnny, diminutivo en inglés del más común de los nombres anglosajones; 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, de dos culturas. Igualmente, esto se traslada de manera especular a los géneros musicales del cantante, los *blues* que Johnny ama y los boleros que los militares piden que cante son opuestos y, a la vez, complementarios. Se trata de una música extranjera y marginal, en tensión con otra de carácter nacional y oficializado (Saint Bonnet, [2015](#)). Así, Johnny Sosa es producto de una hibridación que va desde lo lingüístico y lo racial hasta lo artístico. El protagonista encarna un perfil hecho de entrecruzamientos, préstamos, mestizajes, en una urdimbre no azarosa de expresiones culturales.



Por otro lado, en *La balada de Johnny Sosa* el narrador utiliza toda su habilidad para dar cuenta de los trazos de la dictadura. La acción se desarrolla a través de Johnny, quien vive en su pequeño mundo sin mayores sobresaltos. No obstante, la instauración de la dictadura genera una transformación de la vida cotidiana visible/audible desde detalles aparentemente nimios: «Johnny debía forzar el ojo por el agujero y preguntarse, con la voz de pedregullo de los recién levantados, si aquello que estaba viendo y que tanto se estiraba y volvía a recogerse eran casas, sombras o camiones» (Delgado Aparain, [1995](#), p. 15). El autor logra ficcionalizar el tema de la dictadura, pero desde un punto de vista muy humano. Delgado Aparain no hace política con la novela, sino que trama una ficción desde un pueblo imaginario habitado por una serie de personajes típicos que cualquiera podría reconocer en el interior de Uruguay. De esta manera, en *Mosquitos* la vida cotidiana comienza a alterarse al extremo de mostrar soldados que le hacen abandonar a Johnny Sosa «su sitio entre las piernas de la rubia» (Delgado Aparain, [1995](#), p. 35). Los espacios más íntimos son invadidos sin que nada pueda hacer para evitarlo. Aun así, sin entrar en política (en un sentido directo y partidario del término), el protagonista de la novela, en un acto de resistencia, logra burlar a los militares. Como señala Alfredo Alzugarat ([2013](#)), Delgado Aparain ha sabido responder al horror con la sonrisa y con la burla. El autor floridense impone en el lector cuadros pictóricos coloridos donde se genera un extrañamiento de la realidad que a su vez es capaz de presentar lo mágico en lo cotidiano, el enfoque insólito, la atención al detalle lateral, la creación del entorno como extensión de los movimientos del personaje, el humor esperpéntico. De igual modo es necesario recalcar que Delgado Aparain no caricaturiza a los comisarios y a los policías ni los envuelve deliberadamente en situaciones ridículas; es decir, no hay una intencionalidad satírica y burlesca hacia las figuras de autoridad.

Continuando con el mecanismo de los pueblos ficticios, que tiene como gran referencia a William Faulkner y luego a García Márquez, Delgado Aparain agregó a su primer poblado ficticio



San José de las Cañas², el pueblo de Mosquitos, donde transcurre no solo *La balada de Johnny Sosa* sino también *Alivio de luto* (1998). Será necesario detenernos en este punto, no solo para pensar las particularidades de la narrativa del autor floridense sino también para marcar diferencias con la poética de Henry Trujillo.

4.1. La invención de un interior profundo: Mosquitos

Aunque la novela de Delgado Aparain, según indica Washington Benavides en el prólogo de la primera edición, nació de un cuento escrito en 1979, no integra la saga de historias de San José de las Cañas fundada en el primer libro de relatos del autor (Delgado Aparain, [1987](#)). La historia fue reelaborada y se transformó en una pequeña novela, la cual se ambientó en el segundo de sus pueblos ficticios, Mosquitos.

Delgado Aparain nació en Florida en el pueblo de La Macana y su infancia trascurrió en este departamento, pero también en Durazno, Tacuarembó, Canelones y Lavalleja, ya que la familia se trasladaba a partir de las oportunidades laborales del padre del autor, quien era tambero³. En este sentido, los primeros años de Delgado Aparain están vinculados al contexto rural de Uruguay, por lo cual no sería difícil establecer conexiones entre Mosquitos y pueblos o ciudades pequeñas reales del país. Incluso como el mismo escritor declara en una entrevista con Mauricio Cavallo:

Mosquitos es Soca, pero también Sarandí del Yí, Minas, Cerro Chato, Montes, Solís de Matajojo, Migués. Mosquitos es todos esos pueblos. Por supuesto, para mí son retazos más que convincentes, son vivenciales y todos juntos componen un mundo manejable en el cual puedo transitar por sus calles, meterme en sus bares, en sus cines y quilombos (Cavallo, [2013](#), párr. XII).

² San José de las Cañas vuelve a aparecer en la última de las obras de Delgado Aparain, *Los ocho magníficos* (2018).

³ Tanto en Argentina, como en Uruguay y Paraguay un «tambo» es un establecimiento ganadero cuyo fin principal es ordeñar a las vacas.



No podemos dejar de destacar una significación propia del *topos* Mosquitos y el *cronos* dictadura, en tanto construcción compleja que recoge elementos de un pueblo ficticio e intrascendente, donde la vida de los ciudadanos transcurre en un proceso particular dentro de Uruguay y respecto al centro (Montevideo). (Muñiz Cáceres, [s. f.](#)). A su vez las creaciones de un pueblo ficticio en medio de coordenadas inconfundiblemente uruguayas funcionan, a diferencia de en Henry Trujillo, como escenario para que el autor pueda presentar personajes llenos de humanidad y capaces de hacer gestos excepcionales que devuelven la esperanza.

4.2. Resistir

Claudio Paolini ([2011](#)) señala que las narrativas latinoamericanas durante las últimas dictaduras cívico-militares se caracterizaron por manifestar dos proyectos contrapuestos: un plan tendiente a consolidar el modelo impuesto por el poder reinante y un proyecto contra hegemónico interesado en resistir y denunciar, en la medida de las posibilidades coyunturales. Esta última forma de literatura se hace presente en *La balada de Johnny Sosa*, la cual se publica a dos años de terminado el proceso militar, pero contó con una primera versión más breve en 1979, es decir, en medio de la dictadura (Benavides, [1987](#)). La *nouvelle* concuerda con la visión de la escritura que posee su autor, según la cual escribir es un acto de resistencia, tanto al olvido como a la pérdida de identidad en la medida en que expresa la forma de ser y de sentir de una comunidad o sociedad (García, [1992](#)).

En este sentido, tal como remarca Rosario Peyrou ([1995](#)) en su prólogo a la obra de Delgado Aparain, los personajes de autor son seres mínimos, dotados de una irrefrenable capacidad para soñar en medio de una realidad áspera que los margina. Es en esa posibilidad de imaginar otros mundos que encuentran un espacio para la libertad. En términos de Michel de Certeau ([1996b](#)), es en lo cotidiano donde radica la clave para la apertura hacia el sentido de la emancipación personal y política.



Johnny presenta una concepción ética de la práctica y, al mismo tiempo, una concepción práctica de la ética bajo la forma de resistencia (Giard, [1996](#)). El soñar lo constituye como tal, su identidad se compone del *blues* y de músicos del sur de Norteamérica y, con el fin de defender esto, no dudará en ir contra las autoridades.

En una entrevista, Delgado Aparain profundiza en estos planteos respecto a su novela; a saber, el uso de personajes marginales y marginados, pero con diversos mecanismos de resistencia propio de las personas corrientes que no estaban involucradas en la lucha política militante:

Así se me apareció esa figura que me encantó durante mucho tiempo y que fue Johnny Sosa, un moreno que cantaba en inglés sin saber el idioma y sus escenarios eran los prostíbulos, y que en su lenguaje pretendía imitar al Elvis Presley. Si bien su canto era ininteligible, fascinaba a las mujeres de la vida, como las llamaban (Cavallo, [2013](#), párr. VIII).

Johnny no sonríe, mas no porque fuera de un temperamento o una personalidad melancólica, sino que no lo hace porque no tiene dientes. Es así que los militares le ofrecen un pacto que consiste en cantar boleros a cambio de una dentadura. Si bien en una primera instancia Johnny acepta, de forma progresiva comienza a sentir una rebelión interior en la medida en que no se siente él mismo. Johnny es llevado con el dentista del coronel para amoldar su boca, literal pero también simbólicamente. A esto se le suma el cambio del *blues* a los boleros, lo cual implica que tome clases de canto: «Sé lo que estás pensando, muchacho, dijo el maestro. Tendrás que ponerte los dientes que te faltan y luego venir a mi casa a recibir clases de canto. Vas a empezar de cero» (Delgado Aparain, [1995](#), p. 40). En esta cita, «empezar de cero» implica una supresión de su identidad cultural, desaprender lo que el sujeto trae consigo, reiniciarlo como si se tratara de una máquina. El cuerpo, tanto físico como cultural, en Johnny se hace visible en la evaluación social que los militares hacen de él. Buscan borrar los signos que lo hacen ser él mismo y ese procedimiento es una forma de violentar tanto el cuerpo como la cultura de Johnny (Saint Bonnet, [2015](#)).



Los militares, en su rol moralizador, cierran el prostíbulo y, a Johnny Sosa, le cierran su mundo, el cual gira en torno al *blues*. Es por ello que el protagonista renuncia al pacto a fin de mantenerse leal a sí mismo. Johnny no pudo cantar con su nueva dentadura postiza los boleros que le fueron asignados por el comisario. Su boca amoldada dejó de ser vehículo de expresión natural, la domesticación de la sonrisa y de la voz fracasaron haciendo sucumbir también la autenticidad de su canto (Saint Bonnet, [2015](#)).

La nueva dentadura no cubre las expectativas del personaje e incluso es descrita mediante una personificación como cruel e indomeñable. Es posible pensar en los dientes como metonimia del cuerpo oprimido, símbolos de la decadencia fisiológica y cultural, de la pobreza y la marginalidad, de la impostación de versiones apócrifas para rellenar los huecos que deja la historia oficial de la dictadura. La dentadura como aspecto visible del cuerpo, individual y social, que es violentado y censurado.

Sin lograr percibir del todo los efectos del golpe, Johnny Sosa comienza a notar cómo las cosas cambian en Mosquitos y cómo los militares pretenden que él mismo sea otro. Un día enciende su radio para escuchar *blues* y encuentra que transmiten la marcha militar. El protagonista ve su vida cotidiana trastocada y poco a poco notará que las condiciones que plantean los militares son inaceptables.

«¿Por qué todo eso no lo dijo por la radio?», preguntó Johnny con cierto ardor [...] «No lo dije porque dieron el golpe de estado». «¿En Mosquitos?», se sorprendió Johnny. «En todo el mundo», respondió el locutor. Y sin abandonar el volumen mustio de la voz, en una quejumbre que lo impulsaba a empujar la mesa con el pecho, le preguntó a ver dónde diablos había estado todo ese tiempo. Si acaso no se le había ocurrido averiguar por qué, de la noche a la mañana, los árboles de la avenida Fabini habían amanecido con sus troncos



pintados de blanco, por qué muchos habitantes se iban con sus valijas en la madrugada o por qué las puertas de la emisora permanecían tapiadas con tablones (Delgado Aparain, [1995](#), p. 26).

La dictadura atraviesa el relato y conforma un cronotopo en el cual el autoritarismo se instala, modelando la realidad de los personajes y su entorno. La respuesta del locutor a Johnny da una idea de cómo el absolutismo se apodera de la propia concepción espaciotemporal en tanto se percibe que la dictadura está «en todo el mundo».

En *La invención de la vida cotidiana* de Certeau ([1996a](#)), se plantea una distinción entre los conceptos de estrategia y táctica. Mientras que las estrategias se enlazan con las instituciones, las tácticas son utilizadas por los individuos para crear sus propios espacios en entornos definidos por las estrategias. Al tiempo que la estrategia supone una diagramación racional, formalizada y calculada del espacio y del tiempo, la táctica consiste en la acción que determina la ausencia de un lugar propio. Si bien la táctica actúa en el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña, la estrategia lo hace para su propio beneficio y creando algo inédito.

La táctica, siguiendo a de Certeau ([1996a](#); [1996b](#)), no cuenta con la posibilidad de darse en un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo, sino que obra poco a poco. Aprovecha las «ocasiones» y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas. No guarda lo que gana. Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente y crea sorpresas, de modo que le resulta posible estar allí donde no se le espera. En definitiva, es astuta.

Esto es justamente lo que sucede en el final de la novela, cuando Johnny escapa de los militares que van a buscarlo al quilombo «Chantecler» donde está cantando, ya deshecho el pacto



que había realizado con los militares y sabiéndose vigilado por ellos. Johnny se encuentra cantando todo su repertorio de *blues* y se entera que el comisario quiere su guitarra y los dientes. Sintiendo miedo, el protagonista se dirige al baño: «Johnny se encaminó sin ruido a los meaderos del patio. Una vez adentro, cerró la puerta pintada con cal» (Delgado Aparain, [1995](#), p. 125).

La táctica de Johnny, su astucia, radica en una hábil utilización del tiempo y de los espacios. La ocasión que se presenta produce una sacudida a los cimientos del poder, pues los militares que van tras sus pasos se ven cegados en su propia furia e incapaces de ponerse de acuerdo entre ellos mismos. Johnny improvisa y saca provecho de la situación, les hace una *jugarreta* a los militares y se escapa por la ventana del baño.

Al fin, con todos los defectos a la vista, se pusieron de acuerdo y, al grito de que había que encontrar aquellos dientes carísimos del negro, los tres estuvieron un rato reventando a fuerza de hombros la puerta blanca del baño.

Cuando pudieron entrar con el de bigotillos erizados prometiendo a Dios que iba a cagar a tiros al negro allí mismo. Sobre la taza de la necesidad, solo encontraron el tibio olor del amoníaco sin dueño, cada vez más tenue a medida que se fugaba por la ventana abierta del meadero (Delgado Aparain, [1995](#), pp. 125-126).

Si bien es cierto que Johnny Sosa al final de la novela debe dejar atrás su mundo conocido y lanzarse a un destino incierto, también es innegable que el desenlace realza este escape con tono victorioso y de revancha.

Siguiendo la concepción de Delgado Aparain, escribir es resistir y Johnny Sosa resiste. Johnny hace su pequeña revolución, su resistencia. Como bien se lo había adelantado a Dina, la rubia, antes de escapar: «...sacó el pañuelo, se cubrió con él la boca durante un instante y luego hizo un húmedo montón que puso entre las manos de ella. “Cuidame esta sonrisa hasta que vuelva”» (Delgado Aparain, [1995](#), p. 124).



5. Ojos de caballo de Trujillo

El caballo sigue comiendo heno, escucha a su viejo amo y exhala un aliento húmedo y cálido.

Iona, escuchado al cabo por un ser viviente, desahoga su corazón contándose todo.

Antón Chéjov, *La tristeza* (1920, p. 114)

Henry Trujillo se aparta de numerosos escritores uruguayos que en los últimos tiempos han trabajado lo fantástico, la experimentación y la novela histórica. Se mueve con destreza en el costumbrismo y en el realismo sin el menor complejo de culpa. Se desmarca de las tendencias reinantes y camina por la literatura bajo la compañía de escritores realistas como Chéjov y Dostoievski (Blanqué, 1997)⁴. Este distanciamiento por parte del autor no es menor, ya que como bien apunta Gortázar (2014), el testimonio y la novela histórica se convirtieron en los géneros dominantes a nivel editorial en la posdictadura. Críticos como Hugo Verani, Óscar Brando y Hugo Achugar señalaron a este tipo de literatura como la forma privilegiada para reconstruir y dar sentido a los hechos acaecidos en la dictadura en Uruguay (Gortázar, 2014).

El autor mercedario hace girar sus obras en torno a personajes anónimos y cotidianos, en ambientes de atmósfera pueblerina y ciudades pequeñas del interior. Este clima sustituye y contrasta el orbe montevideano que predomina en las obras que se sitúan o remiten al periodo comprendido entre 1973 y 1985. Trujillo desde *Torquator* (1993), pasando por *El vigilante* (1996) y *La persecución* (1999) hasta llegar a sus dos últimas novelas, *Ojos de caballo* (2005) y *Tres buitres* (2006), ha ido creciendo en una prosa seca, ácida y sin concesiones, muchas veces vinculadas al realismo sucio. Como apunta Alfredo Alzugarat (2013), Trujillo ha sabido explorar las debilidades e incertidumbres del alma humana dentro de un mundo mezquino y paranoico, donde la apariencia no coincide las más de las veces con la realidad y la historia sorprende al lector con numerosos e imprevistos giros de tuerca. En el caso de *Ojos de caballo*, se trata de un libro publicado en 2005

⁴ Si bien muchos escritores de la misma generación de Trujillo renuncian al género fantástico, plantean estructuras y estilos menos convencionales que los del mercedario. Baste nombrar a este respecto a Felipe Polleri, Daniel Mella, Carlos Rehmann, Amir Hamed, Gustavo Espinosa o Pablo Casacuberta.



cuya trama se ambienta en la dictadura y que, además, tiene una perspectiva que permite salir de la dicotomía asimilación-resistencia planteada por Paolini (2011) que señalamos más arriba.

El escritor, nacido en 1965, escribe una novela en la cual la dictadura militar está en conjunción con las acciones cotidianas de los habitantes de una pequeña ciudad del interior, lo cual se puede hacer extensivo a otros pueblos y ciudades del país; es decir, Mercedes como símbolo de Uruguay. *Ojos de caballo* es una descarnada historia de perdedores, salpicada por desenfundadas pasiones, amores truncos, sueños pulverizados, miserias humanas y tragedias. La historia sabiamente contada, es llevada adelante por un narrador omnisciente en tercera persona⁵ que, por un lado, dosifica la información a fin de absorber al lector hasta extremos obsesionantes, pero también da lugar a muchos diálogos entre los personajes, logrando así una brillante polifonía (Blanqué, 1997).

En la novela se impone un clima asfixiante y la Mercedes de la novela se vuelve «el infierno de pueblo chico», con personajes a los que les gana el odio, el recelo, la desconfianza y la carencia de expectativas. Trujillo remite a episodios ocurridos durante la dictadura y encuentra en esos tiempos un clima de violencia, represión, horror e impotencia que no se vincula de forma directa al período militar pero que confluye en el mismo ambiente. En otras palabras, la violencia de la novela no es política en el sentido más directo de la expresión, pero está en sintonía con la violencia militar. En esta obra el crimen va más allá del individuo que lo perpetra. En ellos no hay un único culpable, las circunstancias particulares y agobiantes son parte de las acciones cometidas y narradas.

5.1. Violencia

La novela de Trujillo transcurre a comienzos de 1980, con retrocesos continuos a 1977, 1979 y años cercanos, apostando al cruzamiento de diferentes tiempos narrativos que coinciden con

⁵ A estos efectos es necesario señalar que solo en dos ocasiones durante toda la novela el autor utiliza la primera persona del singular, en el primer capítulo y en el epílogo.



momentos neurálgicos de la última dictadura civil-militar, tal como lo señala Alicia Torres en el prólogo a la obra (Trujillo, [2012](#)). Así el trasfondo de la dictadura le sirve a Trujillo para enfatizar la mezquindad individual bajo el manto de la decadencia social que supone un régimen totalitario. No puede haber, de facto, solidaridades políticas ni teóricas, lo cual hace que hombres y mujeres se arrojen con júbilo a egoísmos autojustificatorios.

Una de las conclusiones del libro es que la barbarie empieza en casa. Todos los personajes de la novela respiran una misma atmósfera moral. Mahler (Haller)⁶, el dudoso dueño del bar; Míguez, borracho lunático, filósofo peripatético; Horacio, el padrastro del protagonista, con sus máximas y su jarra de cerveza, que sentencia: «En la vida, solamente confiá en dos mujeres: en tu madre y en tu hija. Y en tu hija, hasta que cumpla quince» (Trujillo, [2012](#), p. 37). La materialidad reina: «Dejalo que se rompa el culo bien roto» (p. 41). También los dobles estándares de la desdramatización: «¿Es verdad que andás a los besos con los maricas? Dejame que te diga una cosa: eso no tiene nada de malo. La mitad de Mercedes le besó el culo a la Vanessa⁷ alguna vez. Pero lo que sí es malo es que lo digan» (p. 65). El silencio encubierto está tan presente en lo político como en los vínculos más cotidianos.

La cotidianeidad que Trujillo traza en *Ojos de caballo* se vive como algo anquilosado. Una vida diaria estancada en las mismas acciones, en sujetos que se conocen y guardan rencor los unos hacia los otros. A pesar de este malestar general, nadie hace nada por cambiar. Mahler y su bar han estado allí siempre, Míguez forma parte de ese paisaje, los jugadores de truco llevan haciéndolo por años y años, Horacio no se quiere ir y Daniel no encuentra cómo hacerlo.

En la novela la violencia está totalmente naturalizada y es inherente a la forma en que se articulan los vínculos entre los personajes. En el caso de Daniel Acosta, este está siempre sintiendo

⁶ En la primera edición de la novela, hecha por Alfaguara, el personaje dueño del bar se llama Haller, mientras que, en la edición realizada casi una década después por Banda Oriental, el mismo personaje se apellida Mahler. Es probable, como señala Victoria Estévez ([2017](#)), que el autor haya cambiado el nombre del personaje porque un vecino de Mercedes le reprochó que en la novela nombraba a su padre sin cambiarle el apellido.

⁷ Una travesti.



odio y desprecio hacia los demás, especialmente hacia su padrastro, pero también hacia las palomas, los parroquianos y la ciudad entera: «algo le mordía dentro como si tuviera un perro rabioso en las entrañas» (Trujillo, [2012](#), p. 67).

Sin ser conscientes de ello, Daniel no puede dejar de maltratar a su novia Nelly, así como aquel no deja de ser interpelado y cuestionado por Horacio quien, en su afán de ayudarlo y ser generoso, empeora las situaciones. Se establece así entre los personajes una jerarquía vertical que se visibiliza en la violencia, tanto verbal, física como simbólica. Asimismo, el respeto se consigue a través de la violencia e imponiéndose ante el otro; es esta una de las enseñanzas que a lo largo del libro Horacio quiere hacerle entender a su hijastro Daniel: «En la vida hay que ser fuerte, pero más que nada hay que ser vivo. ¿Entendés? Vivo sobre todo. Mirá que esto es como una selva, acá todos se creen tigres. Si no te cuidás te arrancan la cabeza» (Trujillo, [2012](#), p. 36).

En la novela de Trujillo el poder es prepotente, la violencia crece de forma agazapada y la venganza corre a la par con la culpa y la traición. Este mismo aspecto se reafirma cuando Horacio obliga a Daniel a ir al bar con una barra de hierro a intimidar a los asiduos del establecimiento de Mahler, que distribuyen rumores maliciosos acerca de él. Esta violencia es complementada con la inacción. Si bien todos los personajes se quieren ir, nadie escapa de Mercedes. «Todos quieren irse» (Trujillo, [2012](#), p. 44) le dice Horacio a Nelly, quien es, al fin y al cabo, la única que logra escapar y empezar una nueva vida en Buenos Aires. Al tiempo que Míguez le aclara a Daniel de forma más descarnada que nada cambiará:

Acá nunca pasa nada. La gente viene, va. Al final todo queda como estaba antes. Te lo digo por experiencia: si querés hacerte amigo de alguien, cogele la mujer. Se va a enojar primero, pero después vienen y te saludan como si fueras el hermano (Trujillo, [2012](#), p. 48).



La desconfianza, tan característica del período dictatorial, es vivida en Mercedes como regla básica, se vive como obligación el no confiar en el otro bajo el entendido de que este, en pos de su propio beneficio, no dudará en engañar, robar, estafar o chantajear. Así, apenas Horacio llega a Mercedes para trabajar en la construcción de la represa de Palmar, Míguez hace que le pague una cerveza y le advierte: «Nací en este pueblo, viví en este pueblo, nunca he salido de este pueblo. Y usted es un recién llegado que cree que acá todo el mundo es bueno» (Trujillo, [2012](#), p. 60).

Bajo esta perspectiva, y siguiendo a de Certeau ([1996a](#); [1996b](#)), vemos cómo en esta ficción las prácticas microbianas, singulares y plurales al interior de las «estructuras tecnocráticas», son capaces de ser reforzadas e incentivadas en su funcionamiento mediante detalles cotidianos. Los habitantes de Mercedes se relacionan de forma dictatorial más allá de su interés por la política nacional. Trujillo presenta una serie de personajes oscuros, empedernidos perdedores que enpaol su vida cotidiana batallan contra la miseria propia y ajena. En ese contexto, el autor describe con crudeza los territorios emocionales y afectivos de seres agobiados por el dolor, para quienes la única huida posible es la muerte.

Nosotros somos pobres. Los pobres son como las víboras, que se esconden cuando viene el perro y salen a morder cuando no tienen más remedio, y enseguida se vuelven a esconder. Antes de los milicos estaban los blancos y los colorados, después vinieron los comunistas y los milicos y no sé quién más. Pero eso no importa, porque sea quien sea el que esté arriba, nosotros siempre vamos a ser pobres y nos vamos a estar arrastrando. (Trujillo, [2012](#), p. 104)

Existe un desencantamiento total ante la prepotencia del poder y una actitud de resignada sumisión ante una realidad que se considera inalterable, y las vivencias de los personajes también refuerzan esta inmutabilidad.



En *Ojos de caballo* la dictadura es una internalización y a su vez esta es una externalización del modo de concebir a los demás y a sí mismos. Las pequeñas corrupciones, las delaciones mínimas y las humillaciones cotidianas son expresiones y muestras de los mismos fenómenos que se producían a gran escala dentro del accionar general de la dictadura en Uruguay. Por ello no nos resulta casual que Míguez, quien de forma sistemática cambia rumores por tragos en el bar, amenace con denunciar a Daniel empleando el discurso oficial de la dictadura. De este modo homologa el chantaje y la delación al discurso patriota: «a un buen vecino lo roban. ¿Cuál es el deber de un patriota, de un buen oriental?» (Trujillo, [2012](#), p. 128). Míguez, de forma irónica, se presenta como un servidor que trata de hacer justicia: «Es como dicen los milicos. No hay que lavarse las manos con el país. Así que yo cumplo con mi deber» (p. 128).

Trujillo crea un mundo donde el autoritarismo propio de los militares no se presenta como un fenómeno exterior que de pronto se cierne sobre una pequeña ciudad, sino que esta es de forma microfísica⁸ productora y reproductora del sistema político que se encontraba con mayor fuerza en los años en que transcurre *Ojos de caballo*.

5.2. Adaptarse a la selva

A diferencia del Johnny Sosa de Mario Delgado Aparain, quien ya tiene desde el comienzo de la novela una personalidad y una historia que lo identifican, Daniel Acosta es un adolescente que busca su propia forma de ser. Hijo de padre desconocido, su inexperiencia lo lleva a probar soluciones equivocadas y a agravar cualquier situación en la que se ve envuelto.

Daniel se entrega a la desidia y al odio. Su deseo de irse de Mercedes se ve boicoteado por sus propias acciones. El dinero reunido en la trilla es gastado en una noche de borrachera (que luego será vergüenza) en el burdel. Lo que roba a Mendizábal le es, a su vez, a él sustraído. Pese a su

⁸ Utilizamos esta expresión a la manera de Michel Foucault, es decir, entendiendo por microfísica a una diseminación de poderes que se ejercen en una red de aparatos dispersos. En otras palabras, el autoritarismo va más allá de un aparato único, funciona sin foco ni centro, y con una coordinación transversal de instituciones, de tecnologías y de las acciones de los sujetos (Foucault, [1992](#)).



voluntad de cambio, no puede sostener sus conductas, de modo que en el epílogo de la novela se cuenta que, tras muchos años, sigue en Mercedes y trabajando esporádicamente en las ocasiones que se le presentan.

En consonancia con esto último, Horacio compara a Daniel con los demás familiares de su madre y sentencia: «Es como todos los de tu familia. Nació para vago y vago se va a morir» (Trujillo, [2012](#), p. 42). Preocupado por su pasividad Horacio le pregunta a su hijastro adónde quiere llegar a lo que este responde «A ningún lado. No quiero llegar a ninguna mierda de lugar» (p. 35). Daniel está continuamente sin poder encajar en ningún sitio, ya sea en el velorio de la hija de Elizalde donde, en el momento más inadecuado, confiesa lo que todos saben, que fue un suicidio, hasta su breve y doloroso paso por las trillas, su robo a Mendizábal, donde fue visto por Míguez, y luego la sustracción del dinero por Nelly.

Frente a la simpatía y, muchas veces, ternura que inspira Johnny Sosa, Daniel Acosta despierta en los lectores compasión y pena, cuando no genera un sentimiento de furia al tratar mal a Nelly o Vanessa. De la misma manera en que no se reconoce a sí mismo, tampoco es reconocido por los demás. Baste mencionar dos escenas del bar. La primera, al comienzo de la novela, en que llega al bar de Mahler con la intención de tomar una cerveza, pero nadie lo reconoce como un parroquiano más. Busca algún rostro compasivo que entable conversación con él, lo invite a una copa o a jugar al truco, pero los demás siguen viendo en él a un niño.

En segunda instancia, encontramos que cuando entra al bar con el objetivo de amenazar a todos los presentes, las palabras no salen de su boca y los parroquianos dejan de prestarle atención y siguen realizando las acciones que emprendían antes que Daniel llegara, al tiempo que Míguez comprende toda la escena y se burla por ello. Daniel Acosta es un personaje que titubea, cuya psicología aún no está definida; si bien no presenta la maldad de Míguez, no deja de cometer acciones tiránicas, mientras que sus buenos deseos no logran ser sostenidos. En defensa de su hijastro, Horacio le dice a Nelly: «Daniel no es malo. Es tarado, nomás» (Trujillo, [2012](#), p. 28).



Frente a lo planteado por de Certeau ([1996a](#)) acerca de la astucia y las jugarretas que hacen a la táctica de los sujetos, el autor galo retoma a Clausewitz y señala que la táctica se arriesga a simular, pero también su potencia está comprometida por su visibilidad. La astucia es posible al débil, la más de las veces, como último recurso.

Esto sucede con Daniel en el momento en que roba el dinero a Mendizábal. La jugarreta de Daniel se vuelve en su propio prejuicio, no solo porque se expande el rumor y la denuncia de que la cantidad de dinero robada es mucho mayor a los veinte mil que Daniel hurtó, sino porque Míguez presencié su robo y no duda en chantajearlo, sellando su amenaza con la frase «jodete. Para qué te metés a ladrón si no sabés» (Trujillo, [2012](#), p. 130). Sorprendido en su impostura Daniel, tomado por la ira, ataca a Míguez y cree que lo mata. Esto no sólo acarrea su propia desgracia sino también la de su padrastro Horacio. Toda la situación permite que Nelly, con astucia, se haga del dinero y concrete su huida de Mercedes a Buenos Aires. Daniel se presenta continuamente como imposibilitado de imponer las violentas reglas del juego a su favor y eso lo relega frente a los demás y le depara, a diferencia de Johnny Sosa, una vida mísera tanto en lo objetivo, pero sobre todo en lo subjetivo.

6. Conclusión

La obra de Mario Delgado Aparain, con su pueblo ficticio de Mosquitos, y la de Henry Trujillo, ambientada en una Mercedes realista pero igualmente narrativa, permiten simbolizar, cuestionar y ampliar las concepciones sobre la vida cotidiana en el interior uruguayo durante la última dictadura. A través de la cotidianeidad, los autores aquí analizados crean en sus novelas dos posturas divergentes. Mientras que Johnny Sosa se nos presenta desde un punto de vista empático y hace cómplices a los lectores de una pequeña treta a las autoridades, Henry Trujillo nos vuelve testigos pasivos en un clima de juicios represivos y silencios forzados.



Frente a la espontaneidad y benevolencia del protagonista de Delgado Aparain, *Ojos de caballo* contrapone personajes antipáticos y sin ilusiones. Ante un mismo contexto histórico que funciona como telón de fondo de sus ficciones, los personajes de uno y de otro toman posturas éticas y posiciones discordantes en la vida. Así, al tiempo que *La balada de Johnny Sosa* presenta a un protagonista que, a su manera, se sale con la suya, *Ojos de caballo* nos pone delante de historias fracasadas. El mismo Horacio, que decía no estar dispuesto a abandonar Mercedes porque allí era alguien, tras caer en desgracia comienza a planificar irse a Brasil, pero en consonancia con los demás personajes, salvo Nelly, no sale de Mercedes y muere.

Delgado Aparain, por su parte, puede dar, desde el humor, una visión del absurdo de los pactos de la dictadura, como el dar una dentadura a un hombre para que cante para su beneficio. Trujillo presenta el lado de la humillación, donde las personas corrientes dan a las autoridades beneficios para que ellos los dejen hacer y deshacer, como es el caso de Horacio que, a través de sobornos, logra que lo dejen contrabandear. En un caso se trata de una novela sobre la dignidad, en otro, sobre la violencia y la imposición, donde los personajes se aferran a su pequeña porción de poder y lo ejercen dictatorialmente.

Al nivel de los protagonistas, Johnny Sosa ha desarrollado una sensibilidad que le es propia y le caracteriza, mientras que Daniel Acosta está intentando encontrar, frente a obstáculos que lo superan, su camino. El primero reivindica su pobreza (económica, nunca espiritual); el otro, al igual que todo Mercedes, sufre por su condición y se resiente por ello.

Entretanto que Johnny mira desde su choza de adobe, seguro, como un voyeur, en la obra de Henry Trujillo parece no haber vida privada. Todo se sabe, hasta el acto más sigiloso tiene testigos y en poco tiempo el rumor se esparce por todo Mercedes. De tal modo, la cotidianeidad en la novela de Delgado Aparain es fértil y a defender y en la de Trujillo no son sino modales y formas de ser rancias y engañosas. Si algo queda claro es que en *Ojos de caballo* los últimos días con entrañas de *La balada de Johnny Sosa* han quedado muy atrás.



Referencias

- Alzugarat, A. (2013). *Letras, 40 años de literatura uruguaya (1973-2013)*. Nuestro Tiempo.
- Benavides, W. (1987). Prólogo. En M. Delgado Aparain, *La balada de Johnny Sosa* (pp. 5–8). Banda Oriental.
- Blanqué, A. (11 de abril de 1997). *El talento de un narrador de verdad*. País Cultural N°388.
- Carpentier, A. (1949). *El reino de este mundo*. Iberoamericana.
- Chartier, R. (2001). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Manantial.
- Chéjov, A. (1920). *Los campesinos*. Editorial Calpe.
- De Certeau, M. (1996a). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, M. (1996b). *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. Universidad Iberoamericana.
- Delgado Aparain, M. (1982). *Causa de buena muerte*. Arca.
- Delgado Aparain, M. (1987). *La balada de Johnny Sosa*. Banda Oriental.
- Delgado Aparain, M. (1995). *La balada de Johnny Sosa*. Tiempos Modernos.
- Cavallo, M. (7 de mayo de 2013). *Entrevista con Mario Delgado Aparain*. LaRed21. <https://www.lr21.com.uy/cultura/1102335-mario-delgado-aparain-asegura-que-los-delitos-de-lesa-humanidad-no-pueden-prescribir>.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Estévez, V. (2017). *El arte de escribir, la razón de juzgar*. Revista Cultural. http://www.elderechodigital.com/revistacultural/articulo_4.html.
- García, H. (1992). *La balada de Johnny Sosa de Mario Delgado Aparain*. Revista iberoamericana, 58(4), 160-161.
- Giard, L. (1996). Historia de una investigación. En M. de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (pp. XIII–XXXV). Universidad Iberoamericana.
- Gortázar, A. (2014). *Versiones de Ansina en la ficción uruguaya contemporánea (1993-2001)*. Cuadernos LÍRICO, 14(10). <https://journals.openedition.org/lirico/1706>.
- Heller, A. (2003). *Sociología de la vida cotidiana*. Península.



Muñiz Cáceres, M. (s.f.). Aproximación a Mosquitos a través de Johnny Sosa. Recuperado el 31 de diciembre de 2018, de <https://www.ces.edu.uy/index.php/ano-sabatico/147-mario-delgado-aparain-aproximacion-a-la-vida-y-a-la-obra>

Paolini, C. (2011). El control omnipresente como herencia de la dictadura uruguaya en la nouvelle policial «*El vigilante*» de Henry Trujillo. *Afuera*, 6(10).

Peyrou, R. (1995). Prólogo. En M. Delgado Aparain, *Las llaves de Francia: cuentos* (pp. 7–10). Ediciones de la Banda Oriental.

Saint Bonnet, M. (2015). *El poder muestra los dientes: exilios y cuerpos en La balada de Johnny Sosa de Mario Delgado Aparain y La última vez que maté a mi madre de Inés Fernández Moreno* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Córdoba.

Torres, A. (1997). *Los negros en Mario Delgado Aparain: una poética de la subversión*. Papeles de Montevideo, (2). Trilce.

Trujillo, H. (1993). *Torquator*. Banda Oriental.

Trujillo, H. (1996). *El vigilante*. Banda Oriental.

Trujillo, H. (1999). *La persecución*. Banda Oriental.

Trujillo, H. (2005). *Ojos de caballo*. Alfaguara.

Trujillo, H. (2006). *Tres buitres*. Banda Oriental.

Trujillo, H. (2010). *Tres novelas cortas: Torquator, El vigilante, La persecución y otros relatos*. EBO.

Trujillo, H. (2012). *Ojos de caballo*. Banda Oriental.



Esta obra está disponible bajo una licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>