

11



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**MEMORIA, IDENTIDAD Y ESCRITURA:
LA PROBLEMATICA DEL EXILIO
EN DOS NOVELAS ARGENTINAS**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
PRESENTA:
NELY ESTHER MALDONADO ESCOTO**



DIRECTORA DE TESIS: DRA. SANDRA LORENZANO SHIFRIN

MEXICO, D. F.

278020

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PARA JEZREEL

PARA CHALO Y TETÉ

PARA ANDREA, RODRIGO Y JIMENA

Quiero aprovechar este espacio para compartir con las personas que han estado cerca de mí algunas ideas que me han envuelto durante este tiempo. Ahora que finalmente veo terminado este trabajo me doy cuenta de lo importante que ha sido en mi crecimiento personal la elaboración de esta tesis. Me siento como Rolando, el narrador de *Libro de navíos y borrascas*: “desde que empecé a contar esta historia [...] me he ido yendo de mí con las palabras. No soy el mismo que la empezó, las palabras me han ido transformando”.

También quiero agradecer a los que me han acompañado. Retomando otra vez la novela, así como se afirma que el barco en el que viaja Rolando llegará a Barcelona si se encuentran “las palabras, esas olas”, yo misma sentí que la elaboración de la tesis era un viaje difícil hacia una orilla lejana a la que sólo arivaría si esas olas me acompañaban. Ciertamente encontré “esas olas”: algunas fueron palabras, otras —en cambio— personas.

Claro que este viaje hubiera sido más difícil si no hubiera tenido cerca una excelente “guardafaro”: gracias Sandra. Y hubiera sido más aburrido si no hubieran estado cerca Jez, Andrea, Paola, Vanessa, Lory, Gaby, Polo y Lorena.

Quiero agradecerles también a Pablo Yankelevich, Tatiana Coll y Carlos Tur: mucho de lo que soy ahora se lo debo a ellos. No se me olvidan tampoco: Gina, Luis, Gisela, Anayanci, Eduardo, Katia, Iliana, Xadeni, Marcela y Vladimir. Por último, quiero agradecerle a mi tío Ricardo, que alguna vez me acompañó en mi propio *exilio*.

*y si cayera la Ciudad y un solo hombre escapara
llevará la ciudad dentro de él por los caminos
del exilio
él será la ciudad*

JOSÉ EMILIO PACHECO

*Y ése es mi modo de escribir la memoria: si digo
desenterrar, estoy hablando de un acto que acaso
permite sacar el objeto del olvido pero sin conferirle
necesariamente vida; si digo escarbar, estoy
buscando al azar un objeto perdido que se insinúa
pero sólo se definirá en la medida de mi empeño por
encontrarlo, pero si digo frotar (en la lámpara de la
memoria), ejecuto la voluntad de la invocación, digo
los tres deseos de rigor y ya estoy en la escritura, que
sí, entonces, sería lo contrario de la melancolía.*

TUNUNA MERCADO

*Solo le pido a Dios
que el engaño no me sea indiferente,
si un traidor puede más que unos cuantos,
que esos cuantos no lo olviden fácilmente.*

*Solo le pido a Dios
que el futuro no me sea indiferente,
Desahuciado está el que tiene que marchar
a vivir una cultura diferente.*

LEÓN GIECO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
El monólogo autoritario: silencio y represión	1
Una cultura fracturada	11
La experiencia del exilio	18
Murmullos desterrados: escritura y exilio	22
Un par de viajes al exilio	27
CAPÍTULO 1	
<i>Sobre Libro de navíos y borrascas</i>	39
Una historia que busca sus palabras	46
El exilio: un viaje hacia el despojo	52
La expulsión: fractura y continuidad del yo	55
La identidad colectiva como búsqueda y ausencia	62
Entre <i>navíos</i> y <i>borrascas</i>	70
Una luz para el naufrago	77
Violencia vs. escritura: las palabras del dolor	81
Las palabras, refugio de la memoria	88

CAPÍTULO 2

Sobre <i>La casa y el viento</i>	95
Camino a la nostalgia: el largo viaje hacia el recuerdo	100
Convocación de la memoria: hacia un <i>inventario del adiós</i>	105
Imágenes: la escritura del recuerdo	111
Identidad y alteridad: fractura y reconocimiento	115
La identidad colectiva: voces de una memoria común	119
El verso perdido: conjuro contra el olvido	122
Las lenguas de la infancia	124
El terreno de la expulsión: reivindicación del margen	129
Palabras: <i>exorcismos de la memoria</i>	136
CONCLUSIONES	143
BIBLIOGRAFÍA	157

INTRODUCCIÓN

*Quienquiera que olvida
se convierte en un cómplice del verdugo.
El verdugo mata dos veces, la segunda vez
cuando trata de borrar las señales de sus crímenes,
la evidencia de su crueldad.*

ELIE WIESEL

El monólogo autoritario: silencio y represión

Durante la década del setenta tres brutales dictaduras tuvieron lugar casi simultáneamente en el Cono Sur; los golpes militares de 1973 en Chile y Uruguay y de 1976 en Argentina inauguraron una de las etapas más terribles en la historia de América Latina. La violencia que se impuso desde el poder en cada uno de estos países ha dejado huellas imborrables al interior de sus sociedades, al punto que

hasta la fecha las preguntas sobre lo que sucedió durante esos años de terror siguen vigentes.

En el caso argentino, ni los golpes de estado ni los gobiernos presididos por militares eran cosa nueva en 1976; de hecho, la hegemonía militar puede reconocerse en el número de militares que gobernaron al país desde 1930, muchos de ellos llegados al poder después de un golpe de estado: "de los veintitrés presidentes, elegidos o no elegidos, que gobernaron Argentina entre 1930 y 1983, quince eran militares".¹

Pero a pesar de la tradición autoritaria y militar de este país, ninguna dictadura anterior a la de 1976 ejerció el poder de manera tan violenta como la del autodenominado *Proceso de Reconstrucción Nacional* —título que adoptaron las cuatro juntas militares que siguieron al golpe.² Este régimen militar —"burocrático-autoritario", como lo denomina Guillermo O'Donnel³— tuvo como justificación

¹ Alain Rouquié y Stephen Suffern. "Los militares en la política latinoamericana desde 1930", en Leslie Bettel, ed., *Historia de América Latina*, tomo 12, Barcelona, Crítica, 1997, p. 294.

² El término "El Proceso" constantemente se aplica para referirse al período de la dictadura. Como comenta David Rock, los periodistas y comentaristas políticos utilizaron normalmente este término, que lleva la connotación de represión, como si fuera un "proceso" que "devora a sus víctimas", *Argentina 1916-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 528.

³ Para Guillermo O'Donnel, el Estado Burocrático Autoritario surge en países con un cierto grado de desarrollo y con una serie de rasgos que, además de Argentina, se pueden encontrar en los regímenes autoritarios de Brasil (1964), Chile (1973) y Uruguay (1973). Los rasgos más característicos serían: llevar a cabo una "normalización" de la economía en función del gran capital; implantar un orden político que supone la exclusión del sector popular (supresión de la ciudadanía y de la democracia política); impulsar la trasnacionalización de la economía; e

(Continúa en la siguiente página)

política la necesidad de responder a la "amenaza" del comunismo, haciendo de la represión y la violencia sistemática los medios más utilizados para desmovilizar y despolitizar a la población, sus objetivos más claros.

Diversos factores contribuyeron a crear un problemático estado de tensión desde los años inmediatamente anteriores al golpe de 1976: la hiperinflación y el descalabro total de la economía, que no lograron resolver ni Perón ni su esposa Isabel —quien asumió la presidencia tras su muerte—; la seria polarización de la sociedad que se venía gestando desde antes del regreso de Perón en 1973; la acción de los grupos guerrilleros que actuaban clandestinamente y la violenta represión que se ejerció contra ellos por parte de la Acción Anticomunista Argentina (Triple A).

Según los militares, el país vivía en un estado general de "caos". De este modo, el golpe de estado fue justificado por ellos —y aceptado por los sectores de la población que los apoyaban⁴— bajo el argumento de que el golpe era la única vía para "restablecer el

intentar la despolitización de los asuntos sociales, entre otros. *Tensiones en el estado Burocrático-autoritario y la cuestión de la democracia*. Documento CEDES/G.E. CLACSO, núm 11, Buenos Aires, 1978, pp. 8-10.

⁴ Ejemplo de aquellos que apoyaron la llegada al poder de los militares, es el caso de Jorge Luis Borges: "Debemos sostener a este gobierno que tiene algo que será elemental en otros países pero aquí es importante. Es un gobierno de señores [...] Debemos colaborar con ellos, ya que están empeñados en eliminar la guerrilla que es una forma de criminalidad. Mi opinión es que necesitamos un gobierno militar. Por el momento somos indignos de la democracia", "Borges: 'Esto es lo que yo pienso'", citado por Hilda López Laval, *Autoritarismo y cultura (Argentina 1976-1983)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, p. 65.

orden". La Junta de Comandantes en Jefe que en marzo de 1976 se hizo cargo del poder y que designó como presidente al general Jorge Rafael Videla, se veía a sí misma como la única autoridad capaz de reorganizar al Estado, y de ponerle fin al "desorden" social y al estancamiento económico; según dicha Junta, así eliminarían permanentemente cualquier amenaza izquierdista.⁵

El discurso que se empezó a tejer desde la cúpula del poder, apuntaba a señalar la misión mesiánica del régimen militar y a engrandecer su papel de "salvador de la patria", que defendía al país de caer en manos de un enemigo temible que se encontraba adentro. El enfrentamiento con ese "enemigo", suponía para los militares acabar con un "mal" que enfermaba al cuerpo social. "A partir de esta creencia se elabora una de las dicotomías más perseverantes del discurso militar, consistente en una distinción tajante entre salud y enfermedad social".⁶

Para erradicar ese "mal" que amenazaba la seguridad nacional, los militares fueron instrumentando un discurso que pretendía recuperar el "ser nacional" y un "estilo de vida argentino", identificado

⁵ Rouquié y Suffern, *op.cit.*, p. 322.

⁶ Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa, 1992, p. 44. Sobre el uso de la terminología médica utilizada para referirse al cuerpo social, el autor apunta: "La obsesiva metáfora militar del cuerpo social que debe ser curado y desinfectado del 'virus' subversivo se traslada a los códigos lingüísticos empleados, que abundan en términos relacionados con la medicina y la higiene: si el país está 'infectado', es necesaria una guerra 'sucia'; 'limpiar' a alguien significa matar, en la jerga de los grupos operativos; y las salas de tortura son conocidas en muchos centros de detención como 'el quirófano' o la 'sala de terapia intensiva'", p. 45.

plenamente con lo cristiano-católico y occidental. Esto significaba recuperar una serie de valores morales que se enfrentaban a una no moral que el mismo régimen establecía como tal: la obscenidad; el sexo como ausencia de decoro, la homosexualidad; la prostitución; el agravio a las instituciones religiosas, la iglesia católica o la moral cristiana; la agresión contra la seguridad y el interés nacional⁷.

Así como en un principio acabar con la subversión significaba eliminar a los miembros de las guerrillas y a aquellos identificados con el comunismo, pronto el término "subversivo" empezó a ser empleado para englobar a todos aquellos que quedaran fuera de los lineamientos marcados como lo que debía ser el ciudadano argentino. De esta manera, los esfuerzos del régimen se centraron en la eliminación total de cualquier tipo de oposición que atentara contra ese "interés nacional", por medio de una operación integral de represión.

Aunque la violencia estatal existía de manera clara desde 1974 y se había intensificado durante 1975, fue a partir del golpe militar que ésta se institucionalizó: el secuestro, el traslado a los centros clandestinos de detención, el interrogatorio con tortura y en muchos casos el asesinato y la desaparición de los cuerpos, presuponen una numerosa participación del aparato de estado en la planeación y realización de estas acciones, así como en la utilización de una

⁷ Andrés Avellaneda, "Argentina militar: los discursos del silencio", en Karl Kohut y Andrea Pagni, *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt, Vervuert, 1993, p. 15.

infraestructura "que llegaría a tener más de 300 centros clandestinos de detención"⁸.

La brutal violencia que desde el aparato represor del Estado se ejerció contra aquellos que eran señalados como "subversivos" o solamente "sospechosos" de disidencia, inauguró una de las etapas más terribles en la historia no sólo del país. Las violaciones a los derechos humanos fueron sistemáticas. Como forma de preservar el "orden" social, una nueva tecnología de la violencia fue utilizada: por un lado, a los secuestrados se les sometió a una atroz tortura psicológica y física —la cual era generalmente supervisada por médicos que determinaban hasta qué punto el individuo soportaría el dolor sin morir—; y por otro, se implementó un sistema que marcaría para siempre a la sociedad argentina: las desapariciones.

Si bien hace pocos años algunos militares han empezado a aceptar su participación en el asesinato masivo de personas, durante la dictadura el gobierno negó toda implicación en esas acciones: todas las ejecuciones fueron clandestinas. A pesar de esa negación, fue común durante el Proceso que aparecieran cadáveres en la calle (la explicación oficial señalaba que eran muertos en enfrentamientos o en intentos de fuga). Generalmente, a los cadáveres se les ocultaba, ya sea enterrándolos en cementerios como personas desconocidas, quemados en fosas colectivas, o arrojados al mar — aún vivos y adormecidos— atados a bloques de cemento. De este

⁸ Reati, *op.cit.*, p. 26.

modo, no hubo muertos, sino *desaparecidos*. Las desapariciones se produjeron masivamente entre 1976 y 1978; en el año de 1977 llegaron a un promedio de 400 por mes.⁹

La destrucción del “enemigo” llevó al Estado a imponer una política de terror: a través de la cultura del miedo se buscaba controlar y dominar a la sociedad. Al mismo tiempo que el aparato terrorista y clandestino del Estado se encargaba de reprimir físicamente a los “subversivos”, todo canal de expresión y discusión pública de opiniones se canceló, silenciando así cualquier voz que pudiera oponerse a la del gobierno:

Los partidos y la actividad política toda quedaron prohibidos, así como los sindicatos y la acción gremial: se sometió a los medios de prensa a una explícita censura, que impedía cualquier mención al terrorismo estatal y sus víctimas, y artistas e intelectuales fueron vigilados. Sólo quedó la voz del Estado, dirigiéndose a un conjunto atomizado de habitantes.¹⁰

⁹ Reati, *op.cit.*, p. 25. El número de desaparecidos varía según la fuente. Después del regreso a la democracia, la Comisión que investigó estos hechos documentó nueve mil casos, aunque indicó que podría haber otros no denunciados. Amnistía Internacional estableció el número de desaparecidos en quince mil personas. Por su lado, organizaciones defensoras de derechos humanos —así como las Madres de la Plaza de Mayo— reclaman treinta mil desaparecidos. Al respecto, véase *Nunca más*. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, EUDEBA, Buenos Aires, 1985.

¹⁰ Luis Alberto Romero, *Historia contemporánea de Argentina*, México, FCE, 1992, p. 314.

Tratados como “enemigos de la nación”, los oponentes se convirtieron en *los otros* enfrentados a un “*nosotros* menos comprensivo que el habitual, al que sólo se podría pertenecer a través de coincidir en el proyecto [...] de la nación”.¹¹ Ese “nosotros” se identificaba, al mismo tiempo que con la Nación, con el gobierno militar; pertenecer al campo de “los otros” era pertenecer entonces al campo enemigo. Se fue conformando así un discurso autoritario y excluyente en donde cualquier sentido de otredad debía ser eliminado.

Una voz única y abarcadora impuso el silencio del otro para que la norma autoritaria permaneciera inalterada; la expulsión de las voces alternativas significaba imponer desde el poder una liquidación del diálogo, la discusión pública y, por supuesto, de la oposición. De esta manera, se despojó al país de la posibilidad de participar públicamente en el campo político y el cultural, clausurando cualquier espacio donde la discusión política o la crítica hacia el régimen pudieran crecer: “La esfera pública había sido silenciada de su polifonía de voces”.¹²

Al momento de eliminarse todos los canales de manifestación de los discursos sociales alternativos y opuestos al régimen, “el aparato cultural se constituy[ó] en el próximo objetivo del control

¹¹ O'Donnel, *op.cit.*, p. 11. Las cursivas son nuestras.

¹² Francine Masiello, “La Argentina durante El Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en Daniel Balderston, et.al, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial / University of Minnesota, Institute for the Ideologies & Literature, 1987, p. 12.

autoritario".¹³ Para los militares, el campo cultural era juzgado como el ámbito donde ciertas ideologías contrarias al "ser argentino" colaboraban e incitaban a la subversión: "la cultura [fue] percibida definitivamente como una especial zona de peligro".¹⁴

Si, como apunta Avellaneda, para el régimen militar la cultura era vista como el medio más apto para la "infiltración de ideologías extremistas" ajenas a la Nación, su combate debía ser la prioridad en la lucha contra el enemigo. Para contrarrestar la "amenaza" de ciertas manifestaciones culturales propicias a irradiar discursos subversivos, el régimen articuló un inmenso aparato destinado a censurar todo aquello que pudiera representar una "agresión" a los principios y valores que estaban establecidos. La "cultura enemiga" se expresaba en todas las categorías de la cultura, abarcando "prácticamente el universo completo de las posibilidades: prensa, canciones de protesta, historietas, cine, folklore, literatura, teatro, música, etc.". ¹⁵

¹³ Reati, *op.cit.*, p. 43.

¹⁴ Avellaneda, *op.cit.*, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17. En el mismo texto, el autor cita el informe dado a conocer en junio de 1976 por Francisco Carcavallo, subsecretario de Cultura de la provincia de Buenos Aires, sobre las categorías en que se expresa la "cultura enemiga": "...canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas, teatros de vanguardia u obras que por transferencia se utilizan sutilmente; musicalización de poemas, actuaciones individuales desinteresadas de intérpretes..., obras plásticas de marcado tinte guerrillero, conferencias de prensa... actuaciones en 'café concert' en las cuales aparece siempre el 'mensaje' colocado de la manera más inocente posible", *idem*.

La cancelación de la libertad de expresión fue total. A pesar de que había algunas prohibiciones explícitas —como listas de libros y autores que no debían ser leídos¹⁶—, muchas otras sólo eran enteramente conocidas por el propio aparato represor:

En tanto régimen terrorista (donde la legalidad está marcada por lo arbitrario del poder), las pautas de la censura eran sólo parcialmente conocidas por aquellos sobre los que los censores operaban. Esto se manifestó en la ausencia de indicaciones precisas sobre lo que podía hacerse o decirse. Al ampliar la zona de indefinición, el régimen militar apuntaba a significar que toda manifestación podía incurrir en un delito.¹⁷

En este clima de opresión, los militares convirtieron el uso del lenguaje en un foco de atención primordial: le otorgaron a la palabra el rango de "instrumento más eficiente del plan de la cultura

¹⁶ La espectacularidad de las operaciones destinadas a erradicar libros indeseables, se puede observar en acciones como la del general Benjamín Menéndez, quien en 1976 ordenó en Córdoba la quema de miles de libros y escritos de toda especie "considerados como 'un veneno para el alma de la nacionalidad argentina'". La quema no fue ocultada, por el contrario, se hizo delante de invitados especiales como autoridades, periodistas y camarógrafos de televisión. En julio de ese mismo año un incendio intencional destruyó la Biblioteca del Centro Argentino de Ingenieros, en donde se encontraba la más completa documentación técnica del país. Este tipo de acciones fueron llevando a miles de argentinos a deshacerse de los libros que pudieran ser considerados "sospechosos". Al respecto, véase *Argentina: cómo matar la cultura. Testimonios: 1976-1981*. Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas víctimas de la represión en el mundo. Madrid, Editorial Revolución, 1981, pp. 87-107.

¹⁷ Beatriz Sarlo, "El campo intelectual: Un espacio doblemente fracturado", en Saúl Sosnowski (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Legasa, 1982, p. 104.

enemiga".¹⁸ La política intolerante, autoritaria y persecutoria del Proceso se extendió entonces hacia la producción intelectual: no sólo fue difamada la cultura sino que a los pensadores se les consideró subversivos potenciales.¹⁹

Una enorme lista de artistas, periodistas e intelectuales desaparecidos durante la dictadura militar da cuenta del modo en que el régimen eliminó toda disidencia: más de cien artistas desaparecieron después de 1976, entre los que se encontraban escritores como Rodolfo Walsh y Haroldo Conti.²⁰ El terror fue el mecanismo más utilizado para amedrentar y para imponer la censura al resto del aparato cultural: la muerte, el encarcelamiento y la persecución de intelectuales y artistas dieron como resultado centenares de desapariciones, asesinatos y exilios. En suma, la represión y la amenazante censura fueron fracturando y atomizando el espacio cultural del país.

Una cultura fracturada

Sin canales de comunicación, expulsados de la esfera pública y temerosos de alguna acción violenta en su contra, muchos intelectuales, artistas, militantes de izquierda y opositores en general,

¹⁸ Avellaneda, *op.cit.*, p. 17.

¹⁹ Masiello, *op.cit.*, p. 12.

²⁰ *Argentina: cómo matar...*, *op.cit.*, pp. 215-219. La desaparición de Haroldo Conti fue una de las primeras que repercutió fuertemente en el círculo de intelectuales; fue secuestrado de su casa el 5 de mayo de 1976, apenas pocas semanas después del golpe militar.

decidieron marcharse del país. La cancelación de cualquier posibilidad de expresión pública de las ideas fragmentó totalmente el espacio cultural argentino.

Por un lado, la salida de cientos de intelectuales y escritores hacia diversos países significó para el campo cultural argentino perder un número importante de sus pensadores y creadores.²¹ Por otra parte, los intelectuales y artistas que se quedaron en el país, durante los dos primeros años de la dictadura pudieron aportar muy poco al campo cultural, por razones de seguridad y supervivencia: "Permanecer en la Argentina suponía soportar, en los años 76 y 77, las peores condiciones de reflexión ideológica y política"²²

Así, como señala Beatriz Sarlo, la dictadura logró una de sus victorias: amputó el espacio cultural argentino reduciendo al máximo las posibilidades de creación y de expresión al interior, a la vez que lo atomizó, produciendo "dos líneas de intelectuales argentinos (los de adentro y los de afuera), fomentando incluso los resentimientos entre ambas zonas y fracturando un centro de oposición democrática".²³

²¹ Posiblemente los destinos más comunes de los escritores exiliados fueron México y España. Además de Héctor Tizón y Daniel Moyano, entre otros escritores que salieron de Argentina es posible mencionar a Humberto Constantini, David Viñas, Tununa Mercado, Manuel Puig, Juan Carlos Martini, Vicente Battista, Antonio Di Benedetto, Gerardo M. Goloboff, Pedro Orgambide, Horacio Salas, Mempo Giardinelli, Federico Moreyra, Osvaldo Soriano, Noé Jitrik y Tomás Eloy Martínez.

²² Sarlo, "El campo intelectual...", *op.cit.*, p.102.

²³ *Ibid.*, p. 101.

Esa tajante división entre "los de adentro" y "los de afuera", lejos de ayudar a formar una red solidaria en contra de la dictadura tanto en el país como en el exterior, originó una serie de fricciones y de recelos por ambas partes. Expresiones como "colaboracionistas", "neofascistas", "cómplices del Proceso", por un lado o "la patota del exilio" y "la mafia de los que se fueron"²⁴, por el otro, contribuyeron a ahondar las fisuras y los rencores entre ambos espacios.

Estos enfrentamientos le hicieron el juego al afán de los militares de acabar con las manifestaciones plurales o solidarias, de ahí que haya sido un éxito para el régimen fraccionar la vida intelectual del país: "divide y vencerás". Con la vuelta a la democracia y con las re-uniones entre intelectuales de ambos lados, muchos de los debates giraron en torno al hecho de quién sufrió más: los de afuera o los de adentro. Esta discusión, como menciona David Foster, fue tan estéril como destructiva.²⁵

La fractura "afuera"/"adentro" no sólo fue evidente en el campo cultural, sino que se hizo extensiva a toda la sociedad. Una exiliada menciona que el día de su arribo a Ezeiza, después de varios años

²⁴ Liliana Heker, "Los intelectuales ante la instancia del exilio: Militancia y creación", en *Represión y reconstrucción de una cultura...*, *op.cit.*, p. 195.

²⁵ David Foster, "Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'", en *Ficción y política...*, *op.cit.*, p. 99. Excedería las pretensiones de este trabajo mencionar la serie de debates que giraron en torno a la producción intelectual de adentro y de afuera. Como menciona el autor, sería injusto afirmar que los intelectuales en el exilio fueron los "guardianes de la cultura nacional" y que todos los que no dejaron el país fueron "colaboracionistas", siendo quizá "la mayor injusticia [...] creer que no hubo una cultura dentro de la Argentina entre 1976 y 1983", p. 98.

de exilio, el agente aduanal le preguntó si había pasado el Proceso afuera. "En ese momento de dos cosas me di cuenta, una era la palabra 'proceso' refiriéndose a la dictadura; y otra fue la sensación de sentirme encasillada en una nueva raza: 'ustedes, los que se fueron'".²⁶

Los resentimientos que fueron creciendo en ambos lados de alguna manera no permitieron mirar que tanto al interior como al exterior del país y sorteando las dificultades que en cada sitio se dieron —miedo, censura y autocensura, adentro; lejanía, nostalgia y marginación, afuera—, hubo un numeroso esfuerzo de intelectuales y creadores para expresar su oposición al régimen autoritario.

En este sentido es importante mencionar que a pesar de los intentos del régimen por controlar y aniquilar todos los discursos opositores, las voces disconformes hallaron espacios para expresar su resistencia. Si bien el campo de la cultura se encontraba fracturado e intervenido, esto no significó que se desintegrara por completo la voluntad de resistencia. Buscando un espacio alternativo desde el cual articular la crítica y la denuncia al régimen, las voces opositoras encontraron en el espacio marginal un "refugio seguro" para expresar su disconformidad.²⁷

²⁶ Texto de Virginia Guissani, en *La argentina exiliada*, *op.cit.*, p. 62.

²⁷ Masiello, *op.cit.*, p. 13. En este texto, la autora señala que "lo marginal transforma la oposición binaria de dominadores y oprimidos, con el propósito de fragmentar cualquier discurso unificado que pueda apoyar al estado autoritario [...] Esta actividad desarma el ideal de un sujeto unificado y disuelve el cuerpo humano coherente que pueda ser utilizado por el régimen militar", *ibid.*

La gran cuestión de esos años fue si se podía presionar sobre los límites, colocarse siempre un paso más allá de lo que opinaba el sentido común macerado por el terror, el escepticismo y el aislamiento. Por eso, una parte importante de los esfuerzos debió encaminarse a la construcción de espacios propios, ajenos al aparato del Estado [...] La voluntad política de subsistir como intelectuales debía recurrir a la imaginación alternativa.²⁸

Las manifestaciones de repudio al régimen se dieron tanto en el campo de la expresión popular como en la esfera de la producción intelectual: "las respuestas a la dictadura —señala Masiello— son a menudo de naturaleza plural, integrando a la élite y a las culturas populares, y expandiendo espacios inexplorados desde los cuales articular un discurso alternativo".²⁹ Utilizando espacios marginales que escapaban al control autoritario y a la censura oficial, una multiplicidad de lenguajes hicieron de la resistencia su tema común.

Si el espacio público se encontraba vigilado, la clandestinidad ofrecía la posibilidad de expresar discursos opositores. Así como hubo revistas de oposición que circularon en la clandestinidad —un ejemplo es *Barrilete*³⁰—, también este espacio cobijó expresiones como la del rock, que desde el inicio de la dictadura se le relegó a

²⁸ Sarlo, "El campo intelectual...", *op.cit.*, p. 105.

²⁹ Masiello, *op.cit.*

³⁰ Esta revista contenía poemas anónimos y diversos comentarios literarios adversos al régimen. Las páginas de la revista estaban contenidas en una carpeta pero se encontraban sueltas, lo que posibilitaba que fuera leída por uno o varios lectores.

una posición marginal. El fenómeno del rock merece especial atención en tanto que se convirtió en un espacio de resistencia: si bien las letras de las canciones eran fuertemente vigiladas por la censura y los grandes conciertos prohibidos, la distribución clandestina de cassettes, los recitales en pequeños cafés y los desplazamientos metafóricos en las letras —las canciones de Charly García por ejemplo—, posibilitaron la circulación de un discurso alternativo de resistencia.

Desplazándose desde su discutible posición como género sospechoso hasta convertirse en bandera de la expresión nacionalista que luego es agitada contra el régimen, el fenómeno de la música rock plantea desafíos imprevistos al silencio institucionalizado. El ejemplo sugiere un movimiento dentro de los márgenes y la espontánea inserción de una voz alternativa dentro del discurso nacionalista.³¹

Voces no previstas como la del rock surgieron en distintos campos: una diversidad de expresiones fueron integrando un discurso alterno, desde las primeras denuncias públicas de las Madres de Plaza de Mayo hasta las presentaciones del Teatro Abierto y la Danza Abierta, la narrativa y la crítica literaria. Estas últimas, insertadas en el campo intelectual, cuestionaron la exclusividad del poder al experimentar las opciones del espacio marginal.

³¹ Masiello, *op.cit.*, p. 18.

La revista *Punto de Vista* es ejemplo de aquellos proyectos de crítica que asumieron el compromiso de mantener vivo el debate y la reflexión sobre la cultura a pesar de los tiempos de crisis. Esta revista habitó intencionalmente en los márgenes para desde ahí realizar su crítica. Si bien los temas de algunos artículos parecían apartados de la realidad argentina, todos ellos tenían relación con una realidad marginal que sí era compartida por amplios sectores de la intelectualidad argentina; también se propusieron relecturas y reevaluaciones de la cultura y la historia nacional, buscando metáforas para las resistencias del momento actual. Así, la revista proponía un ejercicio de desciframiento de la cultura contemporánea.³²

Surgidas a raíz de la fractura que se le impuso a la sociedad, todas estas voces opositoras fueron capaces de cuestionar al régimen: frente al autoritarismo de un discurso que se ostentaba como homogéneo y único, la oposición hizo circular una diversidad de discursos y de opciones; la heterogeneidad fue así una estrategia. Los distintos lenguajes de la resistencia —desde el margen, dentro y fuera del país—, al mostrar la pluralidad de opciones que existían al interior de la sociedad, fueron fragmentando el discurso del régimen

³² Masiello, *op.cit.*, pp. 22-23. Es importante mencionar que uno de los esfuerzos de *Punto de Vista* fue el integrar en un mismo proyecto a intelectuales exiliados y no exiliados. "Aquí se ve la esperanza de rehacer, aunque sea a pequeña escala [...] un campo intelectual fracturado por el exilio. Esto se fue consiguiendo con la reseña de libros argentinos publicados en el exterior y con la publicación de artículos escritos en el exilio", John King, "Las revistas culturales de la dictadura a la democracia: el caso de *Punto de Vista*", en *Literatura Argentina hoy...*, *op.cit.*, pp. 92-93.

que creía ser único depositario de la cultura y de la identidad nacional.

La experiencia del exilio

"La vocación de denuncia de la literatura tiene un revés inevitable: el riesgo para quien escribe"³³, dice Rosalba Campra. Como se ha visto, durante la última dictadura militar argentina, las consecuencias al atrevimiento de la palabra escrita y opositora fueron el silencio, la muerte, la prisión o el exilio. A pesar del dolor de la distancia y de la fractura que se vivió, el hecho de permanecer vivos y a salvo fue, para los que salieron del país, una especie de alivio; un privilegio. Sobre esto escribe Eduardo Galeano, quien tuvo que exiliarse de su natal Uruguay a raíz del golpe de estado:

 Mi país estaba roto, y yo, prohibido. Yo sabía que había tenido más suerte que mis amigos enjaulados o asesinados o reventados por la tortura, y que la prohibición era, en cierto modo, un homenaje: la prueba de que escribir no había sido una pasión inútil.³⁴

Las cifras que indican el número de personas que tuvieron que exiliarse de Argentina durante la última dictadura militar varían: mientras algunos hablan de 700,000 personas, otros aproximan el

³³ Campra, *La identidad...*, op.cit., p. 89.

³⁴ Eduardo Galeano, *Días y noches de amor y de guerra*, México, ed. Era, 1994, p. 128.

número en 2,500 000.³⁵ Independientemente de esta diferencia, es notable que una enorme cantidad de individuos tuvo que abandonar el país y adaptarse a una nueva forma de vida: la del exilio.

Muchos de los argentinos que se exiliaron tuvieron que optar por esta salida para no sufrir las consecuencias que podrían producirse de no escapar. Aunque en muchos casos la expulsión no era explícita, la situación bastaba para que de alguna manera la salida fuera impuesta: había que irse antes de ser encarcelado, torturado o eliminado. Este temor, como menciona un exiliado, era real: “[P]uedo asegurar que gran parte de estos exiliados, si no se hubiesen ido del país, hoy estarían engrosando la lista de desaparecidos”.³⁶

Tener que salir del país, y por tanto alejarse de ese mundo que es conocido y propio, implica romper de tajo con el contexto social, afectivo y cultural que le son naturales a la persona que se exilia. Esta ruptura significa ante todo perder la pertenencia: ya no se pertenece más al país dejado atrás —puesto que ha sido expulsado de ahí— pero tampoco es posible pertenecer al que se llega. “El

³⁵ La primer cifra es mencionada por Rosalba Campra, aunque advierte que no existen datos oficiales y que esa cifra es indicada por distintos organismos internacionales, en *La identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1987, p. 91. El último número lo menciona Noé Jitrik en “Mirar hacia adentro: literatura y exilio”, *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1984, p. 123.

³⁶ Texto de Casildo Herrera, en Daniel Parceró, Marcelo Helfgot y Diego Dulce, *La argentina exiliada*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, p. 80.

espacio que se posee es solamente el del exilio"³⁷, es decir, un espacio de abandono y expulsión.

Como el país al que se arriba es siempre extraño, ajeno y hasta amenazante —los códigos distintos al propio parecen incomprensibles—, el conflicto entre el espacio de pertenencia y el otro de ajenidad se toma constante. La oposición entre ambos espacios se relaciona íntimamente con otra que existe en la dimensión temporal: a partir de la salida, todo queda dividido entre el *antes* y el *después*, entre el *allá* y el *acá*.

La pérdida de la pertenencia y la ruptura tajante entre el presente y el pasado conducen inevitablemente a cuestionar la propia identidad, identidad que parece amenazada por la lejanía y la ausencia de referentes propios. De este modo, al igual que en el tiempo y el espacio, al interior del exiliado se marca una línea que lo parte en dos y que lo fractura por completo. El temor de olvidar la patria y de perder las raíces hacen más difícil la adaptación al nuevo país, por lo que la sensación de sólo pertenecer al espacio intermedio entre el *allá* y el *acá* —un *no-lugar* de difícil descripción— acarrea una sensación de incompletud, de ausencia de identidad.

El desarraigo que provoca el exilio está siempre acompañado de una inmensa nostalgia: la pérdida de la pertenencia se traduce en nostalgia de lo perdido. Todo lo que ha quedado atrás, desde las

³⁷ Rosalba Campa, *La identidad...*, *op.cit.*, p. 92.

cosas más banales que acompañaban al exiliado en su cotidianidad —sus muebles, su cama, sus libros— hasta la patria misma, se añora infinitamente. Noé Jitrik menciona que los daños sufridos por la salida suelen manifestarse

en términos de vida afectados, marcados traumáticamente por la carencia o la pérdida en el orden de los objetos pero, sobre todo, en el orden de la significancia, que trastabilla inevitablemente cuando uno se ve despojado de sus objetos, de las cosas que acompañaron la propia construcción y que conservan el calor de nuestras manos.³⁸

La ausencia de uno mismo en la patria —que también podría mirarse de modo inverso: la ausencia de la patria en uno—, se percibe generalmente como inexistencia: "El aluvión nos exilió a todos los que disentíamos con el Poder, adentro y afuera: nos confinó a la desaparición, nos obligó a inexistir".³⁹ El exilio, por tanto, es siempre marginación:

Nosotros somos marginales en todas partes. Y está bien que así sea. Cuando aceptamos esa marginalidad dejamos de añorar países, lugares [...] ¿Francia, el destierro? ¿México, el destierro? El destierro está en nuestro corazón.⁴⁰

³⁸ Noé Jitrik, "La literatura del exilio en México (Aproximaciones)", en *Literatura argentina hoy...*, *op.cit.*, p. 166.

³⁹ Tomás Eloy Martínez, "El lenguaje de la inexistencia", en *Represión y Reconstrucción de una cultura...*, *op.cit.*, pp.187-188. En este comentario es importante resaltar que el autor se refiere a la inexistencia tanto de los que se fueron como de los que se quedaron. Esto tiene que ver con aquellos que, decidiendo no dejar Argentina, vivieron durante la dictadura un difícil exilio interno.

⁴⁰ "Cartas de exiliados", *Punto de Vista*, año VII, núm. 21, agosto de 1984, p. 49.

A diferencia de cualquier migración, el exilio implica la imposibilidad del regreso. El deseo de volver en muchos casos genera una angustia terrible: "No necesito ningún remedio. Lo que yo quiero es volver", le decía Daniel Moyano a un amigo que intentaba consolarlo en su exilio. Comenta después que era "un 'volver' [...] que equivalía a 'morir' sin que uno lo supiera".⁴¹ Es esa imposibilidad la que signa la vida del exilio: el único retorno posible se encuentra en la memoria; la memoria como único reducto para recuperar y rehabilitar el espacio perdido.

Murmullos desterrados: escritura y exilio

Es cierto que los escritores que se exiliaron gozaron de ciertas ventajas en cuanto a la libertad de expresión que los países a los que llegaron les brindaban. Libres de toda censura, podían más fácilmente expresar su oposición y denuncia al régimen militar. Cabe señalar entonces que es en sí la experiencia del exilio —y toda la violencia en la que esta experiencia se enmarca— la que dificulta la posibilidad de escribir, la que mutila de alguna manera la capacidad de los escritores para encontrar palabras e imágenes capaces de nombrar lo ocurrido.

⁴¹ Daniel Moyano, "Escribir en el exilio", en *Literatura argentina hoy...*, *op.cit.*, p. 151.

El exilio, para un escritor, significa perder el contacto con el sitio en donde su lengua se habla y se escribe. Alejarse de los códigos lingüísticos que le son propios trastorna por completo la relación con su oficio. Daniel Moyano, al comentar su dificultad para escribir en el exilio, hace referencia a la difícil relación con las palabras en un país distinto aunque —aparentemente— éstas formen parte del mismo idioma:

En España era difícil escribir, entre otras cosas de origen práctico, jurídico o anímico, porque las palabras, aunque eran las mismas, significaban cosas distintas, tenían otra historia y sobre todo sonaban de otra manera. Porque las palabras, como la patria, son la infancia, se apoyan en ella para poder sonar y significar niveles profundos.⁴²

La distancia no sólo aleja al escritor de la lengua que es la herramienta principal de su oficio, sino que también lo expulsa del contexto en que naturalmente se mueve. El alejamiento rompe su relación con el medio en el que está acostumbrado a vivir y del cual muchas veces se nutre para continuar escribiendo:

El transterramiento impide y complica la percepción cotidiana de la vida nacional —comenta Gerardo Mario Goloboff—; mediatiza el contacto con la realidad y con las vivencias de los compatriotas; oculta innumerables asuntos que podrían ser suscitadores de textos; deforma la visión sobre uno mismo aquí y los demás allá; aleja, en suma, de las fuentes, e impide además saber cómo llegará la

⁴² Moyano, "Escribir en el exilio", *op.cit.*, p. 147.

obra (si es que llega), cómo será leída, quién será ese lector.⁴³

En un primer momento, el desarraigo, la enorme lista de pérdidas y la nostalgia que acompañan al escritor exiliado le impiden continuar su tarea. Como menciona Cortázar, es fácil que los escritores caigan en el silencio, obligados "muchas veces por la necesidad de reajustar su vida a condiciones y actividades que [los] alejan forzosamente de la literatura como tarea esencial".⁴⁴ Ese silencio está lleno de pérdidas y dolor: se han alejado de un país que los expulsa y que los borra; han abandonado un espacio donde el terror y la muerte continúan persiguiendo a sus connacionales; son los privilegiados que siguen con vida y que aún conservándola, no logran encontrar un espacio propio que les permita continuar. Y es que el exilio es una especie de muerte, una muerte difícil porque parece que no termina:

El exilio es la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales; es como el brusco final de un amor, es una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente.⁴⁵

⁴³ Gerardo Mario Goloboff, "Las lenguas del exilio" en *Literatura Argentina hoy...*, *op.cit.*, p. 136.

⁴⁴ Julio Cortázar, "América Latina: exilio y literatura", *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik editores, 1984, p. 20.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

Si bien la nueva situación de exilio volvía por sí misma difícil el acto de la escritura, el mayor obstáculo al que se enfrentaron los escritores fue el de encontrar la manera de escribir sobre lo que estaba ocurriendo. En este sentido, tanto los escritores que se quedaron en el país como los que se fueron se enfrentaron a una realidad terrible que parecía imposible contar: los códigos existentes se tornaron insuficientes para presentar el terror vivido. Se trata, como menciona Fernando Reati, de "un choque entre los sucesos que se quieren representar y el lenguaje disponible en la cultura para hacerlo, entre una realidad horrorosa de nuevo cuño y unos cuantos recursos literarios que parecen ineficaces para referirse a ella".⁴⁶

El tiempo y la identidad de los argentinos se hallaban divididos en un *antes* y *después* de la violencia; así también los textos: cómo contar después de esto y, por supuesto, qué palabras y mecanismos utilizar para contarlo. El golpe militar significó una especie de parteaguas en la narrativa argentina: ante lo terrible, una pregunta se formula constantemente al interior de los textos: ¿cómo narrar?. Respecto a este problema, los críticos afirman que la solución de representar miméticamente la realidad pierde sentido:

...se produce un cuestionamiento desde la literatura de lo que significa representar una realidad inestable como arena movediza. [...] Se replantea el ideal del arte mimético, ante la conciencia de que los viejos modos de representación ya no bastan. [...] Ante una

⁴⁶ Reati, *op.cit.*, p. 34.

violencia de tipo distinto, se hace necesaria una reacción distinta.⁴⁷

Si era difícil representar de forma realista los hechos ocurridos en Argentina durante la dictadura, eso no impidió que la literatura lograra contar lo ocurrido. Alejándose del realismo, la narrativa buscó otros caminos para contar. Esos caminos, además de ayudarlo a narrar lo inenarrable, también funcionaron para que desde los textos mismos se mostrara la oposición al régimen autoritario. Así, la narrativa evitó la reproducción mimética de la realidad y apostó por lo imaginativo; frente al monólogo autoritario, desde los textos se apeló al diálogo; para contar, se apoyó en alusiones, desplazamientos, alegorías.

Un gran número de novelas escritas durante este período, lejos de presentarse como versiones acabadas que contenían la verdad única —como hacía el discurso autoritario—, buscaron en cambio "la apertura de sentidos, la ambigüedad interpretativa, las señales polivalentes, la postulación de lo relativo, la diversificación de la norma. Contra lo uno, lo múltiple; contra la certeza, la duda; contra la aseveración, el cuestionamiento".⁴⁸

⁴⁷Reati, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁸*Ibid.*, p. 61.

Un par de viajes al exilio

Así como la literatura argentina escrita durante la dictadura militar debía encontrar soluciones al enorme problema de narrar la violencia, y al mismo tiempo, plantear estrategias novedosas para confrontar el discurso monológico del poder, la narrativa que trata el tema del exilio se enfrenta, además, al conflicto de la salida forzosa y todo lo que ello implica.

Nuestro trabajo se centra en dos novelas escritas durante el exilio de sus autores: *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano y *La casa y el viento* de Héctor Tizón. Ambas novelas problematizan el tema del exilio y sus implicaciones más frecuentes: la nostalgia, el desarraigo, el sentimiento de pérdida, la búsqueda de la identidad, el papel de la memoria en contra del olvido; además, le confieren un lugar primordial a la escritura para el recuento de lo vivido. Al ser el exilio el tema principal de estas novelas, es inevitable que se haga referencia a la violencia y al estado de terror que lo causaron. En este sentido, tanto *Libro...* como *La casa...* se incorporan a la narrativa argentina del período compartiendo con ella los problemas de representación que enfrenta y las estrategias que utiliza para poderse escribir.

Si bien varios escritores argentinos abordaron el problema del exilio en sus obras, sería demasiado ambicioso —por las dimensiones que nos hemos propuesto para este trabajo— intentar un estudio que abarcara varias o todas las novelas que

problematizan al exilio. Por ello hemos seleccionado del corpus estas obras que nos parece comparten ciertas características que enriquecen el análisis.

En primer lugar, es importante hacer notar que tanto Daniel Moyano como Héctor Tizón no son escritores rioplatenses. La mayoría de los escritores argentinos conocidos en el extranjero pertenecen a la zona del Río de la Plata y se identifican con Buenos Aires, la famosa capital moderna y europeizante.

Argentina es con frecuencia el país del tango, del compadrito, de la pampa y del asado. A este tópico, que define sólo lo rioplatense, no responde la mayor parte de su territorio: el postergado y desconocido "interior", extraño hasta para los mismos porteños.⁴⁹

En este sentido, seleccionar obras de autores del interior — Moyano es riojano y Tizón jujeño— adquiere importancia en la medida en que estos escritores han sido siempre identificados con la marginalidad de la provincia. Esa condición de marginalidad ha provocado que sus obras sean poco conocidas y por tanto poco estudiadas no sólo fuera de su país, sino también adentro. Si sumamos la marginalidad del exilio a aquella en la que constantemente se habían inscrito las obras de Tizón y Moyano, podemos encontrar de antemano una característica que sitúa a ambas novelas en un horizonte común.

⁴⁹ Leonor Fleming, "Una literatura del interior: el noroeste argentino", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 408, junio de 1984, p. 132.

Otra característica importante en cuanto a la selección de estas obras, es que ambas fueron escritas *durante* el exilio. Otras novelas que abordan el problema del exilio⁵⁰ —como *En estado de memoria* de Tununa Mercado— se escribieron ya que éste había terminado y se refieren también al conflicto del post-exilio. Además de que fueron escritas ambas en España cuando sus autores se encontraban exiliados en dicho país, tanto *Libro...* como *La casa...* se centran en el viaje hacia el exilio: la primera se ubica en el barco que lleva cientos de exiliados hacia Barcelona; la segunda, en el recorrido que el narrador emprende por el noroeste argentino hacia la frontera con Bolivia.

Otro elemento que comparten, es que ambas novelas son contadas por un narrador protagonista que se asemeja bastante a sus autores. En este sentido, por tratarse de textos fuertemente ligados a experiencias personales, hay en éstos —como en otros sobre el exilio— un enorme acento autobiográfico. Hay ciertos elementos fácilmente identificables de los escritores en sus personajes protagónicos: al igual que Moyano, el narrador de *Libro...* es violinista y riojano; Tizón, como el narrador de *La casa...*, nació

⁵⁰ Entre las novelas argentinas que también abordan el problema del exilio es posible mencionar: *El ojo de jade* y *Limbo* de Noé Jitrik, *En otra parte* y *El pasajero* de Rodolfo Rabanal, *Criador de palomas* de Gerardo M. Goloboff, *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela, *Composición de lugar* y *El fantasma imperfecto* de Juan Carlos Martini, *Cuentos del exilio* y *Sombras nada más* de Antonio di Benedetto.

en la región de la puna argentina⁵¹ y dejó la jurisprudencia durante los años de exilio.

Daniel Moyano⁵² nació en Buenos Aires justo en el año del derrocamiento de Yrigoyen. "Yo nací —comenta— en un país precario que en 1930, año de mi nacimiento, comienza su descenso, su caída. Una caída estrepitosa hasta la situación actual".⁵³ A pesar de haber nacido en la capital, desde muy joven vivió en Córdoba — "mi tonada es cordobesa, imposible de disimular"⁵⁴— y luego en La Rioja; por eso siempre se consideró un escritor de provincia. Para Moyano, haber llegado a La Rioja significó haber encontrado la "verdadera patria":

La Rioja era el último lugar del mundo, el más pobre, el más desvalido. Yo me sentía un poco de eso también, así que decidí irme a una ciudad acorde con esa visión de la infancia, para sentirme

⁵¹ La puna es una meseta que se eleva entre los 2000 y los 4500 metros de altitud y que se extiende sobre la vertiente oriental de la cordillera de los Andes. Abarca el noroeste de Argentina, el sudoeste de Bolivia y sur de Perú. En Argentina, la puna ocupa la parte occidental de la provincia de Jujuy y se extiende sobre todo por los altos de Santa Catalina, Rinconada y Cochinoca. La fuerte presencia mestiza e indígena crea un enorme contraste con la región pampeana.

⁵² Entre sus publicaciones se encuentran: Cuentos: *Artistas de variedades* (1960), *El rescate* (1963), *La lombriz* (1964), *El fuego interrumpido* (1967), *El monstruo y otros cuentos* (1967), *Mi música es para esta gente* (1970), *El estuche del cocodrilo* (1974), *La espera y otros cuentos* (1982); Novelas: *Una luz muy lejana* (1966), *El oscuro* (1968), *El trino del diablo* (1974), *El vuelo del tigre* (1981), *Libro de navíos y borrascas* (1983), *Tres golpes de timbal* (1989). Daniel Moyano murió en Madrid en 1992.

⁵³ Entrevista con Virginia Gil Amate, citada en el libro de la misma autora, *Daniel Moyano: La búsqueda de una explicación*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993, p. 73.

⁵⁴ Moyano, "Escribir en el exilio", *op.cit.*, p. 148.

digno, digamos así [...] En la Rioja encontré una especie de patria verdadera. [...] No tardé en enamorarme de ella.⁵⁵

En La Rioja, donde vivió desde 1959 hasta que se exilió, Moyano desarrolló su vida de músico y su vocación de escritor. Fue profesor de violín y concertista de viola en un cuarteto. De ahí proviene el hecho de que toda su literatura esté impregnada por esa inclinación musical, unida siempre a una reivindicación continua del interior argentino. Identificado con la literatura de Juan José Hernández, Antonio di Benedetto y Haroldo Conti, con los que formaba —según él— un imaginario *cuarteto de cuerdas*, dice: "Mirábamos para el interior y no para Buenos Aires. Nos interesaba más Juan Rulfo que Borges".⁵⁶

Esa mirada hacia el interior está presente en toda su obra: una constante oposición entre la capital y la provincia se percibe en gran parte de sus relatos y novelas. Además de esa preocupación, son reconocibles muchas de sus experiencias personales: Virginia Gil Amate comenta que "cada pasaje de su vida ha tenido su correlato en la ficción".⁵⁷

⁵⁵ "Daniel Moyano: volver a la infancia", citado en Gil Amate, *Daniel Moyano...*, *op.cit.*, p. 47.

⁵⁶ Entrevista con Rita Gnutzmann. *Hispanérica*, año 16, núms. 46-47, 1987, p. 114.

⁵⁷ Gil Amate, *Daniel Moyano...*, *op.cit.*, p. 77. "hemos apuntado que el autor considera sus volúmenes de relatos como la reconstrucción de su infancia; además el desarraigo de un joven perdido en la gran ciudad, tiene su novela (*Una luz muy lejana*); la vida de un artista de provincias en un país férreamente centralista, tiene su novela (*El trino del diablo*); el poder ciego y la violencia, que
(Continúa en la siguiente página)

El sentimiento de pertenencia a La Rioja sólo duró diecisiete años: en 1976, durante los primeros días del golpe militar, Moyano fue encarcelado, probablemente por su labor periodística como corresponsal de *Clarín*, en el que denunciaba abusos de multinacionales extranjeras. Tras su liberación —después de pasar doce días en la cárcel— decidió alejarse de esa "gran prisión" en que se había convertido Argentina y marcharse a España, en donde para sobrevivir trabajó como constructor de maquetas para una transnacional dedicada a la refinería de petróleo, "que sentía como una prolongación de la cárcel (y de hecho lo era)".⁵⁸

En España, el extrañamiento y la pérdida le impidieron encontrar las palabras necesarias para poder escribir. "Para aclarar esto del no poder escribir durante tantos años después de lo que pasó en mi país, tengo que decir que a mí me detuvieron, y me encarcelaron, y me pegaron y todo eso".⁵⁹ Su silencio estaba lleno de dolor; sentía que se había perdido a sí mismo. En los cerca de cinco años que no logró escribir, un poco encerrado en sí mismo, intentaba "recuperar mi paraíso perdido, es decir, no sólo el país sino esa otra persona que yo había sido antes del exilio".⁶⁰

Moyano sufrió en propia carne, tiene su novela (*El vuelo del tigre*); y el largo e irreversible exilio, también tiene su novela (*Libro de navíos y borrascas*), *ibid.*

⁵⁸ Moyano, "Escribir en el exilio", *op.cit.*, p. 152.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁰ *Idem.*, p.152.

Un modo de reencontrarse con las palabras fue la escritura de *Libro...* Quizá una especie de cura para el dolor del exilio, la novela surge también de la necesidad de escribir sobre lo que estaba ocurriendo:

Tengo adentro todo el peso de lo que nos había sucedido a los argentinos. Pero no puedo escribir sobre la sangre y el horror que hay en todo, y todavía no consigo dar con el equivalente necesario que cuente aquella realidad sin necesidad de nombrarla. Porque tengo que contarla, aún hablando de cualquier otra cosa, para poder superar aquello y seguir viviendo.⁶¹

A pesar de la dificultad para hacerlo, en la novela finalmente se recrea la experiencia del exilio. Y esa experiencia está atravesada todo el tiempo por un dolor personal: "El *Libro de navíos y borrascas* tiene muchas cosas que entonces me iban sucediendo al nivel espiritual. De alguna manera yo lo iba volcando en la novela".⁶²

El silencio del exilio también envolvió a Héctor Tizón⁶³ durante los primeros años que vivió en España. "No podía escribir. Estuve cinco años sin poder escribir. El exilio es un empujón inaceptable [...]

⁶¹ Moyano, "Escribir en el exilio", *op.cit.*, p.152.

⁶² Entrevista con Gnutzmann, *op.cit.*, p. 120.

⁶³ Entre sus obras: Cuentos: *A un costado de los rieles* (1960), *El jactancioso y la bella* (1972), *El traidor venerado* (1978), *Recuento* (1984), *El gallo blanco* (1992); Novelas: *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972), *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975), *La casa y el viento* (1984), *El hombre que llegó a un pueblo* (1988), *La luz de las crueles provincias* (1995) y *La mujer de Strasser* (1996).

Para escribir uno necesita de un anclaje, y sobre todo necesita tiempo".⁶⁴ Para Tizón, ese anclaje vital para la escritura es su lugar de origen, Yala, un pueblo cercano a San Salvador de Jujuy, en el noroeste argentino, donde nació en 1929.

"Uno escribe porque no tiene más remedio"⁶⁵, dice Tizón, que además de ser escritor, nunca abandonó su profesión de abogado; también fue diplomático y boxeador. Cuando servía en el cuerpo diplomático argentino, fue Agregado Cultural en México y Cónsul en Milán; como abogado, desempeñó cargos como el de Diputado Nacional Constituyente y el de Juez de la Suprema Corte de Justicia. Entre las condecoraciones que ha recibido a lo largo de su vida, se encuentra el nombramiento como *Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*, concedido por el gobierno francés.

Desde sus primeros relatos, la preocupación por el despojo y la injusticia que han prevalecido en el noroeste tienen una enorme presencia en su literatura; la soledad y el olvido de la región de la puna, el apego y la nostalgia por esa tierra —tierra que parece perderse en ese derrumbe del olvido—, son sus temas constantes: "Es algo que convive conmigo y que entra, digamos, por los poros. Se trata de preocupaciones que literalmente tienen que ver con el

⁶⁴ Héctor Tizón, entrevista con Miguel Wiñasky, http://www.websitemaker.com/gorbato/magazine/nota_0411.htm.

⁶⁵ Tizón, entrevista con Graciela Speranza en *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 1995, p. 26.

paisaje, con la geografía, porque siempre están vinculadas con toda la frontera norte del país".⁶⁶

En ese afán por recuperar esa otra Argentina olvidada, Tizón se ha vuelto una especie de cronista de su pueblo. Lejos de caer en el regionalismo, Tizón elabora una literatura en donde se recupera no sólo esa región postergada, sino también sus habitantes y sobre todo su particular lengua; si bien habla de su región, hay en sus textos un constante cuestionamiento hacia la Argentina dominante, la que mira sólo hacia el Río de la Plata y borra de su historia el interior, lleno de memoria y tradición.

Como el mismo Tizón afirma, uno sólo puede escribir sobre el pueblo y la gente que conoce, pero no para aislarse en el localismo: "Yo quería ser un cronista de mi pueblo, pero narrar con un instrumento universal". Ese instrumento no es otro que el lenguaje, "... el lenguaje que usamos, el que nace de lo profundo del corazón humano, [y que] si nos transmite en la lengua propia la historia de nuestros vecinos, de su paso por la tierra, se convertirá en un signo universal, precisamente por ser uno y único".⁶⁷

El exilio lo alejó totalmente de esa tierra que era fuente de su escritura. Lejos de su paisaje y sus personajes, la nostalgia y la

⁶⁶ Tizón, "Captar la esencia de lo efímero", entrevista con Guillermo Saavedra en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993, p. 171.

⁶⁷ Tizón, "Las palabras que narran", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núms. 517-519, julio-septiembre de 1993, p. 509.

tristeza le impidieron escribir, "se me había escapado el duende de la botella".⁶⁸ Al igual que lo sucedido con Moyano, es la escritura de la novela la que ayuda a Tizón a sobrellevar la situación del exilio: "...eso fue *La casa y el viento*, 'la elaboración del duelo', como dicen los analistas. Tendría que haberse llamado *El largo adiós*, pero me habían robado el título".⁶⁹

A partir de la ruptura que impone el exilio, estas novelas surgen del deseo de rescatar lo perdido: recuperar y re-habitar, doble movimiento que a través del ejercicio de la memoria busca reintegrar las partes despedazadas que han quedado tras la salida. Señala Goloboff:

...no escribimos por estar en un sitio sino por carecer de él, [...] la escritura es ese movimiento [...] que persigue un suelo donde habitar, una patria donde guarecerse [...]. Tal vez, en definitiva, los que así escribimos lo hacemos porque hemos perdido una tierra primordial, que nunca podremos recuperar, y nuestros textos son la búsqueda y el testimonio de esa falta.⁷⁰

Como textos de búsqueda y testimonio, en *Libro...* y *La casa...*, surgen fundamentalmente tres temas en la problemática que abordan: la identidad, la memoria y la escritura. Por ello, a lo largo de este trabajo el análisis se centrará en esos temas, sin dejar de lado

⁶⁸ Tizón, entrevista con Speranza, *op.cit.*, p. 28.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Goloboff, "Las lenguas del exilio", *op.cit.*, p. 137.

otros que tengan importancia en cada caso. Si la fractura que se vive con la salida forzosa y la violencia que la ocasionó causan una terrible sensación de pérdida, la búsqueda de la identidad aparece como tarea urgente en aras de la reconstrucción, tanto individual como colectiva. La memoria juega un papel primordial en la elaboración de estos textos: por un lado, en la profunda relación que ésta guarda con el problema de la identidad ya que posibilita su restablecimiento; y por otro, al plantearse como objetivo final: en su condición de textos escritos las novelas son, finalmente, un arma contra el olvido. Y precisamente ahí radica la importancia de la escritura: los textos hacen explícito el poder de lo escrito para preservar el recuerdo, por lo que hacen constante referencia a su propia construcción.

Surgidas ambas de una situación de ruptura, las novelas se arman fragmentariamente, como la misma memoria. La fragmentación de los textos cumple diversas funciones, entre las que es posible destacar el discurso antiautoritario que buscan expresar. Frente a la voz única del discurso del régimen, estas novelas postulan un discurso alternativo fincado en la multiplicación de voces y versiones; ante el bloque homogéneo del discurso autoritario, las novelas proponen una heterogeneidad colmada de fragmentos.

Esos trozos dispersos forman parte de un rompecabezas que se debe armar a través de la memoria que en su interior cada novela evoca y busca, precisamente para reconstruir una identidad en peligro. En el viaje que cada una narra, la búsqueda del origen —esa raíz que parece perdida después de la salida—, es el móvil para

reencontrar las piezas rotas y disgregadas de una identidad individual y colectiva: compartida. Si lo que se añora es una patria irremediabilmente perdida, el ejercicio de la escritura surge así para recuperar —restaurar, rehabilitar—, desde el recuerdo vuelto palabra, las señas de origen, los sonidos, colores y olores, las memorias; en fin, esa "tierra primordial", de la que habla Goloboff.

A través del análisis de estos temas, será importante destacar los modos en que cada novela logra contar la experiencia del exilio, y sobre todo qué estrategias utiliza cada una para —desde el interior de los textos— oponerse al discurso autoritario, así como mostrar el papel de la escritura en la reformulación del mundo real y en la reconstrucción de una identidad —fragmentada y tal vez perdida por obra de la ausencia— a través del recuerdo. La memoria entonces dejará de ser un hecho individual para convertirse en un asunto colectivo: "su tarea, en cierto modo obligatoria, [es] construir la experiencia común de los hombres: la historia".⁷¹

A lo largo del siguiente capítulo nos centraremos en el análisis de *Libro de navíos y borrascas*. Más adelante, el segundo capítulo estará dedicado al análisis de *La casa y el viento*. Para finalizar, estableceremos relaciones entre estas novelas para así poder señalar las conclusiones a las que nos conducirá el desarrollo de este trabajo.

⁷¹ Rosalba Campra, "El exilio argentino en Europa: Formas del viaje, forma de la memoria", en *Literatura argentina hoy...*, *op.cit.*, p. 178.

CAPÍTULO I

SOBRE LIBRO DE NAVÍOS Y BORRASCAS

Tengo un poco de miedo, no sé a qué. Un miedo que nació con la partida obligatoria y violenta hacia aquí, después de la cárcel, y que no sé si se acabaría con el regreso. Ese miedo es la sustancia del exilio que me toca vivir. Y las palabras, la única manera de conjurarlo.

DANIEL MOYANO

El exilio podría ser un paréntesis de tiempo y de espacio donde el exiliado está sin quererlo. Lugar que no existe, escala forzosa, el exilio para ser representado necesita de un territorio que se encuentre en esa especie de *no-lugar*: se está entre el *allá* que se dejó y el *aquí* en el que no se quiere estar.

Ante la dificultad que existe para enmarcar espacialmente al exilio, Daniel Moyano en *Libro de navíos y borrascas* escogió una imagen perfecta para representarlo: un barco. El barco que va

cambiando de latitudes y de estrellas en constante movimiento entre un continente y otro, llevando pasajeros hacia destinos inciertos, es el sitio donde este relato de exilio va a llevarse a cabo. La historia que se contará a lo largo de la novela es la de un grupo de ex-presos que han sido desterrados de Argentina y que viajarán en barco hacia Europa.

Pero esta no es la historia de un viaje en el sentido tradicional que conocemos: un viaje es placentero; supone regreso. Cuando se viaja al exilio la partida es impuesta y sobre todo —quizá lo más doloroso— sabemos que es imposible volver. En *Libro...* estamos ante un viaje obligado y somos partícipes de la historia del forzoso desprendimiento de setecientas personas hacia lugares desconocidos.

Estas características dan al viaje y al barco un matiz especial: los pasajeros están teniendo su primera experiencia como exiliados, lo que implica que en ellos se generen las actitudes y penas de lo que el exilio representa: el dolor por abandonar el país en condiciones tan especiales; la sensación de despojo y de pérdida; la nostalgia hacia lo que se dejó; la necesaria confrontación con su identidad individual y colectiva —como miembros de una nación, en este caso Argentina—; la urgencia de retener recuerdos y olvidar otros; los cientos de preguntas que nacen ante una violencia tan terrible como la que ocurría en su país durante El Proceso; y sobre todo una relación inevitable con la memoria: no olvidar —la casa, la

tierra, el acento, la violencia— y por tanto construir con palabras algo que permanezca para que eso no se olvide jamás.

La novela es en sí la memoria de un exiliado, la constancia de lo que le sucedió a él y a otros, un testimonio para no olvidar nunca la violencia que lo ocasionó. Pero, ¿cómo contarlo? ¿cómo retratar algo tan doloroso? ¿cómo decir lo que estaba sucediendo en el país? Una de las preguntas más recurrentes en el texto es: ¿cómo definir una palabra tan terrible como *desaparecido*? Para poder contar esta realidad Daniel Moyano se enfrentó a la tarea de hacer que el lenguaje literario expresara lo indecible: se valió de metáforas y alegorías, tomó prestadas las palabras del mar y sus borrascas.

A pesar de que con el lenguaje figurado el autor podía hacer entendibles asuntos traumantes, hay momentos en que las imágenes son superadas por palabras que contienen una carga imposible de borrar: las palabras *tortura* y *desaparecido* emergen sin que se pueda dulcificar su sonido. Es en este sentido que por momentos el narrador no quiere hablar de lo que tiene que hablar —dice no sentirse capacitado para hacerlo— pero la fuerza de lo que significan esas palabras lo obliga, por momentos, a dejar de lado el lirismo para contar una historia que inevitablemente tenía que referirse —además del trauma del exilio— al horror que se estaba viviendo en Argentina.

Así como el exilio es representado espacialmente por un barco que navega entre dos continentes, casi todos los dolores que esta situación provoca son representados por objetos o por imágenes del

mar. De esta manera un violín se convierte en el objeto que representa todo lo que dejó el narrador o un *desaparecido* es simbolizado por los naufragos del mar que ya no regresan. Con imágenes, con objetos que en realidad representan otros, con historias que se van creando desde el interior de la novela, entremezclado todo con la propia historia del viaje a Europa, se teje la trama de un texto que no deja de lado ningún hilo para la construcción de un relato que muestra no sólo el exilio sino también la imposibilidad de contarlo.

La anécdota de la que se parte para narrar la historia es en apariencia sencilla: al ser expulsado de Argentina, el protagonista viaja en barco hacia España junto con setecientos exiliados más. La novela relata lo que ocurre durante la travesía y da cuenta de la situación de algunos personajes, "figuras sinecdocales del exilio y la marginación".¹ Pero la historia se complejiza al intercalarse dentro del relato del viaje las historias de algunos personajes, los recuerdos del protagonista, la construcción de otros relatos, la reflexión sobre el exilio y una constante referencia a la construcción del propio texto.

El protagonista —Rolando— es también el narrador de esta historia; la voz en primera persona domina casi toda la novela,

¹ Olga Steimberg de Kaplan, "Realismo y alegoría en *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano", *Revista Iberoamericana*, núms. 155-156, vol. LVII, abril-septiembre de 1991, p. 619.

aunque en algunos momentos se desplaza hacia otros personajes o se sustituye al introducir diálogos. Al inicio de la novela, el narrador protagonista se sitúa en un "viejo caserón", espacio que lejos del barco y del viaje que va a contar, le posibilita a Rolando mirar desde fuera su propia historia.

La elección de este espacio define en varios aspectos la temporalidad y espacialidad del texto. Ubicando su mirada en ese presente enunciativo, el narrador puede saltar de ese presente hacia múltiples pretéritos, hacia espacios imaginarios e incluso hacia el futuro de lo que está contando, facilitando así los innumerables desplazamientos que suceden. Si la trama central es el viaje en barco hacia Europa y los recuerdos e historias que se generan mientras se navega se acompañan de saltos de tiempo y espacio, es más congruente el relato si desde el principio el narrador se sitúa en un lugar supuesto y el viaje ha terminado.

Pero a pesar de la discontinuidad temporal del relato, la historia de la travesía constituye en sí una especie de hilo conductor que domina el interior de la novela. En este sentido, junto con el presente desde el cual se empieza a narrar la historia, existe otro tiempo enunciativo: el presente del recorrido hacia el exilio. La historia del viaje inicia cuando los pasajeros abordan el barco en Buenos Aires y termina cuando éstos descienden en Barcelona. De esta manera se

complejiza la composición del texto, alterándose el ritmo: así como en momentos es acelerado, en otros se torna moroso y reconcentrado.²

Como en otros relatos de Moyano, la música está presente en todo momento. "Lo mío es la música, antes que las palabras"³, dice el narrador, quien al buscar el tono exacto para narrar la historia se compara con un vidalero: "Contar como quien canta una vidala" (14). Los traslados de lo verbal a lo musical recorren todo el relato, por lo que es posible afirmar que la novela se estructura como una partitura⁴: en el último capítulo (*¿Fin?*) el narrador busca encontrar la manera para terminar el relato, comparando el final con el *diminuendo* de una partitura (278).

Varios críticos coinciden al afirmar que esta novela tiene un fuerte acento autobiográfico —como otras novelas de escritores exiliados—, lo que se manifiesta tanto en el tema como en la estructura del texto, hasta el punto de que "en algunos momentos [...] la distinción escritor-narrador se borra y pierde toda distancia".⁵

² Steimberg, *op.cit.*, p. 621.

³ Daniel Moyano, *Libro de navíos y borrascas*. Madrid, Legasa, 1983, p. 11. Las posteriores referencias a esta novela serán indicadas únicamente con el número de la página correspondiente a esta edición.

⁴ La novela está dividida en quince partes: "Y chau, Buenos Aires", "Petunias", "Rasguidos", "Naufragios", "Titiriteando", "La Bahía", "El timonel", "Zampanó", "Vaca mirando al mar", "Diario de a bordo", "Cadenza", "El faro", "El colibrí", "Como una ilusión marina" y "*¿Fin?*".

⁵ Carlos D. Martínez, "Las formas de la diáspora", *Punto de Vista*, núm. 18, vol. VI, agosto de 1983, p. 55.

Algunos detalles hacen evidente la identificación entre el autor y el personaje principal: al igual que Rolando en la novela, Moyano era riojano y violinista⁶; también se exilió en España, a donde llegó en barco después de pasar un breve período en la cárcel.

Una multiplicidad de temas y de historias se problematizan al interior de la novela, entre los cuales algunos son tratados con mayor acento y relacionados entre sí para ser abordados desde distintos enfoques. El conflicto de la identidad, que se trata tanto en el plano de la identidad individual, fragmentada por el trauma del destierro, como en el colectivo, discutiendo la existencia y origen de una identidad argentina, es un problema que aparece contantemente durante la historia. El problema de la identidad colectiva está relacionada con la historia del viaje, en el sentido de que éste es un viaje inverso: el recorrido en dirección al continente de los abuelos inmigrantes.

También la memoria y el acto de escribir son asuntos que se discuten continuamente. En cuanto a la escritura, al interior de la novela se originan constantes reflexiones sobre el hecho mismo de estarse construyendo como texto. Además de que se hace explícito que el narrador está escribiendo la novela que tenemos entre las

⁶ Moyano formaba parte del Cuarteto de la Dirección de Cultura en La Rioja, tocaba la viola. Sobre el personaje de *Libro...*, el mismo Moyano reconoce que inventó a Rolando porque él mismo se sentía "un poco músico frustrado", entrevistado por Rita Gnutzmann, *Hispanamérica*, año XVI, núms. 47-47, 1987, p. 119.

manos, buscando mostrar un carácter testimonial, se plantea sistemáticamente la necesidad de que se escriban textos que dejen memoria sobre las migraciones. Eso implica que la memoria ocupe un lugar primordial en el recuento del exilio —asegurando así que siga existiendo aquello que se perdió al salir— y que el lenguaje se convierta en el portador de los sucesos. Lo que se evidencia a lo largo de la novela es la dificultad para lograr que las palabras expresen lo sucedido; así, se propone no sólo escribir para dejar memoria sino también hacer posible el texto que parece imposible construir.

Una historia que busca sus palabras

La escritura surge de la necesidad de recordar: dejar signos del pasado, señales de aquello que se ha perdido o se desea rescatar; en ese sentido escribir es evocar. Como testimonio o recuento, narrar siempre trae consigo una disyuntiva: supone elegir entre una o varias alternativas dejando de lado otras posibles formas de contar. Y si el autor lo que desea es mantener abiertas todas las opciones al narrar, la construcción del texto puede parecer imposible.

En *Libro...* Daniel Moyano se enfrenta a un doble conflicto: poder entretelar en un mismo discurso la totalidad de experiencias, sensaciones y angustias del exilio —sin dejar de evidenciar su origen no ficcional— así como encontrar las palabras que lo hagan posible.

Esto último es quizá uno de los rasgos predominantes en la novela: la dificultad para escribirse aparece desde el principio.⁷

¿Desde dónde empezar a contar una historia que trata sobre el *no-lugar*? El autor podría escoger como punto de partida la ciudad de exilio. Pero si lo que quiere es sugerir desde un principio la ausencia de un lugar propio y la imposibilidad de comenzar una historia como ésta desde un ambiente cotidiano, entonces necesita recrear un espacio en el que los elementos que dan forma a la novela empiecen a aparecer. Además, la "poca experiencia en destierros" provoca tanto en el autor como en el narrador una dificultad inmensa para comenzar el relato, con lo que se hace necesario un lugar neutral e imaginario desde donde hablar.

El escenario que escoge el narrador se remite al mar y a sus desgracias, con lo que anticipa que la historia misma tratará sobre naufragos y sobrevivientes. Ubicado en "...un viejo caserón de piedra, antiguo refugio de pescadores rodeado por jardines sombríos,

⁷ Ante la violencia que sufre la sociedad argentina durante la dictadura militar, los escritores se enfrentan al problema de la representación: la pregunta "¿cómo narrar?" atraviesa casi la totalidad de la narrativa del período. Al respecto, Ma. Teresa Gramuglio comenta que "uno de los nudos decisivos que definen la problemática de la narrativa argentina contemporánea [es] cómo contar, precisamente esa historia", en "Temas y variaciones en la narrativa de Daniel Moyano". *Punto de Vista*, núm. 15, agosto-octubre, 1982, p. 24. En esto coinciden también Beatriz Sarlo en "Literatura y política". *Punto de Vista*, núm. 19, diciembre de 1983, p. 8, y Cristina Piña en "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 517-519, julio-septiembre de 1993, p. 122.

en una noche de invierno europeo" (9) el narrador se dispone a tomar el lugar de un viajero nórdico para contar su propio viaje desde los mares del Sur. La elección de un sitio como éste facilita no sólo el inicio de la novela, sino también —como se mencionó anteriormente— los desplazamientos espaciales y temporales.

Desde el caserón imaginario, el narrador comienza la historia haciendo una invitación para escuchar la historia de un viaje: el viaje al exilio. Es necesario colocar en una categoría distinta un viaje como éste ya que lejos de haber sido motivado por el placer, ha sido impuesto por un orden represivo; el régimen autoritario que tuvo lugar en Argentina durante la última dictadura militar decidió desterrar a aquellos que, aunque en realidad no pusieran en peligro al sistema, parecieran amenazantes a los ojos del gobierno:

los que vamos aquí somos peoncitos, medio actores, medio músicos, medio poetas, medio novelistas, nunca nada entero. Titiriteros o músicos, en todo caso saltimbanquis. La derecha y la izquierda, juntas, se ríen de nosotros. [...] Ni el poder estable ni la revolución se hacen con muñequitas o poemas (192).

Siendo obligado, el viaje al destierro es entonces lo menos parecido a un viaje común; para quien lo vive se convierte en una experiencia traumante, entre otras cosas por la evidente imposibilidad de regresar, lo que podría asemejarse a la muerte: "Mire, yo quiero volver y apenas estamos saliendo. Esto viene a ser como morirse, compañero" (36), comenta desolado un personaje cuando el barco se aleja de Buenos Aires.

Ante un viaje que es la certeza de la expulsión, Rolando no puede comenzar el relato sin revelar cómo fue que él llegó hasta el barco, lo que en realidad constituye otro inicio, en este caso el principio no de la novela sino de la historia en sí. A Rolando, un violinista riojano que lustraba su violín bajo la parra, se lo llevaron "ellos" sin siquiera darle tiempo de guardar al violín ni de despedirse de su casa. "Las historias de viajes son por lo general más simples y van directamente al grano, sin complicaciones ajenas al embarque y a la travesía" (34), dice Rolando haciendo explícita la dificultad para comenzar a contar un viaje que en realidad no empieza en el barco sino en el momento de su captura.

Pero tampoco es capaz de empezar a contar el viaje en barco sino hasta que hace una especie de homenaje a su violín perdido. El violín que no pudo guardar y que seguramente se pudrió después de caer por el peso de la lluvia entre las hojas secas, es el objeto que va a representar todo aquello que Rolando dejó al salir del país y que, por ser irrecuperable, se convertirá en el símbolo que contenga toda su nostalgia. En este sentido, la pequeña historia sobre el violín, es también un inicio: el de la remembranza.

Como si al autor le costara trabajo llegar al barco para contar la historia que quiere, evidenciando la dificultad para comenzarla, disculpándose por no poder escribirla ("No sé si me va a salir. Lo mío es la música, antes que las palabras", 11), el retraso para empezar responde además a la necesidad de incluir, como se mencionó antes,

todas las opciones posibles en el relato. No es que el autor no quiera comenzar sino que ha decidido no olvidar abrir todas las puertas.

La demora que se nota al principio de la novela también aparece al final: cuando el barco está llegando a Barcelona un cúmulo de historias se le ocurren al narrador, fragmentos apareciendo uno detrás del otro, mostrando las distintas maneras de terminar, impidiendo que algo se le pueda olvidar antes de concluir porque "los finales son especies de asesinatos [...] para elegir uno hay que matar otros posibles, ahogarlos en tinta para siempre" (295) y él no quiere llegar al fin, prefiere "demorar con palabras el final [...] porque todo final es una violencia" (294).

Esta actitud que el narrador manifiesta tiene relación con una de las intenciones más claras de la novela: oponerse al autoritarismo desde su misma estructura textual:

Tengo que hablar de un barco que zarpó del Cono Sur, pero sucede que los comienzos, como los finales, siempre me parecieron autoritarios. Actúan como violaciones. Dejan en el olvido acaso las posibilidades más hermosas (10).

Durante la dictadura, el poder militar impuso un discurso único e incuestionable que cancelaba cualquier sentido que estuviera fuera del orden establecido; el gobierno, a través de su monólogo autoritario, se consideraba a sí mismo como el exclusivo portador de la verdad. Ante esta situación, la narrativa del período manifestó su oposición al incluir en su discurso "la pluralidad y la perspectiva

dialógica⁸, estrategias que aparecen también al interior de esta novela.

Es en este sentido que funciona la sustitución de la voz principal por otras voces: aunque la voz narrativa que predomina en el relato es la de Rolando (finalmente es él quien decide contar la historia), las voces de sus compañeros de travesía toman por momentos la palabra convirtiéndose en la voz principal. Al introducir en la novela una pluralidad de voces, restándole autoridad al narrador-protagonista, el autor establece su oposición al monólogo. Esto también se evidencia al utilizar —en ciertos fragmentos de la novela— diálogos en los cuales no existe un narrador, ya que son insertados a la manera de obra teatral.⁹

La pluralidad de sentidos a que se refiere Sarlo es posible encontrarla también en otros recursos que Moyano utiliza en su

⁸ Beatriz Sarlo, "Política, ideología y figuración literaria" en Daniel Balderston, *et.al. Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987, p. 41. En este trabajo la autora también menciona que "si el discurso del régimen se caracterizaba por cerrar el flujo de los significados, y en consecuencia, indicar líneas obligadas de construcción de sentido [...] los discursos de la literatura podían proponer una práctica justamente de sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes [...] En escala reducida, reinstalaban las condiciones de una situación comunicativa no unidireccional", *ibid.*

⁹ Sobre este fenómeno, Fernando Reati afirma que "al eliminar el narrador omnisciente y remplazarlo por las voces de sus protagonistas, la narración reniega del autoritarismo. Su forma dialógica constituye una declaración contra las relaciones autoritarias". Para él, "las conversaciones entabladas entre los personajes no son sino la formalización narrativa de un proyecto colectivo del arte en busca de la circulación democrática de ideas", *op.cit.*, pp. 62 y 63.

oposición al autoritarismo: la novela incluye en su estructura textual discursos pertenecientes a otros géneros literarios y artísticos. Frecuentemente aparecen pentagramas con notas musicales, fragmentos de canciones populares; en ocasiones los comentarios de los personajes aparecen en el texto en forma de diálogo y un capítulo es el guión de una obra de títeres que se representa a bordo.

La variedad de opciones, desde los múltiples inicios y finales hasta la introducción de otras voces y discursos, es una de las estrategias que utilizó Moyano para hacer posible —a pesar de las dificultades que se muestran durante toda la novela— la construcción de la historia de este viaje hacia lo incierto.

A pesar de que poco queda después del desprendimiento, "no olvidemos que todavía nos queda la palabra" (152), dice Rolando, augurando así que con las palabras, únicas sobrevivientes, será posible reconstruirse después de la fractura, como individuos y como nación.

El exilio: un viaje hacia el despojo

El viajero que ha decidido alejarse de su país por placer, mira hacia el paisaje y se despide, sabiendo que en el momento que desee regresar sólo bastará tomar el camino inverso y llegar. Es posible que sienta nostalgia por los olores de su tierra, quizá extrañe la comida; tal vez suspire al recordar un café frente a aquel parque.

Pero no sentirá dolor ante la ausencia de lo que se dejó, mucho menos desesperación por sentirse lejano.

El exiliado, en cambio, no decidió irse: fue echado y por lo tanto despojado de sus pertenencias y su espacio. El dolor ante la pérdida de todo es irremediable: se piensa que el regreso —y la consiguiente recuperación de lo dejado— podría ser la cura, pues así se volverían a unir las piezas que lo constituían como individuo; el volver, que para él es imposible, sólo puede caber en la esperanza, y la reconstrucción, necesaria para volverse a sentir completo, tarde o temprano se hará uniendo numerosos fragmentos de recuerdos y nostalgias.

La despedida, cuando es forzada, no se asemeja a la del viajero común, parece carecer de sentido:

¿Cómo decir adiós? ¿Se puede decir adiós? ¿Valía la pena? ¿Había tiempo? Cuando algo se acaba, el adiós es algo que sobra. [...] Nosotros éramos otra calidad de adiós. ¿Adiós fundacional? ¿Adiós definitivo? ¿Adiós sin adiós? Nos echaban, y entonces, ¿cómo decir adiós? (33)

A pesar de que los pasajeros del barco no quieren irse, se despiden, mueven las manos en señal de despedida; lloran: hacen manifiesto el dolor. Porque la expulsión provoca sufrimiento, dudas, incertidumbre; nadie sabe qué le va a suceder, a dónde irá a parar. También culpa: a pesar de la tristeza que genera el distanciamiento, se está vivo y lejos del peligro: "Es la primera vez que tenemos que

salir tantos. Sin contar con los que no pudieron salir. Y los desaparecidos, claro" (35).

La pérdida que implica la salida forzosa es característica del exilio: lo que se deja en la otra orilla —desde objetos personales hasta el pasado individual— parece no poderse recuperar más que por ayuda del recuerdo. Por eso es que el viaje que se narra en *Libro...* está construido también por los fragmentos de recuerdos que aparecen frecuentemente y por los objetos que los representan, en una lucha interminable por sobrevivir al despojo y al olvido.

La nostalgia por lo que se dejó es muy clara en el caso de Rolando: cuando se lo llevaron tuvo que dejar su violín a la deriva, la casa abierta y la viña sin podar. Su violín —el *Gryga*— es el objeto que más extraña, en él se acumulan todos los dolores por lo perdido: "El violincito, colgado de la parra para que tomara un sol modesto, se me fue alejando. Lo quieto era yo y el violín lo que se iba" (11).

La referencia a su casa o a su provincia es a través del instrumento: "En Buenos Aires, camino del puerto, estaba a mil doscientos kilómetros de lo que había sido mi violín, bajo la parra" (12); en este mismo sentido, la lluvia no cae en La Rioja sino en su violín, no se le despoja de su casa sino del *Gryga*. Símbolo de lo perdido, el violín probablemente podrido y desintegrado, representa también lo que ya no tiene sentido: es imposible recuperar lo que ya no existe. Y en este caso tampoco existen para Rolando su casa ni su provincia.

La única manera de rescatar al violín —es decir, todo lo perdido— es evocándolo a través del lenguaje. Salvarlo del olvido en que podría quedar si el recuerdo de su imagen no se vislumbra, si su nombre no se repite con frecuencia:

Todo se ha hundido y sobreviven las palabras, flotando. Digo *botalón, varenga, potoleo*. Son los sonidos que sobreviven al naufragio. Y también podría agregar *gryga*, mezclado a las palabras marítimas será más fácil salvarlo del olvido (103).

Ante el despojo sólo queda la evocación y con ello la lucha contra el olvido. Para sobrevivir después de la expulsión es necesario impedir que se pierda el pasado: lo que se dejó sólo existirá si la memoria es capaz de recrear y las palabras de nombrar aquello que tanto se añora: "Únicamente pueden salvarnos las palabras que anotemos" (292).

La expulsión: fractura y continuidad del yo

Al recordar, Rolando no sólo recupera lo perdido por medio de las palabras y la memoria, sino que también se conecta con el pasado, con el Rolando que era cuando estaba *allá*. La expulsión crea una línea que fracciona al tiempo: "la quiebra, y la caída

consiguiente del *Gryga*, dividió mi tiempo de vivir en un antes y un después" (51).¹⁰ La ruptura del tiempo provoca también una división en el sujeto, haciendo necesaria la conexión con lo anterior utilizando lazos que comuniquen el ahora con el pasado.

Rolando no sólo fue despojado de sus pertenencias o de su espacio: al ser alejado de su entorno se interrumpió el camino hacia donde dirigía su vida, estableciéndose entonces un corte violento en el ocurrir de su existencia. Junto con la pérdida de casi todo y ante una violencia incomprensible e inexpresable, el exilio —y la consiguiente dosis de culpa que acarrea el haber sobrevivido— también plantea la imposibilidad de recuperar la realidad; es increíble que puedan ocurrir tantas atrocidades: parece que se está viviendo en un universo irreal. "Desaparecidos es una palabra a oscuras. La realidad se me ha ido de las manos, no sé qué es lo que miro ni lo que toco. La realidad es un desaparecido más" (249).

La ruptura provoca ante todo una crisis de identidad: Rolando no va a ser el mismo que aquel que tocaba violín en su provincia; ahora es un exiliado que *antes* tenía un violín —que ya no tendrá más— y que no sabe hacia dónde se dirige su destino. La diferencia tiene que ver con la violencia del cambio: un sujeto tiene establecida

¹⁰ La caída del violín está relacionada con el momento en que la violencia se hace presente y divide tajantemente la vida de Rolando en dos. Reati afirma que "esta división de la personalidad y de la realidad en un antes y un después de la violencia es un rasgo esencial de la literatura posterior a 1975", *op.cit.*, p. 78.

su vida y de pronto todo desaparece. Se pierde la casa y el entorno, pero más que nada lo que trastorna por completo al individuo es la sensación de haber perdido el yo anterior al destierro, ante lo cual la recuperación de sí mismo se convierte en una de las búsquedas más frecuentes. Se establece entonces una relación clara: la memoria y las palabras que nombran a los recuerdos recuperan lo perdido para conectar al sujeto con el que fue antes del destierro y así lograr que éste tenga cierta continuidad en el tiempo.

No se es el mismo después de la salida: la sensación de ir cambiando constantemente es común en las reflexiones que Rolando se hace durante la travesía. Cuando se encuentra en el barco, el narrador se percibe distinto del que estaba en La Rioja y al final expresa que era otro el que iba navegando del que llega a Barcelona:

Desde que empecé a contar esta historia del barquito me he ido yendo de mí con las palabras. No soy el mismo que la empecé, las palabras me han ido transformando. De allá salió un Rolando contando Buenos Aires y es otro el que llega contando Barcelona. He venido en una deriva de palabras. Y no por duplicar las cosas o explicarme nada; más bien para ser o seguir siendo navegándome, saltando de Rolando en Rolando. Y como navegué hacia el este, a lo mejor gane un Rolando no previsto que me servirá para ir tirando en el exilio (294).

La sensación de saltar de "Rolando en Rolando" es más alegre que el sentimiento de no conocerse a sí mismo —mejor dicho: no pertenecerse ya. La pérdida de todo incluye la pérdida de lo que uno

venía siendo hasta el momento del desplazamiento; la persona se siente fracturada, pareciera que la expulsión la partió en trozos y uno o varios de éstos se quedaron en el país:

estaba bajo la parra de mi casa en el momento que llegaron y produjeron esa interrupción en la relación bien clara que yo tenía con la vida y todavía no he conseguido unir los dos pedazos que entonces se separaron. Lo más probable es que tenga que dejar morir una de las partes... (71).

Pero dejar que una parte de uno mismo se haya quedado perdida es imposible. Al no poder vivir a un tiempo dos vidas paralelas, en dos planos temporales y en dos espacios distantes, Rolando está obligado a asimilar el corte, la ruptura. Lo urgente es unir los pedazos: encontrarse, reconocerse. El primer paso que da Rolando es mirarse después de no hacerlo desde que salió de su casa:

Verme en un espejo para saber cómo era yo para ellos, y a la vez para reencontrarme, físicamente me estaba olvidando de mí mismo [...] Mirarme con intenciones de recordarme luego en ese momento, como quien toma una fotografía. (96-97).

Para él, mirarse de nuevo es recuperarse: hacer coincidir la imagen que tenía de su cara con la de ahora, verse las primeras barbas que le habían crecido, contemplar al Rolando que conocían los del barco. También significa saber que a pesar de las rupturas y los cambios, seguía teniendo continuidad, existía: "Mirarme al espejo sin trapos negros, yo, vivo" (103).

Pero la búsqueda del fragmento que se quedó allá, quizá un yo perdido, no se termina al verse: es necesario regresar el tiempo y saber quién era aquel yo anterior; reconstruir el instante del desprendimiento y lograr que lo que se pensaba en ese momento regrese a la mente; así, se podría encontrar una verdadera continuidad del individuo en el tiempo:

¿Qué pensaba yo inmediatamente antes de esa llegada brusca? No lo recuerdo. [...] tengo que rescatar ese pensamiento. Cuando lo tenga, todo volverá a ser como antes, al menos por dentro. Será como volver a casa, estaré otra vez bajo la parra en cuanto lo alumbre la memoria (103).

Las palabras de Rolando expresan claramente que la recuperación requiere de la memoria. Recordar ese instante es vital para él, pero también es imprescindible armar el rompecabezas de su vida para reconstruirse como persona.

Al recordar ciertos pasajes que sucedieron en su vida, prioritariamente los relacionados a su infancia y a su abuelo, Rolando —quizá de manera inconsciente— busca su propia reconstrucción. Estas remembranzas son constantes durante todo el relato, aunque en el texto se introducen de manera fragmentada. Es decir, estos recuerdos surgen de pronto, brotan de la memoria del narrador aunque el recuerdo no tenga relación con lo narrado, y en piezas pequeñas se cuenta alguna anécdota que puede o no volver a aparecer más adelante. En este sentido, textualmente se constata lo

que sucede al interior de Rolando: los fragmentos que andan sueltos y que lo constituyen como individuo también se encuentran separados en el relato.¹¹

El recordar preferentemente la etapa infantil es significativa por dos motivos. Por una parte porque la infancia representa la edad de la inocencia: Rolando se sabe inocente y por tanto víctima de la situación que está viviendo. Además, es durante esta etapa que los elementos que caracterizan al sujeto están en formación y se encuentran en un estado más puro. Ante una situación tan crítica como la que se experimenta, no cabe asombrarse de que de pronto la infancia le pase a uno por los ojos; para Rolando "salir del país en estas condiciones, con dudoso volver, tan dudoso como fue el salir, es volver a la infancia" (22).

Recordar al abuelo es también indicio de la búsqueda que Rolando ha emprendido: el abuelo representa el origen, pero sobre todo la imagen en la que se identifica plenamente. El abuelo de Rolando era español y había abandonado —en barco— su país para conseguir en Argentina lo que todos los inmigrantes esperaban: la oportunidad para hacer fortuna en esa tierra que tenía espacio

¹¹ La ruptura impuesta por el contexto se hace evidente en los textos: "la fragmentación violenta del mundo objetivo [arroja] sus efectos sobre el mundo de los simbólico", Sarlo, "Literatura...", *op.cit.*, p. 10.

suficiente para albergar a los que quisieran trabajar y procrear. En la memoria de Rolando el abuelo habla: "Quitando la sal y poniendo tierra buena hicimos nuestro viñedo. Y tomábamos carne de vaca y mate y empanadas mientras vosotros nacíais, y fuimos de las pampas como el que mas, y arábamos la tierra mientras crecíais" (156).

El abuelo, como los demás inmigrantes, bajó del barco que lo mudó de continente e hizo suya la tierra a la que llegó por gusto. Rolando, junto con los nietos de aquellos inmigrantes, también se va de su patria en barco, no por placer pero repitiendo la travesía del abuelo en sentido contrario. El abuelo representa en este sentido el origen de Rolando, pero también la imagen de aquel que después de haber tomado un barco migratorio ha cambiado por completo su destino.

Después de la expulsión que ha despedazado la vida y el interior de Rolando, la necesidad que éste tiene de unir los fragmentos que se separaron se intenta a través de la evocación. El recuerdo de sus pertenencias y su ambiente —que lo comunican con el ayer— así como la remembranza de los acontecimientos que dan forma a su pasado es el remedio ante el vacío. La función de la memoria es, en este sentido, lograr que a pesar de la aparición aislada de los recuerdos se alcance la unificación del yo como única vía para la recuperación.

La identidad colectiva como búsqueda y ausencia

En *Libro...* la identidad no sólo se restringe a la que en el individuo se fractura después de la salida forzosa. También se refiere a lo que significa la identidad nacional en el caso de un país como Argentina, ante un trauma como el exilio.

País de inmigrantes, Argentina se caracteriza no por su origen común. La gente se identifica entre sí según el origen de sus antecesores: judíos, turcos, "tanos", rusos, españoles. A pesar de que existieron en ese territorio algunos habitantes nativos, la mayoría de los argentinos no descende de grupos indígenas, sino de inmigrantes extranjeros o, como dice el viejo chiste, de los barcos: "Vapor, raza y origen. Barco que vale tanto como un imperio incaico y una civilización azteca" (27). En este sentido la identificación nacional resulta problemática y la identidad colectiva indefinida.

Para Moyano, el carácter de la identidad conosureña es el resultado de su relativa inexistencia: "de una vez por todas hay que admitir que nuestra identidad puede ser la falta de ella".¹² En *Libro...*, los exiliados reconocen que no tienen un origen definido y que quizá

¹² Moyano, "Escribir en el exilio" *op.cit.*, p. 147.

la única manera de identificarse entre sí sea precisamente a través de esa carencia:

Somos de origen poco claro. Gente sin lugar fijo que va y viene. [...] No somos de ninguna parte y se acabó. En el caso concreto de los rioplatenses, se simplifica más. Descendemos de un barco como éste. Hombres-barco como niños-probeta, que se pueden criar como cualquier otro, no necesitan una mamita que les dé la teta (143).

A falta de raíces comunes, el barco del que bajaron los abuelos se convierte en el único elemento identificador. Para aquellos que en el exilio se dan cuenta de que no se tiene una identidad nacional clara, la imagen del barco aparece de inmediato: "Cuando las cosas van mal adonde sea y no se tiene continente fijo, entonces sale sola la palabra referencial para protegerse, para entenderlo todo desde el comienzo: el barco" (27).

El encuentro con el barco que llevará a Rolando al exilio es también el encuentro con su pasado. Para el protagonista el barco que en su recorrido va "trasladando circunstancias que después son definitivas" (27) es un hecho fundacional: de ahí bajó el abuelo, de ahí bajaron los que construyeron su país y ahora es el mismo vehículo el que lo conduce al exilio.¹³

¹³ José Luis Roca y Virginia Gil comentan que la relación que se establece entre el barco del abuelo y el de Rolando es la manera de unir "los destinos del abuelo y el nieto; el viaje pasado de ida con el presente de vuelta", en "Exilio, emigración y (Continúa en la siguiente página)

El desarraigo provocado por la indefinición del origen también provoca una confusión: para Rolando tomar el barco en dirección opuesta a la que tomaron los abuelos es *regresar*. Un "volver" a Europa que podría significar buscar el origen, pero que se presenta también como el regreso de los que antaño salieron, ahora representados por sus descendientes, en una vuelta fuertemente impregnada por el tufo de la derrota:

Y en esto de la llegada no podemos fallar porque se trata de un regreso muy serio. Regresamos desencantados porque nos fallaron las Indias después de dos siglos de machacar muy duro. Ha pasado tanto tiempo que en realidad, yendo ya para un lado o ya para el otro, siempre estamos volviendo (154).

La imagen del constante "estar volviendo" remite de inmediato al desarraigo: no se pertenece al continente al cual se "regresa", porque en realidad nunca se ha estado ahí, pero tampoco se pertenece ya al país de nacimiento después de haber sido echado. Como cualquier exiliado, Rolando y los pasajeros del barco sólo pertenecen a un espacio: el de la expulsión.

destierro en la obra de Daniel Moyano", *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 159, abril-junio de 1992, p. 587.

El juego que se establece al decir que se vuelve se repite durante el relato. El protagonista se sitúa en medio de dos espacios geográficos que lo rechazan por igual y que, paradójicamente, podrían tener de manera simultánea dos funciones: la del punto de partida y de llegada; el *volver* podría ser hacia cualquier dirección. La intención, más allá de confundir al propio lector, es mostrar que además de que no se tiene origen ni destino, el exiliado navega a la deriva y por tanto a ninguna parte:

Con esto de los dos volveres, habría que repensar el nombre *Volver*. Pero veamos si se puede volver, porque está pareciendo que nunca nadie vuelve a nada. Como todo se borra, volver es como no haber salido. La única posibilidad cierta de volver parece que es no salir. Cuando se sale se entra en movimiento, que es como un borrón. Y el volver resulta una ilusión, desde que todo se ha movido. No se puede volver como no se puede nacer dos veces (154).

Este movimiento de un lado a otro, que parece no llevar a nadie a ningún sitio, muestra también la forma en que el exilio se percibe temporal y espacialmente: como un paréntesis dentro del cual el único tiempo posible es un presente continuo y repetitivo: "aquí damos vueltas todos una y otra vez y siempre, nos contamos las mismas cosas al revés, borramos el crucigrama hecho para volver a hacerlo dentro de unos meses..." (179).

Así, la repetición funciona para expresar una sensación circular, movimiento que constantemente se aprecia a lo largo de la novela.

Igual que los personajes, los objetos también van y vienen, como la guitarra que cae al mar al llegar a Barcelona y emprende su regreso hacia el Sur¹⁴ y el violín de Rolando que llega a La Rioja llevado por un húngaro y que se reintegra a la naturaleza al caer bajo la parra. La ilusión es siempre regresar al lugar de partida, terminar el movimiento circular, pero el exilio parece un viaje que no cesa:

hace exactamente siete días nos cruzamos justo en la mitad del viaje con el gemelo del Cristóforo [...] Según mis cálculos, el gemelo está cargando más exiliados en Buenos Aires, precisamente ahora mismo. Operaciones simétricas. Cargando otros Contardi, otros Bidoglio, otros titiriteros. Y se cruzará con éste en el mismo punto, con éste que volverá por más, dentro de siete días (307).

Aunque es interesante el juego que se construye en la novela con el asunto del volver, y llamativa la imagen del tránsito continuo, en realidad la intención es mostrar la falta de arraigo. No obstante este propósito, en la novela la única patria a la que se extraña —y se pertenece, pese a todo— es la argentina.

El afirmar que la identidad de los argentinos es la *no* identidad no implica que no pueda intentarse una recuperación de lo que es el

¹⁴ Al desembarcar, un vidalero riojano tropieza y su guitarra cae al mar. Al quedar enganchada entre las cuerdas la caña con que trataban de recuperarla, y al caer sobre ella un pañuelo, el conjunto se transforma en una especie de barquito que se aleja mar adentro, probablemente rumbo al país de origen (pp. 310-313).

país en el camino hacia su definición, reconocimiento y luego identificación. El destierro ha causado en los emigrantes la sensación de no sentirse pertenecientes a ningún sitio. Pese a que parece no existir para ellos un origen claro, Rolando y sus compañeros argentinos requieren sentirse de un lugar, identificarse entre sí, establecer quiénes son, qué los ha construido y de dónde vienen.

Los personajes funcionan así como emisores de un problema que rebasa sus propias individualidades: la identidad perdida es rasgo fundamental no sólo de los hombres y mujeres que se enfrentan a la violencia y al desarraigo a nivel personal, sino síntoma de la sociedad toda. Así como el individuo tiene que indagar en su pasado para descubrir las raíces de su identidad y lograr la unión de su interior fracturado, a nivel colectivo el temor a perder la identidad obliga a la memoria a rescatar del pasado común aquello que se ha vivido siempre como identificadorio y propio.

Compartiendo la preocupación por recuperar la identidad colectiva, la novela participa activamente en su búsqueda utilizando para ello los mecanismos a su alcance: a lo largo del texto se encuentran diseminadas infinidad de señas, rastros culturales del código común entre argentinos; canciones, citas, reminiscencias de otras obras se entrecruzan, dando como resultado una notable

intertextualidad.¹⁵ Usando las palabras, el texto busca rescatar lo perdido: "hay una memoria innegable que se convoca con las palabras, pero también una memoria de las palabras: en las palabras".¹⁶ Ahí radica su poder: son en sí mismas portadoras de un sentido, de una memoria; una palabra o una sola frase logra reconstruir un todo.

Por eso, reconocer en un contexto distinto el verso de un tango, es evocar todo un código compartido en la patria, es traerlo de vuelta al presente, es afirmar que el tango es tan nuestro como la patria, aún estando lejos de ella. Así funcionan también los distintos reenvíos textuales y discursivos que aparecen constantemente: la novela entrecruza vidaladas, letras de valeses, escenas de tangos, citas de otros textos que son reconocibles de inmediato por quienes comparten dicho código cultural, recuperando por su sola mención fragmentos de memoria.¹⁷

¹⁵ Al hablar de "intertextualidad" nos remitimos a la definición que hace, entre otros, el *Diccionario de Términos Literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996: "Término utilizado por una serie de críticos (J. Kristeva, A. J. Greimas, R. Barthes, G. Genette, J. Ricardau, L. Dällenbach, etc.) para referirse al hecho de la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc."

¹⁶ Rosalba Campra, "El exilio argentino en Europa. Formas del viaje, forma de la memoria" en *Literatura argentina hoy...*, *op.cit.*, p. 183

¹⁷ La notable intertextualidad en esta novela se aprecia no sólo en las referencias que aparecen sobre distintos textos a los que se remite y parafrasea, sino también a otros discursos pertenecientes al área de la cultura popular: vidaladas, tangos, valeses, etc.. El personaje de Sandra, por ejemplo, recuerda a la mujer del tango *María* de Cátulo Castillo. Un sonsonete que se repite durante el texto —"Porque si yo me

(Continúa en la siguiente página)

A pesar de ese confuso origen, o de esa identidad que parece no encontrarse, lo cierto es que existen signos comunes en los que es posible coincidir y reconocerse: esas marcas son las que se buscan a lo largo del texto. Pero además, son precisamente esos signos los que ayudan a construirlo: se retoman voces conocidas, fundadoras y afirmatorias de la identidad para incluirlos en la propia historia. Por ejemplo, el origen de la frase en que Rolando especifica como quiere contar —"como quien canta una vidala" (14)—, es el *Martín Fierro*: Moyano afirma que quería que la novela empezara "sonando" como ese texto: "Aquí me pongo a cantar/al compás de la vigüela...".¹⁸

En este sentido, los reiterados reenvíos textuales "más allá del juego, actúan como convocación de una memoria"¹⁹ capaz de convertir la búsqueda individual de la identidad, en una búsqueda colectiva. Así, a través del mecanismo intertextual —y con ello la integración en el texto de las voces que conforman el espacio de la memoria colectiva— es posible recuperar la identidad perdida, lo que

muerdo ¿con quién va a andar mi sombra, tan chiquita, tan callada?" (14)— tiene su origen en una vidala de Atahualpa Yupanqui, *Vidala para mi sombra*. Referencias como éstas abundan al interior de la novela, las que seguramente serán más reconocibles por lectores argentinos.

¹⁸ Entrevista con Rita Gnutzmann, *op.cit.*, p. 119.

¹⁹ Campra, *op.cit.*, p. 183.

lejos de ser una tarea personal, debe convertirse en una búsqueda que involucre a todos.

La restitución del país y la búsqueda de identidad, provocados ambos por el miedo ante la pérdida, originan en *Libro...* una serie de reflexiones que apuntan hacia el mismo sentido: recuperar lo que no se tiene. Ante lo que no se quiere olvidar, el recurso de la memoria colabora para reconstruir en la mente aquello que se ha quedado atrás; la recuperación que se logra a través de la invocación constituye para los exiliados la reapropiación de lo perdido y el redescubrimiento de su propia identidad.

Entre navíos y borrascas

La historia que se narra no está hecha únicamente de recuerdos ni habla sólo sobre la realidad. Para hablar de lo real es suficiente un testimonio o un reportaje; en cambio, para construir una novela que tiene su origen en la realidad es necesario crear. El hecho real del que se parte en esta novela es el exilio y la represión que lo ha provocado, son reales también los desaparecidos y las torturas; la creación, en este sentido, se dirige hacia la construcción de lo que pueda representar simbólicamente esa realidad, tan terrible que supera en mucho a lo que es posible construir fantásticamente.

Ante la represión o la muerte, actos cotidianos en la Argentina de la dictadura, lo real se convierte en una instancia inentendible e

inexpresable: "los hechos son tan extraordinarios que el sistema ético y estético tradicional no bastan para comprenderlo y por ende tampoco para representarlo".²⁰ Al presentarse una realidad devastadora y casi increíble, la reproducción mimética de lo ocurrido no funciona para poder contar: por un lado, ciertos elementos de la realidad son tan terribles y dolorosos que se hacen irrepresentables; por otro, "una recomposición narrativa a partir de un solo punto de vista o un sólo discurso"²¹ sería como apoyar una representación "real" e indiscutible, apoyando así un discurso unívoco y autoritario.²²

Para enfrentar el choque que se produce entre lo que se quiere representar y la forma de lograrlo, se hace necesario encontrar en el lenguaje las imágenes que ayuden a expresar lo que parece indescriptible y en la ficción los elementos que sean capaces de representarlo.²³ En *Libro...* la incapacidad para nombrar se intenta

²⁰ Reati, *op.cit.*, p. 33.

²¹ Sarlo, "Literatura...", *op.cit.* p. 10.

²² Tanto Reati como Sarlo coinciden en que la refutación a la mimesis es una de las características de la narrativa del período: ya que el discurso autoritario se ha erigido como lo "real", único e incuestionable, la literatura reacciona para que en lugar de una sola versión se encuentren una multiplicidad de opciones. Reati señala que "la nueva novela, al reaccionar contra los contenidos limitantes de cualquier discurso autoritario, opone lo posible a lo real, lo imaginativo a lo mimético...", *op.cit.*, p. 58.

²³ Sarlo afirma que "interrogativas y no aseverativas, estas narraciones renuncian al proyecto de reproducir lo real, para jugarse en la producción de sentidos incompletos y fragmentarios: por metáfora, por condensación, por sobreimpresión de historias también ellas siempre incompletas, por reflexividad sobre los medios expresivos, por hiperliterariedad, por parábola, por cifra", "Literatura ...", *op.cit.*, p. 11.

suprimir a través de la construcción de un mundo ficticio, con lo cual acaso se pueda comprender la realidad:

Y tomando prestado el clima de los viejos relatos sobre fantasmas mi burda historia real puede ganar en fantasía y entrar decentemente en el mundo de la comprensión, contándola como al descuido y un poco para olvidarme de ella (10).

Como el título de la novela anticipa, la reconstrucción y representación de los hechos reales se busca a partir de las imágenes del mar y sus desgracias. En este mismo sentido el ambiente que se escoge para dar inicio a la novela no es tomado al azar: junto con la descripción de aquel caserón ubicado en un ambiente sombrío se presentan también otros elementos que son clave para el posterior desarrollo de la historia. La primera escena, donde se describe el antiguo caserón, ya contiene las imágenes que seguirán siendo utilizadas en el resto del relato, como el sonido del mar que se escucha continuamente y el viejo faro que alumbraba para que los pescadores no desaparecieran en la inmensidad.

Al introducir el ambiente marino, Rolando presenta la atmósfera en la que se desenvolverá el resto de la historia: el barco que navega hacia Europa no es posible sin su vínculo con el mar. Atractivo por su vastedad, el mar es en realidad una gran masa desconocida y peligrosa; en su interior alberga misterios que quizá nadie logre descifrar:

Hablar del mar es como intentar la descripción de una persona de la que sólo conocemos el nombre. Nadie lo conoce, su calidad aparece solamente en

el naufragio, y ningún ahogado ha vuelto a tierra firme para decir cómo era (98).

El barco en el que viaja Rolando tiene distintas significaciones. Se mencionó anteriormente que situar la novela en un barco implicaba hacer de éste un símbolo: para quien lo vive, el exilio es un lugar indefinido entre el país que se dejó y el lugar en donde se está; el barco, mejor que cualquier otra imagen, es en sí un espacio que existe pero del cual no se tiene certeza donde se encuentra. Si bien significa para Rolando su origen y pasado personal —de ahí bajaron los abuelos—, el nombre del navío, *Cristóforo Colombo*, de inmediato remite a un pasado más lejano —el del descubrimiento de América—, y por tanto a una historia latinoamericana que a partir del siglo XVI está colmada de migraciones, marco en el que es posible inscribir también el exilio que se está contando.

Ante tantas alusiones, se podría decir que el barco es también un personaje en esta historia. El barco es quien transita de un continente a otro, es quien lleva a los inmigrantes y saca a los "indeseables": sin su aparición esta historia no se hubiera podido construir; su importancia es tal que Rolando menciona que está pensando ponerle *El barquito* de título a la novela.

Lo interesante es que además del barco real y del barco de la memoria —el *Cacharro*, de donde bajó el abuelo—, Rolando decidió crear un barco imaginario que navegara paralelamente al *Cristóforo* y que, llenado después por sus deseos, lograra ocuparlo hasta borrarlo: "Un barquito que se pareciese más al de mi abuelo para

poder vincularme a un tiempo verdadero. Surgido del deseo, no de la mecánica migratoria" (61). El barco paralelo sería para Rolando la creación de otra realidad, donde podría "guardar virtualidades, objetos en proceso de génesis que hay que alimentar con el deseo hasta que crezcan, y volcarlos después en la realidad que nos imponen, aunque más no sea para enrarecerla" (61).

La creación del barco imaginario para Rolando más que una necesidad es una urgencia: ya que se ha perdido la realidad en la que se vivía, se requiere erigir otra. Si es fundamental hacer uso del mundo de la ficción para comprender la nueva realidad, la construcción del barco surgido del deseo es el inicio del entendimiento y si "toda fundación [...] pasa primero por lo erótico" (63) es congruente que en dicha construcción se empiece por describir la relación erótica —y en este caso peligrosa— que nace cuando el barco hace contacto con las aguas del mar.

Uno de los pasajes más hermosos de la novela está dedicado precisamente a los amores secretos entre un barco y una bahía: un barquito ingenuo, inexperto en navegaciones, se hace a la mar. En su camino se encuentra con una seductora bahía que lo llama, lo invita a adentrarse en su oleaje, lo incita a acercarse a lo secreto, quizá empujándolo hacia el peligro. El barquito, dejándose llevar por las caricias del mar, olvida que quizá el cadáver de un pesquero que yacía en la bahía podía ser el aviso de un inminente naufragio.

Cada vez más excitado, el barco desea poseer a la bahía; su emoción lo hace sentirse enamorado, junto con su bahía podría existir sin necesitar del resto del mundo: "somos una isla, dijo el barco, sin sombra, viendo que ahora estaban encerrados en una lluvia mansa como bajo un techo, aislados del horizonte marino" (133). La pasión lo ciega y mientras más se aproxima, su ritmo va creciendo sin saber que "ningún barco ha poseído jamás una bahía, salvo que muera en ella" (134).

El naufragio es para el barco su caída: en su camino hacia la otra orilla, el barco imaginado por Rolando —que al final del pasaje es asociado con el Cristóforo— está a punto de sucumbir; como cualquier otra embarcación, el barquito apenas conoce la naturaleza del mar e ignora su peligro. El naufragio, que según Rolando es el temor de todo barco, en este caso pudo ser evitado por los marineros, lo que no significa que su amenaza desaparezca en el resto de la historia.

Ante el poderío del mar, a los barcos no les queda más que confiar en que el agua sea buena para poder llegar vivo hasta el final. El barco, siempre ingenuo, "ignora la existencia del naufragio hasta que lo ve aparecer, terrible y nocturno" (97). El naufragio es la amenaza constante, el destino fatal de todo navío: imprevisto, llega "lejos de toda costa para convertir ese milagro de barco en algo tan inalcanzable o indefinible como un desaparecido" (98).

Este juego con las imágenes del mar permite hablar de lo que sucede en Argentina: así como un barco puede desaparecer en el mar, una persona lo puede hacer en la vida. Cuando una embarcación se hunde los pasajeros corren el mismo peligro que el barco, un golpe de mala fortuna los convierte en náufragos:

Los que saben nadar se arrojan en busca de las maderas que flotan con sus clavos desnudos; los que no, se arraciman en la toldilla, se piden perdón por las ofensas y se despiden [...] A gritos le hablan a Dios sin saber qué decirte, y al amanecer del otro día llegan a las arenas de las playas lejanas un montón de cajas y de trapos [...] no hay noticias del barco porque nadie se salvó para contar la historia (100-101).

Cuando no quedan sobrevivientes, los náufragos toman otro nombre: nadie se atreve a dar por muertos a quienes quizá no lo estén:

Pero pasan los meses y ningún puerto dice nada, y entonces no queda más remedio que darlos por desaparecidos. A lo mejor andan flotando a la deriva y en cualquier momento llegan medio desnudos y con largas barbas apenas con la fuerza suficiente para darnos un abrazo. Siempre queda esa esperanza (101).

Cuando Rolando habla de los setecientos indeseables expulsados, los llama "sobrevivientes de un naufragio cuidadosamente buscado por eso que llaman la Historia" (11). En este juego, los náufragos de la Historia —como los del barco— sólo tienen dos opciones: sobrevivir o desaparecer. En el Cono Sur, miles

de personas fueron víctimas de un hundimiento como el de cualquier embarcación: ese naufragio dejó sobrevivientes y *desaparecidos*.

Una luz para el náufrago

Como los náufragos del mar que no regresan y que no se puede decir que están muertos, en Argentina durante la dictadura militar miles de personas no regresaron jamás; ante el desconocimiento de su paradero, hubo que darlas por desaparecidas. Una vieja palabra —*desaparecido*— adquiría en el terror un nuevo significado, imposible de definir:

Desaparecido, esa palabra. Ella sola, moviéndose como el mar, en un código desconocido. Para ella nada valen furgones, gendarmes ni cristóforos. Ni el mar. Es ella sola. No existen relatos de naufragios de ese mar paralelo. De esa palabra nadie se salva, una vez caído en ella, para contar la historia. [...] Porque esa marpalabra no tiene naos ni costas ni faros ni arrecifes: solamente profundidad, y oscura (35).

En *Libro...* una preocupación recurrente es lo que significa, en este contexto de violencia, ser un desaparecido. Muchas de las pláticas que Rolando entabla con sus compañeros de viaje tienen relación con la dificultad de entender y definir esa palabra; casi todos intentan darle un significado: "Estrictamente no están muertos ni vivos. Pero esto no significa que no tengan realidad. Están en otro plano"(86).

En el barco cada personaje tiene su pasado doloroso: al Gordito le mataron un hijo, a Sandra la torturaron, el hijo de Contardi está desaparecido. Este último es un viejo pintor que al subir al barco tiene todavía la esperanza de que su hijo haya estado preso y que, como ellos, haya sido expulsado en ese barco; sin éxito, Rolando lo busca por todas partes hasta que en una charla con los demás llegan a la conclusión de que Haroldo —el hijo de Contardi— ha de ser un desaparecido.

Es importante recordar que Haroldo Conti fue uno de los escritores que desaparecieron durante la dictadura; en la novela, rindiéndole un pequeño homenaje, Moyano decidió "buscar" a Haroldo —de apellido Contardi en la historia—, invocándolo para dejarlo ir:

De puerta en puerta en cada pasillo nuevo con mi palabra Haroldo a cuestas [...] Haroldo, ¿estás ahí? [...] y nada, allí tampoco Haroldo, salí a los puentes y miré el mar por los cuatro costados y allí tampoco había Haroldo, ni Haroldo ni nada, todo oscuro y a lo mejor él andaba en la luz (85)²⁴

²⁴ En el retrato del personaje Haroldo Contardi se mezclan alusiones a la propia obra de Haroldo Conti. Al no encontrarlo y decir que quizá "andaba en la luz", se hace referencia al cuento de Conti "Mi madre andaba la luz"; por ser un desaparecido, Rolando comenta que Haroldo vivirá siempre "igual que las hojas más altas del álamo carolina" (85), remitiendo en este caso al cuento "La balada del álamo carolina" (ambos relatos de Conti se encuentran en *La balada del álamo carolina*, Habana, Casa de las Américas, 1978). En un artículo sobre Conti, Moyano relata el interés de su amigo por los faros, hasta el punto que su hijo le pregunta por qué en
(Continúa en la siguiente página)

Es claro que el hijo de Contardi está desaparecido, pero nadie es capaz de decírselo al viejo, hasta definir lo que esto significa: "A Contardi no se le puede decir nada, salvo que supiéramos qué significa desaparecidos. Ni a Contardi ni a nadie"(86).

La incapacidad de Rolando y sus compañeros para lograr darle un significado a la oscura palabra los desespera, hasta que se rinden: "nosotros ya sabemos que no tiene definición" (88). Paradójicamente, es el viejo pintor el que se anima a dar una respuesta sobre lo que es un desaparecido y dónde está:

El que es privado de la vida violentamente no ha tenido tiempo de recoger nada, le matarán el cuerpo pero la mayor parte de él quedará por ahí [...] Bajo este punto de vista, un desaparecido es un muerto en un espacio vacío y con una especie de conciencia, el cuerpo muerto que busca sus retazos y proyecciones para poder irse como Dios manda [...] ¿Cuanto durará ese vagar de los desaparecidos en busca de sus fundamentos perdidos para salir decentemente del mundo sensible? (214).

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Los desaparecidos, según Contardi, necesitan de los que aún viven para poderse ir. Un elemento relacionado con el mar —el faro,

vez de llamarse Haroldo no se llama Faroldo ("Haroldo andaba en la luz", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 121, año XXI, julio-agosto de 1980, p. 52), juego de palabras que también aparece en la novela (85). El faro, como se verá más adelante, es uno de los elementos más importantes a lo largo del texto.

que ya se había introducido desde el inicio de la novela— hace su aparición ahora en la explicación del viejo con una significativa carga simbólica:

La ayuda tiene que llegar de afuera, algo que provoque un deslinde, algo así como un faro para darle algún nombre. Arrimarles un faro para hacerles una señal, para que puedan ver en lo oscuro y reencontrar sus partes y poder decir adiós. Un faro para que no se sientan tan solos en la parte más o menos consciente de ese viaje. Recuperar el ritmo de vivir para poder tener el ritmo de morir [...] Ellos no están enteramente en la muerte, están en una trampa. Por eso necesito percibir un faro (214).

Según Rolando, Contardi inventó ese concepto —el de faro— para oponerlo al de desaparecido, oposición que, en el mundo de las imágenes, es más comprensible que cualquier definición que se le hubiera podido dar con palabras. En *Libro...*, la palabra *desaparecido* siempre se asocia a la oscuridad —principalmente por lo indescifrable de su significado, pero también llevando el sentido de lo que el viejo dice—, por lo que el faro, objeto que da luz, es capaz de anular la acción de lo oscuro y lo ininteligible.

Si el faro no alumbra, lo más posible es que los navegantes nocturnos naufraguen y desaparezcan en las aguas. La misma lógica se impone en la novela, basándose en la idea de Contardi: la luz del faro es la única capaz de sacar a los desaparecidos del estado en que se encuentran.

El faro de Contardi da pie a que los personajes se junten para crear una historia que le pueda ayudar al viejo a percibirlo. Tomando de base la letra de un vals²⁵ que trata sobre un viejito guardafaro que vive con su hija dedicado a la tarea de alumbrar el mar para que los pescadores no se pierdan, Rolando y sus compañeros intentan recrear la situación de la canción —escribiéndola primero— con la idea de presentársela después al viejo en una obra con títeres. Al darle al faro la carga simbólica que Contardi sugiere, la recreación del vals se complejiza hasta parecer que la historia se resiste a ser contada.

Violencia vs. escritura: las palabras del dolor

Al inicio de la novela Rolando invitaba a escuchar la historia de un viaje; un viaje poco común porque era una expulsión impuesta por el régimen autoritario que tenía lugar en Argentina. Quizá el autor — en voz de Rolando— sólo quería hablar sobre la experiencia del exilio al tomar el barco, pero en una situación así una cosa lleva a la otra: inevitablemente se tenía que hablar también sobre la violencia.

²⁵ El nombre de esa canción popular es *Ilusión marina*, vals de los hermanos Surero. Como se verá más adelante, será desencadenante en la historia la búsqueda de un título para la recreación de este vals, ya que en un principio nadie lo recuerda. A pesar de que nunca aparece este título para la historia que los personajes escriben, uno de los capítulos de la novela se llama "Como una ilusión marina".

Si resultaba difícil expresar el dolor del exilio, contar sobre las torturas y las desapariciones es casi imposible: no existen palabras que las expresen. Parece que el narrador huye cuando el tema de la violencia aparece en las pláticas y en los recuerdos, se desespera al no sentirse capaz de hablar de eso; en tal caso prefiere seguir inventándole amores a la bahía y al barquito:

Hubiera preferido seguir tocando con sordina, poetizar la cosa en otro capítulo como el de la bahía, ampliar las visiones de Contardi sobre el Quitasoí y olvidarme de su hijo desaparecido, -o inventarle un amor entre porno y erótico a Sandra y el Gordito [...] Yo soy un músico aficionado, y mi violín y mis dedos no dan para tanto. Además siempre toco con sordina [...] Pero Sandra, cuando la apuré para que me contara su vida pueblerina a ver si me servía para la historia casi pergeñada, salió con eso de las violaciones en la celda. No solo la sordina, el violín mismo hay que tirar al agua. Y gritar o llorar porque pelear no podemos, no servimos para eso, somos titiriteros estimado público (194).

La violencia no se quedó allá, del otro lado del mar, sino que se vino junto con los que la vivieron y padecieron. El barco está repleto de historias trágicas, de descripciones de torturas y de padres sin hijos que lloran su ausencia; Rolando se siente incapaz de hablar: "a esas cosas que las cuenten los que tengan mejor estómago que yo" (192). Pero la violencia está ahí mismo: es imposible olvidarla y hacerla a un lado aunque se quiera. Rolando tiene que hablar,

aunque sea a su manera: "yo también voy a deschavarme, a mi modo, claro, con palabras o sonidos o con muñequitos"(194).

Su modo de nombrar lo sucedido es contarlos como al descuido, utilizando en su lenguaje el código que más conoce: el musical. No es capaz de contar con palabras violentas, él sólo es un violinista. Y a pesar del intento que hace al buscar en otro lenguaje lo que le pueda ayudar a expresarse, existen ciertas palabras que es imposible suplir por otras: la carga violenta que llevan en ese contexto las torna imprescindibles:

Yo sabía tocar unas piezas en el violín, nunca estudié lo suficiente como para poder ir más allá de un *Revérie* de Schuman o la *Serenata* de Toselli, esas piecitas que saben todos los violinistas de barrio. Y ahora tengo que encarar un concierto con una cadenza difícilísima. Necesito un trago que me aturda para salir del otro aturdimiento, yo no sé nada de picanas y vaginas. Es demasiado para mi violincito provinciano (196).

Rolando se derrumba ante lo incomprensible: la violencia, la situación de terror, el sello que todos llevan encima después de haber vivido la represión, la inhumanidad. ¿Cómo vivir después de todo esto? Y además con la culpa de estar a salvo, pese a que se viva rodeado de fantasmas. Aunque se prefiera seguir contando cuentos de barquitos y bahías, la realidad se impone: "lo que me revienta es tener que hablar de perros y de gatos y de tigres que se matan, odio todo eso y no puedo cambiar de realidad" (207).

Llevado por la desesperación hasta uno de los momentos más críticos de la novela, Rolando explota: no sólo se lamenta por haber nacido en su país, sino que también detesta lo que ha estado escribiendo, en una clara confrontación con la obra:

Qué hermoso no haber nacido en el Cono Sur, ser de Andorra por ejemplo. [...] Escribir una novela pastoril, qué mierda [...] o cantarle a los ganados y a las mieses, maravillosos mundos sin desaparecidos ni asesinos (207).

Rolando hace evidente el hastío hacia su propio relato al mismo tiempo que también rechaza su inacabable y fastidiosa escritura:

No volveré a tocar el tema en mi vida. Un par de capítulos más y esto se acaba, estoy harto del tema del exilio y de los setecientos imbéciles que viajamos en este barco (207).

Pero la novela a pesar del narrador quiere seguir escribiéndose. Por eso configura una solución narrativa a esa misma dificultad para entender y expresar lo violento: la recreación del argumento del vals dentro de la historia de la novela ejemplifica que narrar lo que de alguna manera remite a lo real —aunque se utilice otro lenguaje— siempre es difícil. A su vez, al reconstruir el relato del faro se demuestra que, en el contexto histórico que se está viviendo, cualquier creación ficcional inevitablemente termina relacionándose con la violencia que impera en el Cono Sur.

Cuando Rolando y sus compañeros deciden escribirle a Contardi la historia del faro, lo hacen para que —ambientado por la canción— sea capaz de encontrar el suyo propio. Mientras se va

escribiendo la historia, los títulos propuestos cambian al grado de provocar risa: de *Historia del guardafaro*, *La hija del guardafaro*, *Historia del viejito guardafaro* se propone —"en un *crescendo* de desolación que es un cómico *diminuendo* semántico"²⁶— *El faro de los desaparecidos*, *El farol*, *El farolito*, *El apagón* y, reduciéndolo todo a pura onomatopeya, *Fsss*. Aunque este título después se desecha por negativo, su utilización puede ser muestra de que la oralidad quizá sea la única capaz de "desplazar a lo que por estar escrito no logra ser un instrumento adecuado para nombrar".²⁷

El adelgazamiento de los títulos responde también a que los acontecimientos que se suceden en la historia son cada vez más desoladores. Al principio, el guardafaro y su hija viven en plena alegría: el faro funciona, los pescadores no se pierden. Pero después de que la hija se casa con un clarinetista y se marcha, al viejito le empiezan a suceder cosas atroces: anticipando las desgracias que se vienen, el querosén para prender el faro se agota. Con una luz mediocre, el guardafaro vive angustiado por el destino de los pescadores que probablemente desaparecerán.

²⁶ Campra, *op.cit.*, p. 182.

²⁷ Andrés Avellaneda, "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta" en Fernando Reati y Adriana Bergero (comps.), *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997, p. 162.

Alejándose cada vez más del argumento original, Rolando — quien más participa en la reconstrucción de la historia— hace aparecer un personaje sospechoso: un joven que llega al faro y le pide al viejo que no lo encienda esa noche: "Están pasando cosas muy graves en el mar, que es mejor que usted las ignore todavía. Si usted lo prende, mis amigos no podrán llegar aquí mañana"(263). El guardafaro no comprende nada, "se preguntaba si el mar a fin de cuentas tenía algún sentido"(264). Al día siguiente, el viejito sólo escuchó el sonido de palas y picos: eran dos o tres los que cavaban para guardar un baúl "seguramente lleno de esos insectos negros"(264).

La violencia, que no estaba prevista en el vals, alcanzó al viejito guardafaro: cuando su hija —acompañada por su marido— regresa a visitarlo, no lo encuentra. Sólo había desorden, señas de balazos, muebles rotos. Lo que en el transcurso de la novela es un continuo problema —*nombrar lo innombrable*— en la historia del faro se resuelve más satisfactoriamente:

El clarinetista tuvo una larga noche a su disposición para explicarle a Lucía lo que había pasado, tiempo suficiente para explicar las cosas sin tener que nombrarlas por sus verdaderos nombres siempre feos, lo dijo sin pronunciar ni una sola vez los nombres, en ningún momento tuvo que deducir que el faro era al final un aguantadero, su intuición auditiva le permitió encontrar unos milagrosos sustitutos de los nombres guerrilla y represión. La única palabra que no pudo explicar ni sustituir fue

desaparecido. Le parecía imposible asociarla al guardafaro (270).

La historia del faro finalmente desemboca en la historia que todos han estado viviendo, como si el terrible desenlace fuera inevitable: "Darle un final feliz con esperanza a este asunto tan turbio de los desaparecidos es forzar las cosas" (229). La dificultad para contar se apodera también de esta historia porque a su vez la violencia se hace presente en ella:

cualquier día de estos ya nadie contará nada, el cansancio y la indiferencia nos llevarán a un lenguaje elemental de gestos, y uno aquí con palabras viejas tratando de llevar la historia hacia un final feliz que cada vez [...] parece más difícil (226).

El estilo rebuscado y cursi que se utiliza para contar la historia del faro, distinto del que se emplea en el resto de la novela, se escoge así para mostrar que esta historia está siendo contada no sólo por el narrador protagonista, sino también por sus compañeros de viaje. El cambio de tono y la inclusión de otras voces en la construcción de esa parte del texto, parece responder a la constante pregunta sobre cómo narrar: mediante esta simple anécdota que se hace tan difícil construir se muestra que sólo a través de la voz colectiva será posible contar.²⁸

²⁸ Martínez, *op. cit.*, p. 55. Para este autor, la idea de que la experiencia debería ser contada por todos, es "la propuesta implícita (y la ideología literaria) de toda la novela", *ibid.*

La recreación del argumento del vals que en un principio se propone como ayuda a Contardi, a final de cuentas no funciona para él: el desenlace es tan desolador como su propio sufrimiento. Pero si no colabora para que el viejo pueda percibir un faro, sí lo hace para que dentro de la novela se discuta sobre la posibilidad de crear una historia. En este sentido, en un juego de cajas chinas donde al interior de una historia ficcional se crea otra, la historia del faro funciona como ejemplo de la dificultad para escribir no sólo esta novela sino cualquiera que busque darle una explicación a la violencia.

Las palabras, refugio de la memoria

La fractura y el dolor del exilio provocan una interminable búsqueda en el pasado y en lo vivido para encontrar el sentido. La evocación para perseguir los recuerdos; la palabra para nombrarlos; la escritura para retenerlos. Si el exilio ha interrumpido la vida del individuo y ello produce una ruptura que evidencia la vulnerabilidad del sujeto en relación con su pasado, la necesidad de retener todo aquello que se ha perdido hace que la memoria juegue un papel fundamental en el exiliado. Así, lo escrito funciona como arma contra el olvido: además de que se retiene el recuerdo, también se deja memoria de lo acontecido. Que la "salvación" dependa de las palabras anotadas es una idea constante en la novela: si a través de

las palabras se puede encontrar el sentido, es porque sólo con ellas se recupera el recuerdo.

Por eso la búsqueda de la palabra escrita es incesante. A lo largo del texto constantemente se manifiesta que la novela se está escribiendo, lo que le da un matiz especial: la propia reflexión sobre su escritura. La novela crea un discurso metaliterario que se proyecta de distintas maneras: desde el título, aludiendo "a su naturaleza de palabra escrita y conclusa"²⁹, pero además, planteándose a sí misma como un problema a resolver, dialogando consigo misma: "y mucho sexo para vender cien mil ejemplares de esta especie de novela que todavía no sé como llamarla, por ahora es *El barquito* pero me suena a pajarita de papel" (193). La recurrente mención de los tropiezos, dificultades y maneras de escribir viene acompañada de una intención reveladora: la novela es además de su propia historia, la creación de otros relatos dentro de sí misma.

Si bien la novela representa la memoria de un exiliado, esto se hace explícito a través de uno de los textos que se intentan crear al interior de la novela: el *diario de a bordo* que Rolando se propone escribir durante el viaje expresa la necesidad de preservar una memoria colectiva en aras de una escritura del recuerdo:

Un diario de a bordo escrito sin miedos para ser
leído dentro de unos años, cuando haya pasado

²⁹ Campra, *op.cit.*, p. 170.

esta tormenta absurda, cuando uno, apoyado en dos o tres bastones, diga de eso no me acuerdo, verdaderamente no me acuerdo nada pero ahí está escrito [...] Dejar un diario de a bordo como los indios de mi provincia, ya desaparecidos, dejaron petroglifos. Dejar sobrevivencias, para eso sirven las palabras (181).³⁰

Además, el diario se presenta como la posibilidad de darle coherencia a la incoherencia del exilio; Rolando concibe su escritura para darle sentido a un viaje carente de él. Así, la propuesta consiste en narrar su irrealidad mediante una remembranza incapaz de ser borrada, es decir, perpetuada en algo perdurable: las palabras:

Con un diario de a bordo las migraciones pueden tener un contenido, abandonar su aparente naturaleza flotante y conectarse con el tiempo. Cualquier pájaro sabe más que nosotros de las migraciones. Las cigüeñas y las golondrinas llevan ese diario de a bordo en la memoria y así tranquilamente son de todas partes. Esa falta de memoria que tenemos se puede suplir con un diario de a bordo [...] Si cada desterrado tiene la precaución de llevar consigo un cuadernito donde anotar los datos principales, llegará un momento en que se formará con ellos una especie de trama o de tapiz, una figura clara capaz de orientar a cualquiera

³⁰ Es interesante resaltar que al nombrar los petroglifos y compararlos con la escritura, Moyano recupera una tradición de memoria distinta a la occidental.

en situaciones imprevistas, algo así como la congruencia del exilio (292).

Sin embargo, en su intento de escribir el diario, Rolando fracasa. La dificultad que para escribir se muestra a lo largo de la novela se convierte en imposibilidad en el momento en que Rolando anota la primera línea: *anoche empezaron a cambiar las estrellas*. Lo que parecía la frase perfecta para empezar a contar todo aquello que había sucedido es lo último que logra escribir ya que después de hacerlo es incapaz de continuar. A pesar de que el intento de escribir el diario es fallido, la imagen que se muestra con la única frase que escribe es abarcadora: el horizonte entero se transforma al momento de abandonar el país. Cruzar el Ecuador no sólo implica que se cambie de estrellas, sino que en adelante nada será igual; todo aquello que formaba parte de la vida de una persona se queda atrás: "Se nos van las estrellas, viejo, se escapan de la casa, buscan un hogar mejor que el nuestro" (176).

La mudanza hacia el cielo nuevo abre la posibilidad de habitar otras casas, mirar otras estrellas, estar en otro lugar. Pero siempre será *lo otro*. Así, la única frase que consigue escribir en su fracasado diario es más que un simple comienzo: es la imagen capaz de resumir la totalidad del sentimiento ante el cambio, un cambio que necesariamente implica hacer uso de la memoria para no olvidar:

Porque *anoche empezaron a cambiar las estrellas*
no se dice así nomás, hay que hacerse cargo del
horizonte que abre, de la memoria que habrá que

tener para guardarlo todo y que no se pierda nada
(181).

Con la propuesta del diario de a bordo, la novela habla de sí misma. Si la intención de Rolando al escribir el diario era dejar memoria de su viaje para los futuros migrantes, la novela constituye exactamente el testimonio de ese traslado al exilio. En este sentido, hace uso de su propia escritura para escribirse, es decir, se escribe en la búsqueda por encontrarse. Así, la escritura llega a ser tan importante como el viaje que se quiere contar: si bien lo que se busca narrar es el viaje al exilio, convive con este relato la infinidad de obstáculos que se tienen que cruzar para lograr su narración. En este sentido, *Libro...* es también la historia de su propia construcción: la imposibilidad de escribir una novela del exilio se convierte así en novela del exilio.

Involucrada en el juego de mostrar simultáneamente a la escritura como urgencia e imposibilidad, la novela se autodefine y niega a la vez. De este modo, las justificaciones sobre la importancia del diario de a bordo se convierten en reflejo de lo que la novela busca ser, al tiempo que la incapacidad de su escritura muestra la propia imposibilidad de construcción del relato. También en este sentido funciona la historia del faro: la dificultad para escribirla es la misma que el narrador constantemente menciona en relación a la novela, que finalmente se escribe a pesar de esos tropiezos.

En esta interminable búsqueda de sentido a través de la escritura, lo indecible y lo incomprensible hacen burla de la palabra:

lo que se resiste a ser nombrado se enfrenta a la necesidad de esclarecer lo ocurrido. En medio de esta tensión, la novela se construye como resultado de varias contradicciones: se escribe sobre la dificultad para escribir aquello que no quiere ser nombrado; se propone escribir lo que al interior de la novela no puede ser escrito. Como dice Campra, quizá el paradójico y a la vez enriquecedor resultado de la ausencia sea suscitar la palabra.³¹ En *Libro...*, a las palabras hay que perseguirlas, guardarlas y nombrarlas; y es que las palabras son las únicas que harán posible el recuento del exilio porque son ellas las que conducen la historia de este viaje hacia la otra orilla: "Llegaremos a Barcelona si encontramos las palabras, esas olas" (294).

³¹ Campra, *op.cit.*, p. 184.

CAPÍTULO II

SOBRE LA CASA Y EL VIENTO

Quien se mueve de su patria pierde la voz, pierde el color de los ojos, ya no se llama igual, y aunque logre afortunarse tampoco ya es el mismo; tiene otro color de piel, y de noche, y aun de día, sueña siempre un mismo sueño que le está recordando alguna cosa dulce y perdida.

HÉCTOR TIZÓN

Un hombre se encamina al destierro. En su largo y doloroso andar debe despedirse del lugar que lo vio nacer. Irse, pero llevar consigo lo único que le queda después de la pérdida: las imágenes de su tierra. Y a través del rescate de lo propio también recuperarse a sí mismo, porque la expulsión no sólo arrebató el paisaje y los objetos sino también lo más íntimo: la propia identidad.

La casa y el viento es el recuento de ese recorrido hacia el exilio. El personaje principal, un hombre del que nunca sabemos el nombre, viaja por distintos pueblos de la región de la puna, en el noroeste

argentino, antes de cruzar la frontera. Esta zona —totalmente marginada del país— es para este hombre un territoriopreciado: la tierra de su infancia, el lugar que conoce perfectamente bien y que no desea olvidar jamás. Por eso, su decisión de marcharse está acompañada del deseo impostergable de recorrer, una vez más y quizá por última vez, ese sitio que después sólo podrá transitar en el recuerdo.

La historia que se narra en *La casa...* es la del desprendimiento, por lo que está impregnada de nostalgia y ausencia. Una paradoja envuelve al que parte en estas condiciones: de ser abandonador se convierte en abandonado, pues quien se va lo pierde todo. Por eso, el viaje al exilio es un viaje de solitaria incertidumbre, de búsqueda incansable. Pero como todo viaje generado por la expulsión, lejos de ser un viaje común, éste es un recorrido por las tierras de la memoria.

Es a la vez un viaje hacia la infancia y hacia el destierro: si bien la salida lo ha convertido en un hombre desamparado, el camino le da la posibilidad de reapropiarse, a partir de su pérdida, de un pasado remoto y lejano, capaz de nutrirlo de recuerdos e imágenes para rememorar en el exilio. Entre tantas pérdidas, el hombre no se resigna a perderlo todo: desea retener esos pequeños detalles que lo constituyen, para poder reconstruirse de nuevo cuando se encuentre lejos.

La novela está cargada de descripciones sobre los lugares que visita el narrador, los paisajes que mira, las conversaciones que establece con la gente que se cruza, las historias que descubre. Cada

sitio le deja un recuerdo: una anécdota, un olor, una voz, que son detallados para su posterior remembranza. Solitario y nostálgico, este hombre transita por su tierra natal y en su andar re-conoce los lugares de su infancia, al mismo tiempo que busca historias que, como la de él, son historias de abandono. Reconstruir la historia de los otros le permitirá contar su propia historia y reconocerse, afirmarse a través de ese encuentro con lo ajeno y a la vez propio: ver a los otros para aprender a mirarse a sí mismo y reconocerse en la relación y oposición con lo demás.

Si este viaje le posibilita al narrador la recuperación de segmentos constitutivos de su yo fracturado a través del recuerdo, escribir esa experiencia es la manera de asegurar que esa memoria no pueda ser olvidada al paso del tiempo. Por eso, el personaje lleva consigo durante el viaje una libreta donde lo anota todo: sueños, recuerdos, historias; esos apuntes, reordenados cuando ha salido del país, son en realidad la novela que estamos leyendo.

A través de esa constante relación con la escritura, el narrador encuentra en las palabras no sólo la permanencia del recuerdo, sino también el medio para oponerse al silencio a que puede ser condenado todo exiliado. Así, la novela es el testimonio de un despatriado que busca, además de su propia reconstrucción, hablar desde el margen al que ha sido expulsado.

De ahí que el texto se encuentre tan fragmentado: porque en ese vínculo estrecho con la palabra escrita, el narrador ha terminado por trasladar su propia ruptura interior —y también sus dudas, miedos y

obsesiones— a la estructura textual. La novela es un mosaico de piezas que se entremezclan y superponen, siempre unidas por el hilo de la memoria: descripciones, diálogos, segmentos de historias, sueños y pensamientos del narrador, *imágenes despedazadas* que finalmente constituyen un todo, un cuerpo narrativo, aunque heterogéneo, coherente.

A pesar de estar narrada en primera persona, la fragmentación de la estructura de *La casa...* permite la aparición constante de otras voces: a lo largo del viaje, el narrador se cruza con distintas personas que le irán contando historias. Esas conversaciones —fragmentadas también, porque cada persona cuenta apenas una anécdota y la historia de la que hablan se comprende cuando es contada por todos— son tan importantes en la narración que por momentos se pierde de vista la voz en primera persona para dar paso a una voz colectiva.

Tanto las historias que se van construyendo con las conversaciones que entabla el personaje, como su propia historia surgida de los recuerdos de infancia, remiten a un pasado totalmente alejado del presente en que se ubica el viaje. Estos desplazamientos temporales —y espaciales, pues se evocan otros sitios distintos de donde se está al momento de enunciar— se facilitan también por la fragmentariedad del texto, y más aún porque en la novela coexisten dos presentes de la escritura: "el simultáneo al viaje y aquel en que se

desarrollan las primeras y las últimas páginas del libro, es decir, las páginas escritas durante el exilio, y que enmarcan el relato principal".¹

De esta manera, el viaje y todo lo que emerge a lo largo del recorrido es aquello que el personaje escribe en su libreta al momento de suceder, mientras que el principio y el final de la novela están situados en otro espacio y tiempo: en una ciudad fría, oscura e incomprensible, fuera del país, ya que el viaje ha concluido. Entre la apertura y el cierre se relata el viaje hacia la frontera, lo que ocupa los cuatro capítulos² en que se divide la novela, ubicados temporalmente en otro presente —el del propio viaje— y en el territorio que recorre el personaje antes de salir del país. Así, la movilidad de tiempo y espacio reflejan en la estructura textual una de las propuestas principales de la novela: el juego entre la permanencia y el movimiento, la memoria y el olvido, *la casa y el viento*.³

¹ Sandra Lorenzano, "El país que dibuja la memoria: Un acercamiento a *La casa y el viento* de Héctor Tizón", *Hispanamérica*, núm. 72, año 24, 1995, p. 94.

² Los capítulos son los siguientes, en orden de aparición: "Una huella minúscula y difusa", "El verso perdido", "Esa noche se fue por el atajo" y "Hacia la frontera". La última parte, ya sin numeración y ubicada fuera del país, aparece bajo el título "Desde lejos".

³ Las dos palabras que le dan título a la novela tienen para Tizón significaciones muy precisas: La casa, comenta en una entrevista, es "en lo profundo, la matriz, la madre, el seno materno. Para vivir fundamentalmente, todas las casas se construyen con amor y cuando se las hace realmente con un sentido vital son absolutamente representativas del hombre. La casa es un poco el estilo del hombre [...] Y el viento es la historia [...] El viento es una fuerza ajena al hombre, está fuera del hombre [...] El viento representa el impulso, el vaivén de la historia que, a veces, amenaza con arrasar la casa y dejar al hombre a la intemperie, desamparado y solo, o destruido", entrevista con Rhonda Dahl Buchanan, *Hispanamérica*, año XXIII, núm. 69, 1994, pp. 39-40.

Para Héctor Tizón la vida de todo hombre y mujer es la búsqueda de algo que se intuye perdido; la inmovilidad alejaría la posibilidad de encontrar esa canción, verso o palabra que convertirían al individuo en un ser completo.⁴ Es en este sentido que el tono autobiográfico de la novela se hace evidente: su búsqueda, como la del narrador, se corporeiza en lo escrito. Porque Tizón, al igual que el personaje, tuvo que exiliarse; alejarse de los libros de jurisprudencia, despedirse de la tierra de su infancia en la puna y escribir “desde el exilio, que entonces me parecía interminable, mi *largo adiós al mundo y a la gente que eran míos*”.⁵

Camino a la nostalgia: el largo viaje hacia el recuerdo

Casi todos los hombres alguna vez se han alejado de su casa; algunos, por puro placer, han dejado momentáneamente la tierra en que nacieron, aventurándose a conocer otras costumbres y lenguas. Pero tomar la decisión de irse definitivamente asumiendo la imposibilidad del regreso, quizá sólo puede hacerse cuando la propia vida está en peligro: “Desde que me negué a dormir entre violentos y

⁴ Tizón, entrevista con Buchanan, *op.cit.*, pp. 41-42. La movilidad y la búsqueda de sentido, siempre interrelacionadas en la trama de *La casa...*, están representadas en la historia del coplero Belindo, como se verá más adelante.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

asesinos, los años pasan”⁶, dice el narrador de *La casa...*, desde el exilio.

Esta simple frase —la primera que aparece en la novela— revela el motivo de la salida del narrador, y por tanto el origen de la propia historia: la partida del personaje se debe a un temor mayor que el del propio exilio: morir o desaparecer como les sucedió a miles durante la dictadura militar. A diferencia de otros exiliados que fueron expulsados sin siquiera decidir que saldrían del país, este hombre tiene el “privilegio” de escoger el camino hacia la frontera y recorrer, por última vez, los lugares que ama para guardar en su memoria el país que está dejando.

A pesar de que nunca se hace explícito quiénes son esos “violentos y asesinos” de los que habla el narrador, las pocas y aisladas —pero acertadas— referencias al contexto histórico hacen imposible situar el momento del viaje al exilio en otra etapa que no sea la de la represión de los años setenta en Argentina. El cartel con la palabra “DENÚNCIELOS” (13) en la estación de ferrocarril, las marchas militares en la radio y el ambiente de persecución y sospecha, reproducen en el texto el clima en el cual se desenvuelve la historia del viaje. Es esta situación de tensión límite la que expulsa al personaje de su patria: “Huía en busca de la vida” (114).

⁶ Tizón, *La casa y el viento*. Buenos Aires, Legasa, 1984, p. 9. Las posteriores referencias a esta novela serán indicadas únicamente con el número de la página correspondiente a esta edición.

Aunque su futuro sea totalmente incierto, el narrador prefiere hacer ese doloroso recorrido hacia el exilio antes que seguir viviendo con miedo. Y no obstante lo que se encuentra más allá de la frontera aparece como amenazante —por desconocido y ajeno—, ese espacio puede protegerlo más que su propia casa. Por eso la salida se hace más difícil, porque además de estar dejándolo todo, el personaje siente que está huyendo:

Cuando decidí partir, dejar lo que amaba y era mío, sabía que era para siempre, que no iba a ser una simple ausencia sino un acto irreparable, penoso y vergonzante, como una fuga [...]Creo que es la única forma de irse (9).

Pero el narrador es un fugitivo peculiar: parece no tener prisa por salir. Por el contrario, su fuga está marcada por el deseo de recorrer nuevamente su provincia. Así, en lugar de dirigirse directamente a la frontera, se detiene a lo largo del camino, permaneciendo por un tiempo en algunos pueblos de esa región. Estas estancias temporales aplazan el momento de cruzar la frontera, límite que si bien lo va a alejar de ese temor que lo acompaña, también representa el adiós definitivo.

Lo paradójico es que siendo un viaje rumbo al exterior, el camino lo interna, como si para salir fuera necesario primero adentrarse: "Sé que estoy huyendo hacia adentro, hacia el invierno en este andar, como un exorcismo" (16). Quizá esa ruta sea más larga, pero el hombre la escoge deliberadamente para lograr su objetivo: "Mi afán era obstinado o loco: no querer que hubiese —al irme— un palmo de esta tierra que yo no recordara" (120).

El personaje aún no ha salido del país y sin embargo ya es un exiliado. *La casa...* muestra que no es necesario salir del país para serlo: el principio del desarraigo y del desprendimiento comienzan al momento de cerrar —y perder— la casa propia, ese espacio que “representa el anclaje que tiene todo ser humano con la tierra, con la patria, en el sentido de la tierra de los padres”.⁷ Esta primera y terrible pérdida genera en el narrador una nostalgia inmensa: “Hace ya mucho que he clausurado las puertas de mi casa, pero la sombra de sus tejados, los rincones ocultos entre pinos y limoneros [...] aún me persiguen y viven en mí como un susurro en la cabeza de un loco” (47).

Es precisamente la nostalgia por todo lo que va dejando atrás — o por lo que ya ha dejado— lo que remarca su condición de exiliado, de hombre desamparado: “Durante toda mi vida las mudanzas de lugares estuvieron ligadas en mí, no a la curiosidad ni a la esperanza o el asombro, sino a las pérdidas y la melancolía” (106). En esta mudanza definitiva que es el destierro, todo lo que se pierde se extraña, se añora y se padece. No es sólo la patria o la tierra lo que queda cancelado para el que se va, sino también objetos y situaciones cotidianas.⁸ La imposibilidad de reemplazar aquellas cosas que

⁷ Tizón, entrevista con Buchanan, *op.cit.*, p. 39.

⁸ Al respecto, Noé Jitrik comenta: “Este es un tema del exilio: la pérdida, aquello de que nos despojaron; nos despojaron de un lugar, nos despojaron de una historia, nos apartaron de lo nuevo que surgía, pero también de la cama, de la vajilla y de tantas otras infinitas nimiedades, nos obligaron a inventarnos un nuevo interés por las cosas cuando pensábamos que nuestro interés por las cosas poseía ya una
(Continúa en la siguiente página)

parecen triviales, toman más consciente la pérdida de todo porque éstas simbolizan y representan la pertenencia a un lugar: "el más humilde de los enseres que rodean nuestra vida, al igual que muchas circunstancias banales, tienen más trascendencia, mayor poder evocador que las ideas" (21).

Un fuerte tono melancólico se hace presente cada vez que el narrador recuerda lo que ha perdido: "Pienso en mis perros como un hombre rico a punto de morir piensa en su dinero" (21). Constantemente lo que se añora es una sensación, un olor, un sonido; la memoria de la imagen aparece entonces, nostálgica y evocadora, en los instantes en que el personaje extraña "el crepúsculo sobre mi casa como una promesa de felicidad" (138) o "el secreto susurro de las hojas del parral en el patio" (16).

Es necesario recordar lo perdido para poder recuperarlo, para siquiera retenerlo por obra de la memoria. De ahí que el viaje sea un largo recorrido hacia el recuerdo, un camino que nace de la nostalgia y que es nostalgia: "antes de huir quería ver lo que dejaba, cargar mi corazón de imágenes para no contar mi vida en años sino en montañas, en gestos, en infinitos rostros; nunca en cifras sino en temuras, en furores, en penas y alegrías" (10).

forma definitiva", en "La literatura del exilio en México (Aproximaciones)", *Literatura argentina hoy...*, op.cit., p. 166.

Convocación de la memoria: hacia un *inventario del adiós*

Pérdida, despojo: palabras de exilio. Pero también olvido, porque quien se va, además de perderlo todo, vive con la amarga sensación de que lo que se deja atrás, aquello que sigue permaneciendo en la patria y la patria misma, queda borrado, anulado, olvidado. La angustia se acrecienta cuando se percibe que el propio pasado —es decir, lo vivido en ese país al que ya no se pertenecerá— puede perderse también, y que los recuerdos de la patria siempre “persistirán bajo la amenaza permanente del olvido”.⁹

Asumiendo la existencia de ese peligro y oponiéndose a él, la novela apuesta a evitar el olvido. Pero no se trata únicamente de recuperar ese pasado personal que corre el riesgo de desaparecer al habitar otro país, sino también de enfrentarse a la voz del régimen militar que impone el olvido, la cancelación y la exclusión. Si bien la violencia y la represión que se instauran durante la dictadura militar en Argentina producen serias fracturas tanto en la identidad como en la memoria a nivel individual, esas mismas acciones afectan al país en su conjunto en cuanto se fractura también el pasado colectivo, “la construcción social de la memoria”.¹⁰ Esa ruptura hace evidente el verdadero peligro: el que “desde los sectores responsables o cómplices de la represión se intent[e] constantemente una reescritura

⁹ Sarlo, “Política...”, *op.cit.*, p. 53.

¹⁰ Reati, *op.cit.*, p. 127.

de la historia, un control de la memoria dominante para imponer sus representaciones”¹¹, imponiendo como única su versión definitiva de los hechos, borrando sucesos, mandándolos al olvido.

La novela se presenta como un espacio en que memoria y olvido conviven y luchan; se oponen a la vez que se cruzan; se repelen pero se necesitan. El título del libro anticipa ya este juego de opuestos: *la casa*, que es permanencia, pertenencia, origen, memoria; y *el viento*, movilidad, historia, desarraigo, olvido. El exilio deja al hombre indefenso, a la intemperie, luchando contra el viento de la historia que se ha llevado la casa, que ha partido la memoria y que ha roto la continuidad de su existencia; por eso el personaje se vive como “un niño errante en busca de una casa” (68).

Encontrar esa casa —es decir, reconstruir la memoria— parece ser la tarea primordial para el narrador, ya que a través de ese encuentro con el recuerdo podrá conciliar la unidad que se ha visto fracturada por el exilio y también, combatir al olvido que amenaza con desaparecer su propio pasado. Reproduciendo textualmente esa búsqueda, la novela se construye a partir de fragmentos de memoria: todo lo que se narra son recuerdos, ya sean del narrador —pasajes de su infancia, alusiones a una esposa e hijo muertos— o de aquellos que se encuentra en el camino.

¹¹ Reati, *ibid.*, p. 176. Por ello, la novelística del período busca contrarrestar la amenaza del olvido, “consciente de que, como señala Elie Wiesel, quien olvida los crímenes del verdugo, se convierte en su cómplice involuntario”, *idem*.

En este sentido es posible comprender la necesidad del narrador de hacer un viaje como éste: el recorrido por su provincia le dará la posibilidad de ver, escuchar y vivir aquello que recordará cuando se encuentre en otro país, como si a lo largo del camino fuera armando el recuerdo futuro. El narrador, previendo la ausencia y la soledad de un país ajeno, reconstruye el mundo de sus recuerdos e intenta, con ello, reconstruir también "la memoria de este otro país para no llegar vacío a donde viviré recordándolo" (106).

Si bien la puna es la región natal de Tizón —y del narrador, especie de *alter ego* del autor—, no es sólo por nostalgia a su tierra que decide ubicar la novela en ese espacio geográfico. Esta elección es señal inequívoca del afán denunciatorio de la novela: una región totalmente olvidada y marginada del país se vuelve el centro de acción de una historia que permanentemente busca oponerse al olvido. "He nacido y vivo —dice Tizón— en una región situada al confín norte del Argentina, pero en el sur remoto del mundo. Esta región está separada por dos mil kilómetros de Buenos Aires, esa ciudad que edificó su grandeza a expensas del interior del país".¹²

El altiplano de la puna ocupa no sólo Argentina —la parte occidental de la provincia de Jujuy—, sino zonas de Bolivia y Perú: es una región de frontera. En la narrativa de Tizón es constante la descripción de paisajes áridos y montañosos: debido a la altitud —entre los 2000 y los 4500 metros—, el clima es totalmente desértico. El

¹² Tizón, "Las palabras que narran", *op.cit.*, p. 506.

viento que ha erosionado el suelo, la escasez de lluvias y el fuerte frío del invierno ocasionan que la vegetación de la zona se reduzca sólo a algunos pastos duros, arbustos leñosos y cactus.¹³

En contraste con la pampa —habitada en su mayoría por descendientes de inmigrantes europeos— en la región de la puna habitan mestizos e indígenas que aún conservan sus tradiciones, su particular forma de ver el mundo. El continuo olvido de parte de los distintos gobiernos que ha tenido el país, evidente en la ausencia de planes tendientes a fomentar el desarrollo de la región —es decir, una marginación histórica—, ha fomentado el éxodo masivo hacia otras regiones, sobre todo de jóvenes. El despoblamiento acrecienta la percepción de una zona desolada y en ruinas, tierra-testigo de una decadencia constante.

En la novela, el rescate de los paisajes y de las voces que constantemente han sido silenciadas por el discurso oficial —no sólo durante el régimen militar sino desde siempre— es también un recurso para dejar memoria, una memoria que parte de una experiencia personal pero que se conjuga inevitablemente con la colectiva.¹⁴

¹³ Adrián Pablo Massei, *Héctor Tizón. Una escritura desde el margen*. Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 14.

¹⁴ “Los autores proponen recuerdos personales que no dejan de ser a la vez sociales, mediatizando a través de lo individual una experiencia colectiva que corre el peligro de verse sepultada bajo la escritura de otras versiones del pasado”, Reati, *op.cit.*, p. 176.

La memoria siempre es fragmentaria y selectiva, está llena de amnesias, huecos e invenciones. Lo que se rememora no garantiza la veracidad del pasado —“el tiempo es el espacio de la historia y a medida que los años transcurren los hechos se transforman y enriquecen” (96)— pero quizá sí la posibilidad de que del pasado no exista una sola versión, sino muchas, diversificando así las alternativas. Los recuerdos que el narrador rescata de los interlocutores con los que se cruza quizá no sean el reflejo fiel de los hechos, pero son, eso sí, la memoria que se ha construido a lo largo de los años sobre éstos, lo que finalmente permanece.

El diálogo que entabla el narrador con los habitantes de la región hace posible que se reconstruyan historias que el pueblo conoce, fragmentos de un pasado común que los identifica. Los recuerdos vividos o rememorados por todos y que han ido transformándose y enriqueciéndose al transmitirse oralmente son parte de una memoria colectiva que el narrador rescata y convierte en palabras escritas, en imágenes que complementan la necesidad de recuperar la memoria y que hacen que esa memoria permanezca, que no la pueda borrar ningún viento. Las voces de los hombres y mujeres que conoce en el camino son las que cuentan las historias; el narrador sólo es quien las escucha y anota. Al reducir su protagonismo y cederle el espacio a esas otras voces que cuentan y recuerdan, el narrador logra que en el texto el diálogo impere, para así mostrar que la memoria, la historia de un pueblo, sólo puede ser contada por todos.

El narrador está consciente de que esos fragmentos que conoce y reconstruye pueden no ser la verdad,

o, al menos, no [...] toda la verdad, sino retazos, trozos de la vida aparente, de mi vida y la de los otros, que de pronto vuelven a narrarse. ¿Pero acaso la historia no es eso? Sólo un puñado de momentos lúcidos, iluminados, unas cuantas imágenes despedazadas (83).

Reflexiones como ésta aparecen a menudo a lo largo de la novela en los momentos en que el narrador escribe en sus apuntes. Al poner en duda su propia versión de los hechos, la novela confirma su compromiso antiautoritario: el texto, fragmentario e inseguro, se opone a las versiones homogéneas, lineales y unívocas de la historia, y presenta, en cambio, la alternativa de una memoria que duda de su propia veracidad, evidenciando así que cualquier versión, incluso la propia, es sólo una versión incompleta.

La fragmentariedad del texto refleja entonces la propia fragmentación de la memoria, no sólo de la individual sino también y con mayor razón de la colectiva, la cual se construye con la participación de una multiplicidad de voces y, por tanto, de versiones. Además, no es posible elaborar un discurso que pueda abarcar por completo la realidad ni la verdad, como señala Sarlo: "La experiencia es fragmentaria ¿cómo reconstruirla? La verdad es fragmentaria ¿cómo rodearla, acercársele, tomarla de sorpresa, examinar cada uno de sus lados?".¹⁵ En este sentido, la incertidumbre con la que se va conformando el texto, mostrando sus lagunas e inseguridades, da

¹⁵ Sarlo, "Una alucinación dispersa en agonía", *Punto de Vista*, núm. 21, año VII, agosto de 1984, p. 4.

como resultado una novela cuyo hilo conductor son imágenes, momentos y trozos dispersos, como es la propia memoria y por ende, la historia.

Imágenes: la escritura del recuerdo

Lejos de esa casa que ha tenido que dejar al partir, el narrador se encuentra largos momentos solo, contemplando el paisaje y reflexionando: su nueva condición de exiliado se acompaña de la soledad y el silencio que reina en esa región. Esos instantes de profundo ensimismamiento favorecen la evocación del pasado: "Ante la lluvia o contemplando el fuego —como ahora— los recuerdos regresan más fácilmente" (98).

Ciertos episodios de su infancia en esa provincia fronteriza se hacen presentes de pronto, de alguna manera en el silencio de esos parajes casi desiertos se alojan los más recónditos recuerdos:

 Mi infancia en un andén barrido por el viento en
 Abra Pampa; mi niñez en el regazo de una niñera
 india; aquellos días, que parecían tan grávidos
 cruzados por el pasaje de los trenes en la noche
 como raudos gusanos de entrañas alumbradas por
 pálidos destellos sulfurosos con su carga de guerra
 o de aventura rumbo al norte (120).

Como si la soledad le permitiera aún más percibir el pasado, el personaje se detiene a contemplarse a sí mismo en otros tiempos, innumerables pretéritos que se acercan y se alejan de forma recurrente: "Mis recuerdos me llevan de un lado a otro" (105).

El narrador busca recordar su pasado y, al mismo tiempo, busca recuerdos nuevos, para recordar durante ese futuro incierto que se aproxima. Todo lo que mira de inmediato lo remite a otros tiempos: su infancia, las constantes visitas a su provincia: "De mi vida sólo valen los días de mi niñez en el verano y ciertos instantes fugaces pero duraderos, capaces de retomar siempre, esquivos e imprevistos" (116). A la vez, el recorrido lo llena de imágenes frescas, que parecen haber sido vistas apenas por vez primera: "No una vez sino muchas había andado por estos caminos. Pero ahora todo me parecía nuevo y quería atraparlo de un golpe" (29).

Es posible que en la memoria del personaje haya recuerdos de los que ya no quisiera acordarse, tristes o terribles episodios de su vida —quizá la violencia, la muerte, el dolor del exilio— que ya no quiere tener presentes, para en cambio retener aquellas cosas que sí desea: "Mis recuerdos luchan contra mi propio corazón [...] Necesito de imágenes libres, desvinculadas de mis recuerdos, empezar otra vez" (56). Por eso el viaje es la oportunidad de verlo todo como si fuera nuevo, almacenar instantes, retener todo lo que sea posible: "Ahora que he decidido partir no quiero dejar nada de lado, como quien sabe que no comerá pan ni tendrá sal durante mucho tiempo; como una hormiga, precavido" (116).

La reflexión sobre la capacidad de retener recuerdos es constante y se encuentra vinculada a la fragmentariedad de la imagen. En la búsqueda de memoria el narrador comprende "que la vida no tiene años, sino imágenes" (97), "que la vida es como un relámpago,

una suma de relámpagos aislados, irregulares e intensos. Y el recuerdo no es más que la busca de esos instantes perdidos” (115-116). Así, el recuerdo es en realidad un conjunto de imágenes desordenadas y dispersas, señales recurrentes de una memoria que se proyecta de forma incompleta, confusa y fragmentaria.

Al ser el mejor medio para recordar, en la novela la imagen no será parte de la memoria, sino la memoria misma, así como la escritura no se formará sólo por sonidos, sino por imágenes.¹⁶ De esta forma en el texto se propone una forma de expresión, que si bien le da peso a la palabra, confía más en la imagen como instrumento para conservar el pasado: “La memoria convertida en palabras, porque es en las palabras donde nuestro pasado perdura, y en las imágenes (¿no son las palabras sólo imágenes?)” (137).

La preponderancia de la imagen en la narración se constata no sólo en la insistencia con la que el personaje busca imágenes, sino en el propio estilo que se emplea para describir el entorno. La mayoría de las descripciones apuntan a darle mayor importancia a lo visual: se describen colores, texturas, formas:

Ya habíamos recorrido tres o cuatro horas de camino desde que el sol comenzara a iluminar los picos nevados del oeste [...] A una media legua estábamos en un paisaje completamente distinto, en una orgía de colores minerales en capas superpuestas como las franjas de una bandera

¹⁶ Tizón, entrevista con Graciela Speranza, *op. cit.*, p. 29.

alegre y descomunal, sin una planta, salvo las yaretas con sus pequeñas flores amarillas [...] Ellas son los lirios de este campo áspero y esquivo (114).

La descripción de los paisajes por los que anda el narrador hace posible visualizar el espacio que recorre, a pesar de que el lector no conozca una geografía semejante. Es, en realidad, un ejercicio de memoria: lo que se describe tan meticulosamente es un espacio que está por perderse y que sólo la memoria podría volver a recrear si su imagen se recuerda a detalle.

Esa capacidad de observación y de retención sólo pueden responder a una forma de narrar característica del autor. Tizón afirma que aquello que escribe surge de una imagen visual, pues todo lo que narra lo ve primero en imágenes.¹⁷ Para él, el paisaje forma parte de la memoria y de la historia de cada individuo, de ahí que sea "absolutamente fundamental. Al punto que, por más que después uno ande por el mundo, llevará ese paisaje consigo".¹⁸

En esto consiste la estética del paisaje que la escritura de Tizón recrea: al recuperar recuerdos de la infancia y de su tierra natal, la construcción de imágenes en torno al paisaje se convierte en una manera de recobrar su origen a través de la remembranza, memoria guardada en imágenes que lo acompañarán a lo largo de su vida. La ausencia suscita evocación: ante la condena de permanecer

¹⁷ Tizón, entrevista con Buchanan, *op.cit.*, p. 41.

¹⁸ "Captar la esencia de lo efímero", entrevista con Guillermo Saavedra, *op.cit.*, p. 169.

indefinidamente sin un asidero fijo, *La casa...* apela a la rememoración de los territorios que a lo largo de la vida dan sustento a la identidad de cada individuo —la niñez y la región natal— como modo para recuperar el origen que parece desvanecerse en el destierro.

Identidad y alteridad: fractura y reconocimiento

Salir del país, con la consiguiente pérdida de raíces que eso implica, genera en el exiliado la sensación de hallarse simultáneamente atado a dos mundos diferentes: por un lado, al lugar de origen que se está dejando —una especie de paraíso perdido—, y por otro, al espacio en el que realmente se está, ya sea éste un país ajeno o un sitio donde la estancia es breve y transitoria, como en el caso del narrador de *La casa...* Toda esta situación anómala origina un terrible quiebre de la realidad, al punto que el límite entre lo que es real y lo que es aparente casi desaparece: "...sabía que llamar realidad sólo a lo que vemos es también una forma de locura" (37).

Sin una realidad estable a la cual asirse, la pérdida de identidad es algo inevitable:

[L]a expulsión del país de origen, con la connotación de castigo que implica, es una situación en la que se cortan, por imposición y violentamente, los lazos con el mundo social, político, afectivo y cultural que

representa una parte importante de la identidad del individuo.¹⁹

En *La casa...*, en el viaje sin retorno que emprende el narrador —viaje que es fuga, despojo, pero sobre todo búsqueda—, la posibilidad de que ese viento del que se habla pueda llevarse no sólo la casa sino también la propia identidad se expresa sutilmente en la falta de nombre del narrador. El personaje asume el viaje como riesgo, como búsqueda en la que está totalmente expuesto al peligro de perderse; que el despojo del que es víctima también lo alcance a él; que su identidad se fracture, se pierda por completo.

El yo del narrador en algunos momentos parece desvanecerse: cada paso que lo aleja de su tierra, aumenta el inventario de ausencias; y en cada pérdida, un trozo de su persona también se queda. Mientras avanza, la crisis que su interior experimenta al verse despojado de todo, indefenso y abandonado, acrecienta la sensación de que también él está perdido: "¿Es esta gente la que no existe, o soy yo quien ya no está?" (106).

La sensación repetitiva del personaje de irse convirtiendo *en otro* mientras avanza hacia la frontera es señal inequívoca de la fragmentación y del corte que su identidad ha sufrido con la salida, la

¹⁹ Enrique Guinsberg, "Problemática psicosocial del exilio", en Mónica Casalet y Sonia Comboni (coords.), *Consecuencias psicosociales de las migraciones y el exilio*, UAM-X, México, 1989, p. 20.

pérdida y la violencia²⁰: “Quizás había cometido una estupidez sin enmiendas, puesto que como todos los que se van ya no podría ser el mismo” (23). La huida genera en el personaje la sensación de “ser alguien que en realidad estuviera huyendo de sí mismo” (59).

La fractura de la identidad, una de las consecuencias más comunes del exilio, está siempre presente en el relato. La estructura de la novela, que como se ha mencionado anteriormente es fragmentaria, establece una especie de reflejo entre el interior del narrador y el exterior textual. De esta manera se conjuga en el cuerpo textual la fragmentariedad de la memoria y la quiebra de la identidad: quien no es capaz de reconstruir su memoria, tampoco lo es de restablecer su identidad. De ahí que la eterna búsqueda del narrador sea la de reedificar el mundo de sus recuerdos: indaga en el pasado para descubrir las raíces de su identidad.

En esa revisión del pasado es inevitable que se produzca un cruce entre lo que concierne a lo individual y lo colectivo, puesto que la identidad siempre se construye en un contexto social y en la relación que se establece con el entorno y con los otros que también lo habitan. La fragmentación de la identidad genera entonces un cuestionamiento doble: por un lado se pierde totalmente la confianza en la unidad del yo —entidad que anteriormente parecía permanente e inmutable—,

²⁰ Dice Reati: “la violencia puede destruir la identidad del individuo no sólo por medio de su supresión física, sino también [...] por medio de fracturarlo y transformarlo en Otro respecto a su personalidad previa”, *op.cit.*, p. 88.

mientras que por el otro se "produce un interés cada vez mayor por el Otro, la alteridad enfrentada al yo o desdoblada de él".²¹

Durante todo el relato, el narrador muestra una enorme curiosidad por deshilvanar las historias de las personas con las que se cruza, por conocer su identidad, sus secretos. Esas vidas desconocidas y ajenas se vuelven una incógnita que el personaje se empeña en rastrear; algunas veces, el narrador logra descubrir y reconstruir los pasos de ciertos personajes, aunque sea fragmentariamente; otras, su identidad permanece en el misterio: "¿Quién había sido aquel viejo?" (87). Son ellos, los otros, los que después le permitirán reconocerse:

Para esta gente soy casi un extranjero, nadie parece darse cuenta que busco su compañía porque vengo huyendo de otras. Siempre fue así. He buscado mi vida a través de otros, delegándome, por temor a repetir los errores... (81).

Como en una especie de espejo, el narrador se mira frente a los otros: si bien ha perdido la certeza de la continuidad de su yo, al observar al otro es capaz de marcar las diferencias y similitudes: qué le es propio, qué le es ajeno. Del descubrimiento del Otro, de la comprensión de su alteridad, es posible el autoconocimiento: "nadie puede vivir siempre solo, porque cada hombre se realimenta en el otro" (100).

²¹ Reati, *op.cit.*, p. 73.

La identidad colectiva: voces de una memoria común

El interés por el Otro se constata también en la forma en que la novela se construye: la voz del narrador, en lugar de establecerse como la única capaz de contar, cede el espacio a las voces de los hombres y mujeres con los que se cruza a lo largo del camino. Esas voces, tradicionalmente marginadas del discurso oficial, empiezan a adquirir un papel a tal grado central que llegan a ser determinantes en el desarrollo de la trama. Frente a los silencios y omisiones del discurso oficial —autoritario y represor—, el darle a estas voces la posibilidad de hablar —cuando siempre han sido calladas y olvidadas— y más aún, de entablar un diálogo, es en esencia una forma de oponerse al discurso autoritario: en contra del monólogo represor, la novela propone en cambio un camino abierto y dialógico.

Esos otros a los que se les da la oportunidad de hablar y frente a los que el narrador busca autoafirmarse y reconocerse, a lo largo del relato van obteniendo un mayor espacio. Hasta cierto punto, su importancia reduce el protagonismo del narrador, aunque nunca de manera individual: "en Héctor Tizón predomina el hombre mítico, el actante plural [...] que vuelve protagonista a toda una comunidad".²² Así, en el recorrido que el narrador hace por la puna en busca de señas de identidad, de recuerdos que vuelvan presentes sus raíces, ese agente colectivo se presenta como depositario de la identidad. El

²² Fleming, *op.cit.*, p. 135.

papel central de la colectividad en esta novela es también una muestra de oposición al discurso autoritario: un rasgo del "ideario social" promovido por el régimen militar fue el retraimiento de la esfera pública a la privada y la cancelación de espacios y proyectos colectivos para reemplazarlos por otros individuales.²³

Esa especie de desplazamiento del protagonismo en la narración se manifiesta en el hecho de que las voces de los personajes con los que conversa el narrador van formando una voz colectiva, una voz plural que cuenta aquello que el narrador busca conocer; en este sentido, al igual que el narrador, esa voz narra. Y es la presencia de esa voz la que favorece el restablecimiento de la identidad del narrador: en ella perdura no sólo la memoria del pueblo sino también otra seña de identidad: la lengua.

La historia del coplero Belindo, por ejemplo, es una historia que se conoce a través de esa voz colectiva. El narrador busca reconstruirla y a lo largo del camino pregunta a todo aquel que pueda darle alguna respuesta. Todos conocen a Belindo, su historia quizá se ha vuelto ya una especie de leyenda, es memoria viva que se ha transmitido oralmente. De hecho, el mismo narrador la conoce por lo que contaba su abuelo:

²³ Reati, *op.cit.*, p. 81. Beatriz Sarlo resume los contenidos que promovía el discurso autoritario en los siguientes puntos: "a. privatización de lo público, despolitización de la vida social; b. propuesta de modelos de comportamiento que colocan al individuo y su entorno familiar como instancia básica de la sociedad; c. fomento del individualismo y la competencia, del prejuicio y la desconfianza ante las instancias colectivas, sean éstas sindicatos, partidos, asociaciones juveniles, etc.", en "El campo intelectual...", *op.cit.*, p. 103.

Mi abuelo, con las imágenes mezcladas por la edad, acostumbraba citarlo como un testimonio prestigioso al recordar su propia niñez, pero también en la mía su historia aún era viva (37-38).

Estas historias son un código común que comparten los habitantes de la región, son parte de un pasado colectivo que a través del tiempo se han ido convirtiendo en señas de identidad. El narrador, que busca incesantemente aquello que pueda ayudarlo a restituir su identidad fracturada, recurre a la cultura popular, rica en tradición y arraigo, para recuperar lo que le es propio. En este sentido, es innegable el cruce permanente entre lo individual y lo colectivo: para reconstruir la memoria que podría facilitarle el encuentro consigo mismo, el narrador necesita compartir la memoria que identifica a la colectividad.

La historia de Belindo nunca se cuenta de manera lineal ni en un solo episodio. Los personajes cuentan sólo fragmentos; a veces sólo responden una frase cuando el narrador los interroga; otras, a sabiendas de que el narrador busca conocer la historia, se le acerca alguien para hacerle un comentario: "Forastero —dice la vieja, a quien creía ya dormida—. Te lo digo para que anotís en tus papeles: a Belindo se lo ha llevado el río" (56). La tarea del narrador es, en este sentido, la de unir esos fragmentos para reconstruir la memoria que será capaz de devolverle parte de su identidad. Así, la pluralidad de voces y de recuerdos que aparecen en la novela muestran no sólo que la memoria colectiva se construye a partir de la participación conjunta, sino que la identidad se encuentra en esa memoria común.

El verso perdido: conjuro contra el olvido

La insistencia del narrador en reconstruir la historia de Belindo puede leerse también como alegoría: reconstruye la vida del coplero como deberá, desde lejos, reconstruir la suya, también fragmentada: "Él no podía comprender mi curiosidad [por Belindo] puesto que quizá lo que yo buscaba era tan sólo una metáfora o mejor, una síntesis, sin saber muy bien para qué." (68).

Belindo, desde que nació, estaba destinado a ser cantor de coplas. Su fama de coplero era conocida en toda la región: "cuentan que en el arte de parear versos nadie igualó a Belindo de Casira" (37). Caminando de un pueblo a otro por más de veinte años, Belindo pasó su vida persiguiendo un verso perdido, "que, de hallarlo, podría convertirlo en otro. Un verso necesario, perdido en un entrevero de mujeres y gente ebria" (70).

Así como el coplero pasa su vida vagabundeando en busca de esta cifra perdida, el narrador recorre los caminos de su provincia buscando el secreto del verso que Belindo buscaba:

¿Cuál fue el verso de la copla perdido y recuperado al morir? ¿Ese verso era una clave remota, un remedio secreto contra el olvido? Algunos dicen que es el mismo que los brujos usaron como conjuro y que sólo sirve en el último instante. Yo lo buscaba ahora... (37).

"Buscar: la palabra perdida es, implícitamente, una búsqueda de sentido".²⁴ Y ese verso es, en este caso, el sentido. Sentido que, siempre misterioso, sólo es posible descubrirlo si se corre el riesgo. En el caso de Belindo, el peligro es letal: cuando finalmente conoce el secreto y descubre ese verso inalcanzable, muere:

Hubieron tres acomedidas por ambas partes, y Belindo comprendió. Fue un instante y el puñal le entró por encima del cinturón [...] Entonces todos pudieron ver que el agresor se agachó hasta pegar sus labios en la oreja del caído. Y cuando ya la memoria de Belindo estaba a punto de apagarse lo escuchó" (71).

En la búsqueda de una memoria que permanezca, el narrador tiene que moverse: ser un buscador, como Belindo. La novela propone la búsqueda de una identidad que no se encuentra en la inmovilidad: quedarse no garantiza su preservación. Los personajes inmóviles guardan algún secreto que se relaciona con la muerte y el abandono: "Mi padre decía que la gente debe vivir y morir en el lugar en que nació" (94), comenta la niña Zenobia, de quien se dice que al ser abandonada por su pretendiente, quemó la casa (donde tal vez él estaba) y guardó las cenizas en un frasco. Don Plácido, por otro lado, nunca se ha movido de Yavi, "él ha puesto los límites al mundo y dentro de esos límites lo ha ahondado" (97), su mujer lo abandonó y sufre de una terrible enfermedad mortal, aunque él no lo sabe.

²⁴ Campra, *op.cit.*, p. 181.

Mientras que la inmovilidad aparece siempre con la marca de la disolución, "todo lo que es partida —por más que se trate de fugas o abandonos— está connotado como búsqueda".²⁵ La novela propone en este sentido la permanencia de una memoria que perdure a pesar de la movilidad; una identidad que permanezca móvil para recrearse. Si el exilio obliga al individuo a transitar de un lado a otro sin un asidero fijo, la garantía de continuidad de la identidad se encuentra en la reconstrucción del recuerdo del país que se está dejando.

Por eso lo que se busca —esa cifra perdida— es retener en la memoria los signos que representan el sostén cultural y lingüístico que podrían asegurarle al narrador la continuidad de su propia identidad. De esta manera, aunque se mueva, si en la memoria han quedado fijadas estas señas, quizá su identidad ya no peligrará, como se muestra al final de la novela:

No quise seguir viviendo entre violentos y asesinos;
en las sombras de aquellos árboles abandoné la
memoria de mis muertos. Un soplo desvaneció mi
casa, pero ahora sé que aquella casa todavía está
aquí, erigida en mi corazón (139).

Las lenguas de la infancia

Una búsqueda común une el camino del coplero Belindo con el del narrador: el deseo por la palabra. En este sentido, puede pensarse que ese afán por encontrar la palabra perdida —el verso—, signifique

²⁵ Campra, *op.cit.*, pp. 175-176.

el encuentro con la lengua: "Todo exiliado tiene la necesidad de estar en contacto con su propia lengua, pero sobre todo aquel cuyo oficio es el idioma, ya sea coplero o narrador".²⁶ El alejamiento al extranjero propicia la recuperación de la lengua: la lengua como sinónimo de tierra firme, como seña de identidad.

La recuperación que la novela propone se hace evidente en la reelaboración del habla de la región. Esa voz colectiva que anteriormente se mencionaba como depositaria de identidad, también es la poseedora de la lengua que el narrador busca recobrar. La lengua que Tizón rescata es la de su propia niñez: es un habla alejada del castellano del Río de la Plata y que pertenece más al área de la cultura altoperuana; "había un enorme aporte del quechua no solamente en las palabras sino también en la construcción"²⁷, dice el autor refiriéndose al habla de las niñeras que lo criaron a él.

Al recuperar la lengua de la región, Tizón busca preservar una memoria articulada en la oralidad. Sin embargo, su tarea no se encamina a elaborar un discurso local y folklórico en donde el habla de la gente se traslade tal cual es al texto literario:

Yo escucho cómo habla la gente, pero jamás transcribo cómo habla porque esa será tarea de un antropólogo, pero no mía. Yo lo que trato de buscar permanentemente es una forma que no traicione la

²⁶ Lorenzano, *op.cit.*, p. 96.

²⁷ Entrevista con Buchanan, *op.cit.*, pp. 37-38.

verdadera forma en que habla, pero que no sea una transposición de lo que habla.²⁸

Lo que Tizón busca es mostrar la esencia del habla de la gente, reelaborándola para dotar al texto de una cadencia oral, evitando una oralidad traspuesta. El habla regional es recreada, no calcada, de tal forma que la reelaboración permita que el uso dialectal regional aparezca con naturalidad y soltura, dando al texto una mayor verosimilitud. Esto provoca que no sólo sea representada el habla particular de la región, sino la visión del mundo que conlleva, el laconismo de sus habitantes. La sensación de oralidad no se pierde, puesto que Tizón acierta en la reelaboración:

—Tenía su pelo color de la miel, con rulitos —dijo Rosa—. De sólo estar se le hacían. Por eso don Hassan le ha dicho: “Abajate los pantalones”, para ver qué era. Y entonces la mujer entrando lo ha aporreado mucho al turco, para que escarmiente (48).

Es constante en la literatura de Tizón la recuperación de la lengua regional a través de la recreación del habla. Si bien esta preocupación se relaciona con su interés en rescatar una región olvidada, también surge de la necesidad de encontrar una manera propia de escribir. La confrontación entre el habla de la gente que lo criaba y la lengua de los libros llevó a Tizón a cuestionarse cuál debería de ser la lengua de su escritura.

²⁸ *Ibid.*, p. 38.

Un encuentro con Juan Rulfo —al que junto a Arguedas mira como maestro— se vuelve fundamental para "descubrir" el camino que debía seguir su propia literatura:

...le hablé de la perplejidad de la lengua, del conflicto entre la lengua del sur, las lenguas de la literatura y mi lengua. Rulfo, que nunca fue un ingenuo, me dijo: 'De eso no tienes que cuidarte, tienes que encontrar la esencia del habla de tu propia gente, porque uno nunca escribe ecuménicamente, sólo el Papa habla ecuménicamente y habla mal en todos los idiomas. Un escritor escribe para alguien, para muy pocos, y ese alguien son tus paisanos'. Yo tenía, entonces, que escribir en esa lengua, pero tampoco podía escribir con las palabras y la sintaxis trasladadas antropológicamente de mis niñeras indias, sino que debía buscar ese balbuciente vaivén entre el sonido y el sentido del que habla Valéry.²⁹

En este conflicto sobre la lengua, Tizón traduce la confrontación entre una cultura predominantemente oral y otra, digamos, "letrada". Esta tensión también problematiza la relación entre una literatura dominante y hegemónica —que en Argentina está caracterizada por la literatura rioplatense, cosmopolita y europeizante— y otra que busca asumir la heterogeneidad de los distintos rostros que existen en el universo cultural argentino. Encontrar la riqueza de esa diversidad cultural es lo que Tizón descubre como parte fundamental de su propia escritura:

²⁹ "Experiencia y Lenguaje I", entrevista con Beatriz Sarlo, *Punto de Vista*, núm. 51, abril de 1995, p. 2.

No somos charrúas ni quechuas, ni polacos, españoles o italianos. Tampoco somos gauchos errantes y heroicos ni compadritos. Ni estancieros feudales, ni cocoliches, ni pioneros. Pero lo que somos tiene mucho que ver con eso que ya no somos. *Los argentinos somos híbridos o mestizos y transculturados. Y en eso reside nuestra riqueza.*³⁰

Así, la literatura de Tizón surge a partir de la tensión entre dos culturas que tienden a enfrentarse sin poder llegar siempre a una conciliación. Pero precisamente es esa confrontación la que provoca que su literatura recupere —no con el afán del antropólogo ni tampoco buscando un retrato pintoresco y folklórico— una cultura basada en la tradición oral, utilizando uno de los medios de la "cultura hegemónica", la literatura. De este modo, es posible ubicar a Tizón en el mismo grupo de Rulfo y Arguedas, y situar su propuesta narrativa en lo que Comejo Polar llamó "literaturas heterogéneas".

Tizón, consciente de que una cultura no puede sobrevivir aisladamente y que para evolucionar se enriquece del contacto con otras, busca en su propia escritura alejarse del "color local" que la anquilosaría³¹ para en cambio postular una literatura que admita las

³⁰ Tizón, "Transculturación o Aculturación", *Alternativa Latinoamericana*, núm. 9, s/f, p. 21 (El subrayado es del autor).

³¹ Tizón afirma que "*para que la cultura mal llamada del interior —como puede ser entre nosotros la cultura andina— resista, sobreviva y se proyecte tiene que transculturarse, esto es apropiarse del aparato cultural adecuado, modernizarse sin temor ninguno, superar su complejo de inferioridad, no atrincherarse rígidamente en sus tradiciones, aceptar e incorporar los valores externos para ser comprendida y revalorizarse a su vez, superando así el inmovilismo que terminará por esterilizarla...*" (el subrayado es del autor), "Transculturación...", *op.cit.*, p. 22.

interrelaciones entre lo local y lo universal, la cultura popular y la letrada; una literatura transculturada. Esto significa buscar, no un "amontonamiento, [...] suma o yuxtaposición de elementos o mundo contrapuestos, sino [...] una construcción nueva que admit[a] los desgarramientos y la colusión cultural. No la mera mescolanza sino la mutua fecundación".³²

De este modo, la lengua en que Tizón decide escribir tiene mucho que ver con el reconocimiento de esa transculturación; al igual que la cultura, ninguna lengua es totalmente pura, sino híbrida, transculturada. Así, encuentra un estilo propio al optar por

el castellano de América, espurio, híbrido y rico, pero sólo enriquecido bajo condición del respeto por sus cánones esenciales. Es decir, la lengua de nosotros [...] sin repudiar los aportes oscuros de mi pertenencia, la leche irracional de mi pueblo [...] Y sólo entonces encontré mi manera, un estilo, una seña de identidad, originada en mi contexto vital y mi experiencia.³³

El terreno de la expulsión: reivindicación del margen

Si toda partida, expulsión o alejamiento del hogar propicia la búsqueda de nuevos elementos que logren resarcir la identidad

³² Tizón, "Transculturación...", *op.cit.*, p. 22.

³³ Tizón, "Las palabras que narran", *op.cit.*, p. 509.

fracturada, en *La casa...* esa búsqueda se encuentra insinuada a través de una metáfora: la casa, y una forma de habitarla: mediante el cuerpo. “El hombre es también como una casa” (49) dice el narrador, creando con esta imagen la analogía que prevalece a lo largo de toda la novela: el cuerpo como la casa propia, como refugio de la memoria. En la medida en que el hogar se pierde con el exilio, la existencia del propio cuerpo se convierte en la única certeza; único límite entre el yo y los *otros*:

Hoy he escrito en mi cuaderno: *La única verdad es el cuerpo*. He querido decir mi cuerpo; el límite tangible de todas mis dudas, de mis deseos, de todas las polémicas. Podemos jugar con las palabras y aun con los sueños, pero no con el cuerpo (129).

El manejo del cuerpo como lenguaje e identidad, como lugar donde se inscribe la vida y el dolor³⁴, es uno de los grandes aciertos de la obra. Afirmar que “la única verdad es el cuerpo” implica reivindicar un lenguaje propio a partir de aquel. Así, el cuerpo y sus sentidos son el mejor espacio para la evocación:

De pronto estoy a punto de descubrir lo que quiero y lo que no quiero y siento que en mi huída [sic] esta tierra y estos hombres me acompañan, deseo que el

³⁴ La presencia del cuerpo como espacio transgredido por la violencia —ya sea física o emocional— es constante en la narrativa argentina del período. Los dolores de esa violencia se evidencian en el cuerpo: desde la tortura hasta la eliminación física de los cuerpos: los *desaparecidos*. “La escritura de oposición [...] devuelve al cuerpo al centro del discurso de manera que pueda hablar la verdad sobre su propia opresión”, comenta Francine Masiello en “La Argentina durante el Proceso...”, *op.cit.*, p. 26. En el caso de *La casa...*, los dolores que se hacen presentes en el cuerpo son los propios del exilio: la lejanía, la nostalgia, la pérdida.

mundo sea otra vez luz y oscuridad, y ruido o silencio, salado, dulce y agrio y comprender por el cuerpo... (56).

Si la credibilidad en lo que es real se ha perdido —puesto que en el exilio la realidad pierde toda estabilidad—, la percepción racional queda reducida para entonces cederle al terreno de lo sensible la capacidad única de comprender. De este modo, es en el cuerpo donde las consecuencias de la expulsión se manifiestan con mayor evidencia: “[L]a resonancia de la ausencia en el cuerpo, el paisaje, los colores y los olores que pueblan la evocación agradable y dolorosa a la vez” quedan plasmados “en la inmediatez de la geografía del cuerpo sensible...”.³⁵ El cuerpo contiene a su vez el recuerdo de la escisión y las evidencias de lo perdido, por lo que también incita a despreciarlo, borrar sus huellas, en aras de volver a encontrarse, frente a los otros:

Todo ha quedado atrás, muerto tal vez, pero insepulto, porque nuestros recuerdos y nuestros olvidos conviven. Quiero convertirme en uno de estos hombres, desprenderme de mi propio lenguaje, de mi piel, de la memoria de mi cuerpo, pero ahora sólo consigo pensarlo, sabiendo que pensar es engañoso (69).

De ahí que sin cuerpo, la memoria sea imposible. “El exilio es un vivir al margen, una costumbre de sentirse sin límites, como un hombre incorpóreo, anodino, anónimo y sin biografía”³⁶, señala Tizón en una

³⁵ Maren y Marcelo Viñar, “La experiencia del exilio”, *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo, Ediciones Trilce, 1993, p. 88.

³⁶ “Experiencia y lenguaje I”, *op.cit.*, p. 2.

entrevista. Un hombre incorpóreo es un hombre sin memoria y sin destino. El cuerpo es la casa propia, el lugar donde la memoria se alberga y el medio con el cual se busca el sentido ante el desamparo de la partida y el abandono obligado del hogar: "¿Hacia dónde voy? Mis pies lo sabrán" (73). Al perder sus raíces, al apartarse hacia el margen que la expulsión impone, el personaje se convierte en un ser marginal, y, en este sentido, un hombre sin nombre, sin historia, sin casa y sin cuerpo.

La reivindicación de lo marginal es uno de los elementos más importantes en la obra de Tizón. En *La casa...*, así como el narrador es un ser marginal —un hombre exiliado: excluido, expulsado—, los personajes y el territorio que se recorre pertenecen también al espacio de la marginalidad. Convertidos en personajes de la novela, los hombres y mujeres que habitan la puna —seres constantemente excluidos del proyecto nacional— "parecen saber de la historia del mundo sólo un fragmento, aunque aparentemente no sea el mismo" (47).

El abandono en que se encuentra la región envuelve a sus pobladores, individuos anónimos y solitarios que parecen vivir resignados en esa pobreza interminable. El encuentro del narrador con una vieja y un niño resume el destino de casi todos: sólo los niños y los viejos viven allí; los hombres jóvenes trabajan lejos; la muerte por alguna enfermedad o complicación es algo cotidiano: "El padre de éste [dice la vieja refiriéndose al niño] está en la zafra; la madre se ha muerto de parto y yo voy para la tierra" (115).

El olvido en que ha sobrevivido la puna se muestra a lo largo del texto en las constantes referencias a su desolación y abandono: un territorio totalmente marginado del resto del país es el espacio en que el autor decide situar la historia. A pesar de su postergación, esta región adquiere un carácter preponderante en la narración; en este sentido, al tiempo que la novela denuncia el estado en que se encuentra, busca su reivindicación: para encontrar su casa y reconstruir su historia, el narrador hace de este margen el lugar de toda posible enunciación. Si el cuerpo es el medio para recuperar el hogar, la puna es el único lugar donde la memoria puede ser recreada:

Por aquí no se va a ninguna parte. Y sin embargo nunca en ningún lugar me he sentido tan pasajero de la vida y a la vez tan aferrado a estos momentos, tal vez precisamente porque los sé más fugaces que otros o porque, siendo consciente de mi fuga me esfuerzo dolorosamente por retenerlos (106).

La sensación de abandono y de soledad que tornan evidente la exclusión que el exilio impone, se presentan en el texto no sólo como característica del personaje, sino también como constante de la historia de la región: "La soledad fue la única musa de este pueblo, no la pobreza ni la impiedad del clima, la tierra árida ni el abandono, sino esa recóndita soledad que hace amar al fuego y al silencio" (58). Es por ello que esta novela de exilio se desenvuelve adentro del país: la puna y sus pueblos históricamente han experimentado la exclusión; pertenecer al margen es su característica. La marginalidad de esta región se corresponde con la del exilio: zonas excluidas, borradas, casi aniquiladas por el discurso oficial.

Frente a un sur cosmopolita y moderno, los pueblos de la región fronteriza del noroeste contrastan por su pobreza y abandono: "Yavi era en otros tiempos sede de la aristocracia de estas tierras casi tan extensas como un país. [...] Ahora es sólo un puñado de casas, deshabitadas las más..." (79). La novela muestra al país como un espacio dividido: la vieja oposición entre capital e interior se resume en el texto en la antinomia norte —la puna— y sur —lo otro, lo ajeno, lo distinto—. Como menciona Reati, "el alejamiento al extranjero refuerza la percepción de un país fragmentado"³⁷:

Al margen de las grandes rutas modernas —la carretera y el ferrocarril— este pueblo quedó como empozado en otro tiempo. [...] Los jóvenes emigran hacia el sur; aquí quedan los viejos y los que van para viejos, como custodios indiferentes de un pasado remoto cuyos testimonios de esplendor son una iglesia y una insólita biblioteca que nadie parece aprovechar (79).

El desgarramiento del país se percibe no sólo en la expulsión del exiliado o en la marginación del noroeste, sino en ese contraste siempre existente entre norte y sur:

La ilusión del hombre del sur es trabajar para descansar, y se le va la vida en eso: trabajando, puesto que nunca llega a saber cuando es el momento de dejar. La gente aquí, en cambio, trabaja sólo lo necesario para comer, no para acumular, quizá porque sabe que nunca podrá hacerlo (79).

³⁷ Reati, *op.cit.*, p. 118.

El gobierno militar impuso a los exiliados la cancelación de su existencia: enviándolos al olvido, los desterrados quedaron excluidos del proyecto nacional. El exilio —repetiendo las palabras de Tizón—, es vivir al margen: los que se van no tienen otra pertenencia que sus recuerdos, no poseen otro espacio que no sea el de la expulsión. Así también los habitantes de la puna. De este modo, en la novela quedan plasmadas dos caras de la marginalidad en un país que se desgarrar, por dentro y por fuera: "¿Quién tendrá la fuerza capaz de transformar esta tierra decaída en un paraíso?" (29).

La exploración de lo marginal —la puna, el exilio— no se cierra con la lectura de la novela: la posición desde la que el autor escribe también es marginal. Si bien Tizón escribió esta novela desde el exilio, no es esta situación la única que lo sitúa en el margen: su condición de escritor de provincia ya lo había ubicado antes en la periferia: "Soy un ejemplar de frontera"³⁸, dice Tizón. Al considerarse a sí mismo un escritor de los bordes, siempre explorando los límites, Tizón se ha ubicado al margen. Como menciona Masiello, al ser conscientes de su posición minoritaria, los escritores "explotan esa perifericidad para desafiar al régimen".³⁹

De este modo, hablar desde y sobre el espacio de exclusión es ya un acto de denuncia, y más aún si el discurso se centra en el propio

³⁸ Tizón, entrevista con Speranza, *op.cit.*, p. 21.

³⁹ Masiello, *op.cit.*, p. 19.

país, desde la marginalidad de ese país que se ha dejado. Para resistir el discurso autoritario y excluyente, esta novela utiliza el espacio libre del margen e invierte las áreas de exclusión: centraliza el margen (“Todo lo que no está aquí, no existe”, 67) para desde ahí —es decir, desde esa posición de otredad— realizar su crítica y su denuncia al régimen.

Palabras: *exorcismos de la memoria*

En *La casa...* la exploración del territorio marginal va más allá de la mera relación entre el margen del exilio y el margen del noroeste. La propuesta de la novela, al situar el desarrollo de la historia en un espacio como éste, es aprovechar la posición marginal para incorporar las voces que han sido canceladas por el régimen, así como presentar una alternativa al discurso represor. La marginalidad es privilegiada pues desde ahí es posible oponerse al silencio de la exclusión haciendo uso de la palabra.

En este sentido, es interesante retomar la idea del verso perdido en la historia de Belindo pues se podría hacer otra lectura en cuanto al anhelo por encontrar la palabra perdida. Por un lado, elegir la palabra es una especie de acto debido, es oponerse al silencio: “Morir es fácil, también es posible vivir callando siempre que se nos permita callar, pero quiero vivir sin rechazar nada de la vida” (116). La novela muestra que entre la palabra y el silencio, la única opción es hablar, ya que la

mudez “no siempre es practicable sin culpa”⁴⁰: “ya no quiero estar solo, ni olvidar ni callar. No quiero que la noche me sorprenda con mi propio rencor” (9). La novela reconoce el valor de la palabra dicha —en tanto que permite hablar al que siempre ha sido callado—, y todavía más el de la palabra escrita, por el poder preservador que en ella se alberga. Así, hablar, encontrar la palabra, sería no sólo evitar el silencio, sino contrarrestar el olvido; porque la palabra es, quizá, ese *remedio secreto contra el olvido*.

Si “no es fácil callar cuando nuestra conciencia lucha por obligar a la sangre y a las lágrimas a prevalecer sobre la vergüenza y el hábito” (16), encontrar las palabras precisas para hablar tampoco es sencillo, sobre todo cuando la realidad y la experiencia que se quiere contar es dolorosa y en ella se encuentran impresas evidentes huellas de violencia tanto a nivel individual como colectivo: “¿Cómo es posible que lo que quiero narrar —el derrotero de mi propia vida: una huella minúscula y difusa en la trama de otras vidas— sea tan difícil?” (9).

El problema que se plantea en relación a la dificultad para narrar se relaciona indudablemente con la casi imposibilidad de hablar sobre una realidad terrible y desgajada que, a la vez que no se puede rechazar, tampoco se puede comprender ni abarcar por completo.

⁴⁰ Campra, *op.cit.*, p. 179. Sobre el silencio, Arnoldo Lieberman comenta: “La dictadura tomaba —como es connatural a ella— cualquier silencio como adhesión, porque ninguna dictadura usa diván de psicoanalista, ninguna establece diferencias entre silencio de sometido e indiferente y silencio rencoroso y dolido: es el silencio lo que importa”, en “Rememoración del exilio”, Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 517-519, julio-septiembre de 1993, p. 545.

Como la violencia de lo real es algo difícil de contar —y que se preferiría olvidar—, la novela opta por transmitir las sensaciones de esa realidad, así como referirse indirectamente a ella, siempre de forma disgregada.

Frases aisladas como “Aquí no han llegado aún las patrullas ni los estruendos” (47), así como las menciones esporádicas de los “violentos y asesinos” de los que el narrador huye, van creando al interior del texto un clima tenso y conflictivo. Ese ambiente permite comprender el miedo de una pareja que, antes de cruzar la frontera, oye golpes en su puerta; el narrador, compartiendo el temor desde la habitación de al lado, escucha el diálogo en el que se reproducen las sensaciones de persecución, terror e incompreensión:

“Todo irá bien, ya lo verás”

“Sí”, dice ella, y cuando habla su voz suena como ahogada. “Pero, por qué? Nosotros no hicimos nada”.

“A ellos no les importa”, dice él.

“¡Pero no hicimos nada!”.

“Si hicimos, Clara”.

“¿Qué? ¿Qué es lo que hicimos?”.

“No estar de acuerdo con ellos. Habla más bajo, por Dios” (61).

A pesar de estas apariciones, la novela jamás hace mención explícita de la dictadura, ni se refiere directamente a la política represiva; esto no quiere decir que no hable de ello: su acierto consiste en recrear el ambiente y con sólo mencionar algunas señas, hacer presente una realidad como ésta. Así, las pocas alusiones que se hacen sobre el tema son siempre imprecisas: “Algo en él me anima a

hablar de esta crisis de locura que de pronto ha caído sobre nosotros, de esta borrachera delirante pero fría de terror y de sangre que a la memoria no le gustaría retener" (101).

Esa necesidad de contar lo que sucede, de hablar, responde a la urgencia de contrarrestar el silencio en aras de eliminar la posibilidad del olvido. Encontrar la palabra que comunique la experiencia significa asegurar la existencia de lo que ya no existe: el poder de la palabra reside en su capacidad de dejar testimonio, y por tanto, en la garantía de la permanencia de la memoria.

El narrador, consciente del poder preservador de la palabra, a lo largo del viaje lo anota todo en su cuaderno de apuntes. En realidad, esas modestas notas que el personaje cuenta que está escribiendo, son la novela que el lector tiene entre las manos; así, la escritura es un acción constantemente presente al interior de la trama: la propia novela revela su construcción. La reflexión sobre esa escritura llega al punto de definir la función que debe cumplir eso que el narrador está escribiendo:

Este será, al menos en mis apuntes, el testimonio balbuceante de mi exilio; pero quisiera que también lo fuese de mi amor a esta tierra y a los hombres, a mis vecinos, en los días en que se acobarda, aterroriza y mata [...] El testimonio de alguien que huye pero anota y sabe que un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo (120).

Esa —quizá exagerada— convicción del narrador de que el poder de la palabra escrita puede triunfar sobre esos “ellos”, se funda en un recuerdo de infancia, la enseñanza de un maestro:

‘Donde hay libros no hay diablos’. Y estuvo hablando de esto durante mucho tiempo. Los libros aclaran la mirada, y cuando el hombre ve, los diablos desaparecen. Toda mi vida anduve detrás de esta quimera (46).

Tal vez esta esperanza o fe en la palabra escrita sea cierta: si tantos libros son quemados (129), prohibidos (110) y alejados de sus lectores (29), debe ser porque de algún modo representan una afrenta al orden establecido; es evidente que no dejen dormir tranquilos a los “verdugos”.

Si las palabras alejan a los demonios y lo escrito puede no sólo preservar lo que ya no está, sino también dejar un testimonio capaz de recrear el espanto del período militar, la escritura de esta novela —o de esos apuntes— garantiza que la memoria permanezca, tanto del recuerdo de lo que ocasionó el exilio, como del que evocará para siempre lo que se dejó con la partida.

Pero esta escritura es incapaz de recrearlo y representarlo todo: su presencia es sólo una versión, un fragmento de la experiencia. Lo escrito puede preservar la realidad, pero si de ésta es posible sólo ordenar algunos fragmentos dispersos, lo que permanecerá será sólo un intento por recrear trozos de ella. En este sentido, la reflexión metaliteraria se hace presente en el cuestionamiento sobre la posibilidad de que la escritura pueda ser confiable, de que esa

escritura pueda realmente existir. Así, los apuntes del narrador son “breves e inconexos” (89), dudosos de su propia veracidad: “Sé que lo que de noche escribo en estos cuadernos no es la verdad” (83). La mayor duda recae en la posibilidad de que lo escrito no coincida con lo que el lector descifra:

Estos apuntes, como toda confidencia, serán también una enumeración de errores o de equívocos, puesto que lo que uno escribe no será precisamente lo que los demás leerán (117).

Más allá de estas dudas, la novela —y la propia escritura de la novela— busca en la palabra la permanencia de un recuerdo que está siempre amenazado por quedar olvidado. Sólo a través de ese recorrido en que la memoria se hace literatura, que permite recrear y por tanto re-habitar el espacio perdido —la casa, la tierra, la patria—, el narrador de *La casa...* puede resistir el viento que amenaza con borrar los perfiles de la casa, como dice el epígrafe de Luis Guillaume que encabeza el texto.⁴¹ Su casa sigue en pie porque la palabra escrita puede garantizar su permanencia: mientras su memoria la conserve, la garantía de que sobreviva su identidad y su pasado, está asegurada a pesar de la fuerza del viento.

⁴¹ “Maison de vent demuere qu'un souffle effaçait”. (Casa de viento demolida que un soplo borra).

CONCLUSIONES

*La lucha del hombre contra el poder es
la lucha de la memoria contra el olvido.*

MILAN KUNDERA

*La memoria es el único paraíso
del que no podemos ser expulsados.*

JEAN PAUL RICHTER

Los años que van desde 1976 hasta 1983 conforman uno de los períodos más dolorosos en la historia argentina. La violencia sistemática y la represión que el régimen militar impuso como medio para "ordenar" a la sociedad dejaron heridas imborrables: el nuevo tipo de violencia que se instauró durante *El Proceso*, dejando tras su paso un número aproximado de treinta mil *desaparecidos*, da cuenta del modo en que se intentó aniquilar cualquier clase de disidencia. Las heridas, por tanto, permanecen hasta ahora no sólo en la memoria

individual de quienes sufrieron algún tipo de violencia, sino en la memoria social del país.

Las novelas a las que nos hemos acercado a lo largo de este trabajo forman parte de la discusión que desde la llegada de los militares al poder —y hasta el momento— se ha venido dando al interior de la sociedad argentina: "Una sociedad habla, entre otros discursos, con el de la literatura"¹, dice Sarlo. Ante esa necesidad de hablar a través del ejercicio literario, *Libro...* y *La casa...* participan abiertamente en el debate a partir de la problematización del exilio: plantean interrogantes y buscan respuestas frente a la cancelación de todo discurso distinto al monólogo de la dictadura. Hablan, de algún modo, a pesar de los silencios impuestos.

Ambas novelas se entregan a la tarea de definir un espacio de escritura capaz de enfrentar la exclusión y por tanto de recuperar dos instancias perdidas: la circulación pública de ideas y la patria que se ha dejado atrás. La marginalidad del exilio crea un espacio propicio para la crítica del discurso unificado y homogéneo que el régimen había construido. "Estos textos son, esencialmente, el testimonio de una lucha contra la cancelación".² Si el discurso autoritario imponía el silencio y una verdad monolítica, estas novelas apuestan por el diálogo, la multiplicidad de sentidos y la pluralidad de voces.

¹ Sarlo, "Literatura y política", *op.cit.*, p. 9.

² Campra, *op.cit.*, p. 177.

Desde un espacio marginal que permite cuestionar las estructuras autoritarias del período, ambas novelas formulan un discurso basado en la fragmentación y la polifonía que rompe toda construcción totalizadora de un "yo" que se piense como único portador de lo nacional. Tanto *Libro...* como *La casa...* cuestionan la visión de una historia unívoca y acabada a través de una creencia común: toda tentativa por contar es sólo eso, un intento, una versión incompleta. Las historias que narran son construidas a partir de fragmentos de recuerdos y en ese sentido no sólo renuncian a la construcción de grandes explicaciones sino que dejan al descubierto tanto la ambigüedad como la diversidad de la realidad.

Es por ello que recurren también al cuestionamiento de su propia estructura: ¿Cómo escribir sin ejercer un acto autoritario o sin establecer una verdad incuestionable? Mientras que en Tizón esta obsesión de no incurrir en un *autoritarismo autorial* aparece a través de una duda constante respecto a la veracidad de su escritura, en Moyano se expresa mediante la dificultad para escribir. La tentativa por crear un texto en el cual el autor no se convierta en la única voz narrativa y el acto de escribir no constituya un acto de poder autoritario, se resuelve en ambas novelas a través de la inserción de una pluralidad de voces. En *Libro...* estas voces son las de personajes marginales y expulsados, mientras que en *La casa...* estas voces pertenecen a los habitantes de una región cuya voz ha sido históricamente silenciada.

De esta manera, ambas novelas utilizan una estrategia de la heterogeneidad que consiste en la inserción y reelaboración de

perspectivas textuales múltiples. La construcción de las novelas se lleva a cabo no sólo a través de otras voces, sino también de otros discursos y la introducción de cierta hibridez de géneros. La recuperación de la tradición oral en Tizón y las constantes referencias intertextuales en Moyano rebasan las fronteras de la llamada literatura "cultura" en tanto que reelaboran discursos ajenos al canon, pertenecientes a la cultura popular. En ese sentido, ambas novelas formulan su escritura a partir de una perspectiva dialógica y fragmentaria que permite tanto la puesta en duda de toda versión única de la historia, como la crítica a la visión monolítica del discurso oficial.

El espacio de la escritura creado por estas novelas posibilita una circulación libre de ideas y permite romper con la visión unidireccional del discurso autoritario. A través de la interdiscursividad instauran en la realidad textual un espacio en el que es posible el diálogo democrático inexistente en la realidad real. El problema de la representación de lo real, de la recreación literaria, se resuelve así a través de una relectura de la historia que inserta una solución democrática al interior de las novelas y busca resolver, en el plano simbólico, algunos conflictos de la sociedad.

Cómo narrar la historia de esa herida que es el exilio es una de las preguntas que ronda la escritura de ambas novelas. Si *Libro...* se apoya en metáforas sobre el mar y sus naufragios para expresar la represión, *La casa...* crea un ambiente tenso y alusivo sobre la violencia imperante. Y es que a pesar de la dificultad para *nombrar lo innombrable* existe una clara necesidad de contar: hacer que las

palabras e imágenes dejen un testimonio que perdure a pesar de las rupturas. La memoria es así la instancia que permite, por un lado, dejar constancia de la situación que ha fracturado al país, como también la que posibilita la recuperación de lo que ya no existe.

La expulsión genera un sentimiento de pérdida y de nostalgia difícil de sobrellevar. En este sentido, en ambas novelas la memoria permite luchar contra la cancelación que involucra la pérdida del espacio de pertenencia. La vuelta simbólica hacia la región de origen que efectúa el narrador de *La casa...* le permite guardar en la memoria imágenes e historias que evitarán —en lo posible— el vacío al que se enfrentará cuando haya abandonado el país. *Libro...* sugiere, en cambio, como posibilidad para recuperar lo perdido la remembranza y la "salvación" de las palabras que nombran lo que ya no está.

La casa... propone así que el viaje por las tierras de la infancia —un viaje a través de la memoria— dejará al exiliado imágenes que harán menos doloroso el exilio: llevará como único equipaje el país que ha guardado en su memoria. En *Libro...* la pérdida de la patria se problematiza de modo distinto: al perder las raíces surge entonces un cuestionamiento sobre el origen: ¿quiénes somos los argentinos descendientes de inmigrantes que ahora somos expulsados de esa patria a la que llegaron? El desarraigo que surge tras la expulsión provoca la percepción de una identidad que corre el riesgo de perderse por el alejamiento y el olvido. Esta sensación de orfandad se traduce en dudas sobre el propio origen y por tanto en la necesidad de resarcir esa identidad fracturada.

En ambos textos la recuperación de la identidad está relacionada con la función del viaje. En Tizón como búsqueda del verso perdido, de esa voz colectiva en la que radican los referentes propios. En Moyano está referida a una imagen, la del barco, que remite al origen diverso y problemático de la identidad argentina. Sin embargo, la identidad que se busca es percibida de modo distinto en cada novela. Mientras que en *La casa...* se busca resarcir una identidad en peligro e incluso extraviada, en *Libro...* se cuestiona la posibilidad de que exista tal identidad.

A partir del rescate de la oralidad, *La casa...* busca restaurar la identidad colectiva recuperando la voz de aquellos habitantes anónimos portadores de un saber y una cultura olvidados por el discurso oficial. La memoria de ese sujeto colectivo reafirma en sus leyendas y relatos el poder convocador de la palabra oral en tanto que resguarda una historia compartida. En *Libro...* a pesar de las dudas acerca de la existencia de una identidad, un juego intertextual recorre el texto a través de reminiscencias de canciones, citas y expresiones pertenecientes a la cultura popular, convocando una memoria y reafirmando así una identidad común.

A nivel individual, es inevitable que el exilio fracture la propia percepción que se tenía antes de la salida: no se puede ser el mismo que aquél que vivía en la patria. Tras la expulsión, ambos protagonistas viven una crisis de identidad que hace explícita su fractura interior: en *Libro...*, Rolando siente que el desplazamiento lo ha partido en dos y que un pedazo se quedó en su tierra; a la vez, percibe que ha ido "saltando de Rolando en Rolando", como si el

acercamiento a Barcelona lo fuera convirtiendo en otro. Esta sensación es compartida por el narrador de *Casa...*, quien a lo largo del viaje asume que, como todos los que se van, ya no podrá ser el mismo: el recorrido hacia la frontera lo transformará en otro.

Como la tajante división entre el *allá* y el *acá* rompe en múltiples fragmentos la identidad, una de las búsquedas constantes al interior de los textos es la de unir las piezas que han quedado disgregadas; es por ello que ambos protagonistas buscan incesantemente reencontrarse y reconocerse. Para lograrlo, la memoria se convierte en el recurso que facilita la unión de esos trozos, buscando así la reconstrucción. La remembranza de episodios del pasado es constante en las novelas, sobre todo aquellos relacionados con la infancia: mientras que en *La casa...* los recuerdos de la niñez están siempre relacionados con la región de la puna, en *Libro...* se entrecruzan con los del abuelo español que llegó al Cono Sur en barco. Estos recuerdos acercan al presente los rastros de un pasado fuertemente vinculado al origen, de tal forma que se posibilita la recuperación de las raíces que se teme olvidar.

En *La casa...* otro medio para buscar la unión de la identidad fracturada es la preocupación por *el otro*. Frente a los personajes que conoce el narrador —*los otros*—, él se busca a sí mismo; sólo descubriendo la alteridad, el narrador es capaz de reconocerse y afirmarse. Siempre existe un cruce entre lo que concierne a lo individual y lo colectivo: la identidad se construye en un contexto social y en las relaciones que se entablan con el entorno. Así, la reconstrucción de la identidad en ambas novelas se busca tanto en la

remembranza del pasado personal capaz de develar recuerdos sobre el origen, como en la recuperación de la señas que hacen que esa identidad se inscriba en la colectividad.

Ninguna de las dos novelas se sitúa en el país de exilio y sin embargo en ambas el exilio es una realidad que se hace patente desde el momento en que se cierra la casa y se emprende el camino hacia fuera. Así, cada una se convierte en una reflexión sobre el exilio en sí. Para *Libro...* es un viaje que no termina, un destierro del cual es imposible regresar, una errancia permanente y recurrente, un movimiento oscilatorio inacabable: "Cuando el gordito y el gendarme me tironeaban en el puerto, ahí debí quedar oscilando, al fin y al cabo ésa es la verdadera situación" (71). En *La casa...*, el exilio es ante todo una situación de abandono y soledad que crea un vacío que debe ser colmado de recuerdos para sobrellevar la ausencia de la tierra perdida: "debo retener la memoria de este otro país para no llegar vacío a donde viviré recordándolo" (106).

El viaje que realiza el narrador de *La casa...* sería un privilegio comparado con el de Rolando en *Libro...*: él escoge el camino hacia el destierro, haciendo un recorrido que es en realidad un retorno simbólico; una vuelta por los caminos de la memoria cuyos trazos quedan delineados en la arrugada libreta que lleva consigo. En *Libro...* el regreso es algo añorado por todos los personajes, como si el volver fuera la única cura para el destierro. Pero ante la indefinición del origen, se problematiza también el lugar al que se volvería: ¿hacia dónde hay que emprender el regreso? Respecto a este conflicto, *Libro...* encuentra en la escritura una respuesta: el diario de a bordo

que desea escribir Rolando guarda la memoria necesaria para saber si se llega o se vuelve. La esperanza por volver y la imposibilidad para lograrlo de manera real está presente en cada una de estas novelas, lo que conduce a realizar un retomo simbólico a través de la recuperación del pasado y la remembranza; la escritura, en este sentido, se convierte en el medio que posibilita tal regreso.

En ambas novelas, la memoria se percibe como acto indispensable para resistir el peso del alejamiento. Si lo que se ha dejado atrás corre el peligro de desaparecer por la amenaza del olvido, si es posible que en ese olvido también la propia identidad se borre, sólo la búsqueda de lo que se ha perdido —su recuerdo, su alumbramiento a través de la memoria— logra mitigar el dolor y la lejanía. Y así, con el objeto de preservar esa memoria, surge el acto de la escritura.

La consciencia de que sólo en las palabras la memoria se perpetua convierte al acto de la escritura en uno de los tópicos alrededor del cual las novelas se construyen. El proceso de escritura de estos textos es tan presente como la propia historia que cuentan, lo que en *Libro...* se muestra al narrar las dificultades que tiene que sortear Rolando para lograr su construcción y en *La casa...* al hacer explícito que el narrador anota en una libreta lo que el lector está leyendo.

En esta permanente reflexión sobre la escritura está inserta la búsqueda incesante de la palabra como medio de salvación; palabras que, en *Libro...* deben ser rescatadas del naufragio y anotadas como

única forma de enfrentarse al destierro, ya que en ellas está inscrito todo el recuerdo que su nominación evoca: "Llegaremos a Barcelona si encontramos las palabras, esas olas" (294). En *La Casa...* esta esperanza en las palabras las convierte en un conjuro que contrarresta el poder de los demonios: las palabras anotadas, siempre relacionadas con el inventario de imágenes que el narrador se llevará al exilio, no sólo enfrentan al olvido sino a quienes lo imponen, "los verdugos".

La palabra en contra del silencio se convierte así en una metáfora de la memoria en contra del olvido: sobrevivencias del naufragio —petroglifos— para Moyano, recuerdos de lo ya ausente —imágenes— para Tizón, las palabras tienen la función de exorcizar la memoria. A pesar de las rupturas y los silencios impuestos, ambas novelas asumen un compromiso: convertir a las palabras, único medio del que no han sido privados, en el arma que contrarreste el olvido y deje un testimonio perdurable: "No olvidemos que todavía nos queda la palabra" (152) indica *Libro...*; "...es posible vivir callado siempre que se nos permita callar, pero quiero vivir sin rechazar nada de la vida" (116) afirma *La casa...*

Frente a un discurso autoritario que tomaba cualquier silencio como adhesión, la elección de la palabra es en sí un desafío. En estos textos, las palabras que se buscan son las escritas, que no sólo invocan aquello que no se desea olvidar, sino que se vuelven el refugio de la memoria. En este sentido, ambas novelas buscan dejar el registro de una experiencia: "Este será, al menos en mis apuntes, el testimonio balbuciente de mi exilio" (120), dice el narrador de *La casa...* casi al final del relato. Dejar testimonio de ese traslado,

imprimir la memoria en las palabras es labor que asumen ambas obras. Así, al comentar la función del *diario de a bordo*, Rolando en realidad define la intención de *Libro...*: escribir la memoria del viaje al exilio para futuros migrantes, "un diario de a bordo como los indios de mi provincia [...] dejaron petroglifos" (181).

Así, los textos otorgan a la escritura un poder especial: el de convertirse en un espacio de resistencia: "...un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo" (120) dice *La casa...* Las palabras anotadas, las palabras que son imágenes, las palabras que son testimonio del terror y el dolor vivido, son palabras capaces de invocar y, al mismo tiempo, de dejar memoria: en ellas se puede asegurar la permanencia de lo que ya no está y ellas pueden guardar la memoria de lo acontecido. Las palabras adquieren así un valor absolutamente contestatario: el de oponer su voz a la cancelación impuesta. Como dice Goloboff,

es, acaso, una de las pocas grandes revanchas que el mínimo hombre, que el mínimo escritor, puede permitirse contra los totalitarismos que lo expulsan: resemantizar el vocabulario que ellos usaron y gastaron; encontrar, descubrir o inventar nuevos sentidos a las palabras de su lengua.³

La escritura es el testimonio que hará que la memoria perdure. Por eso, más allá de recuperar únicamente la experiencia individual, estas novelas buscan rescatar la memoria colectiva y dejar registro de una historia compartida. Así como en *La casa...* el rastreo de la

³ Goloboff, *op.cit.*, p. 140.

historia de Belindo sólo se logra a través de los relatos de la comunidad, en *Libro...* la creación de la historia sobre el guardafaro se construye colectivamente. Al incorporar en los textos otras voces que también han sido canceladas y al permitir que en ese ámbito se registren fragmentos de un pasado común, estas novelas apuestan por la construcción de una memoria que involucre a todos. En ese sentido, ambas novelas comparten la idea de que la literatura debe de ser una obra colectiva en que la participación y el diálogo conformen un espacio democrático e incluyente.

De este modo, en la escritura es posible encontrar el espacio en que muchas búsquedas confluyen: ahí podrán permanecer los recuerdos del origen, las señas de identidad rememoradas, las palabras que evocan y convocan una memoria, el diálogo posible. Quizá así la escritura concilia de algún modo el conflicto entre el *antes* y el *después*, el *allá* y el *acá*: tiende puentes que comunican el pasado con ese presente incierto y llena algunos vacíos que probablemente harán menos difícil la construcción de un futuro. La escritura, en este sentido, es también restauradora.

Los fragmentos que conforman la estructura de estas obras más allá de actuar como mero reflejo de la fragmentación existente en la realidad, indudablemente confirman su participación en esa realidad a través de las soluciones simbólicas que proponen. Así, retomando esa idea de Sarlo de que una sociedad también habla con el discurso de la literatura, es posible encontrar en estas novelas una seria reflexión sobre el autoritarismo que hizo posible, entre otras violencias, el exilio. Su búsqueda puede definirse como el intento de hacer de la literatura

un espacio en que el diálogo impere y que de ese modo las distintas caras de la sociedad puedan participar activamente. Al ser un testimonio crítico del pasado inmediato y sin convertirse en un discurso único y abarcador como el del régimen, estas novelas del exilio se presentan como *otra* posible historia de los hechos, una historia alternativa, no única sino divergente a la historia oficial, que quizá permita dar coherencia y hacer un poco entendible la separación y el desarraigo. Estas novelas proponen la construcción de una memoria que permita habitar un espacio propio a través de la remembranza; una memoria capaz de dejar constancia del miedo y el dolor, de las fracturas y heridas del país, que colabore en el futuro a reconstruir una nación desgarrada de sí misma y que quizá permita dejar recuerdo de un período de terror para que *nunca más* pueda volver a repetirse.

BIBLIOGRAFÍA

- Argentina: cómo matar la cultura. Testimonios: 1976-1981.* Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas víctimas de la represión en el mundo. Madrid, Editorial Revolución, 1981.
- Avellaneda, Andrés. "Argentina militar: los discursos del silencio", en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia.* Frankfurt, Vervuert, 1993.
- Balderston, Daniel, et. al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.* Buenos Aires-Madrid/Minnesota, Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987.
- Battista, Vicente. "El difícil arte de volver", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 517-519, julio-septiembre de 1993.
- Benedetti, Mario. "Daniel Moyano, el contador de cuentos", *El ejercicio del criterio*, Madrid, Ed. Alfaguara, 1995.
- Bergero, Adriana y Fernando Reati. *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990.* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI editores, 1987.
- . "El exilio argentino en Europa: Formas del viaje, forma de la memoria" en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia.* Frankfurt, Vervuert, 1993.
- "Cartas de Exiliados", *Punto de Vista*, año 7, núm. 21, agosto de 1984.
- Casalet, Mónica y Sonia Comboni (coords.). *Consecuencias Psicosociales de las migraciones y el exilio.* México, UAM-X, 1989.

- Cortázar, Julio. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona, Muchnik Editores, 1984.
- Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Floria, Carlos A. y César García Belsunce. *Historia política de la Argentina contemporánea 1880-1983*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Fleming, Leonor. "Una literatura del interior: el noroeste argentino". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 408, junio de 1984.
- Foster, David William. "Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'", en Daniel Balderston, et.al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-Madrid/Minnesota, Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987.
- Galeano, Eduardo. "El exilio: entre la nostalgia y la creación". *Revista Universidad de México*, vol. XXXIII, núm. 11, julio de 1979.
- _____. *Días y noches de amor y de guerra*, México, ed. Era, 1994.
- García Delgado, Daniel. "El modelo autoritario". *Punto de Vista*. vol. 6, núm. 18, agosto de 1983.
- Gelman, Juan y Osvaldo Bayer. *Exilio*. Buenos Aires, Ed. Legasa, 1984.
- Giardinelli, Mempo. "Dictaduras y el artista en el exilio". *Working paper*, núm. 65, Universidad de Notre Dame, marzo de 1986.
- Gil Amate, Virginia. *Daniel Moyano: La búsqueda de una explicación*. Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993.
- Gnutzmann, Rita. "Daniel Moyano en busca de la identidad". *Insula*, vol. 47, núms. 549-550, septiembre-octubre de 1992.
- Goloboff, Gerardo Mario. "Las lenguas del exilio", en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt, Vervuert, 1993.

Gramuglio, Ma. Teresa. "Temas y variaciones en la narrativa de Daniel Moyano". *Punto de Vista*, vol. 5, núm. 15, agosto-octubre, 1982.

Grande, Félix. "Con octubre en los hombros", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 517-519, julio-septiembre de 1993.

Gregorich, Luis. "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología", en Saúl Sosnowsky (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Legasa, 1988.

Guinsberg Enrique. "Problemática psicosocial del exilio", en Mónica Casalet y Sonia Comboni (coords.), *Consecuencias psicosociales de las migraciones y el exilio*, México, UAM-X, 1989.

Hartlyn, Jonathan y Arturo Valenzuela. "La democracia en América Latina desde 1930", en Leslie Bettel, ed., *Historia de América Latina*, tomo 12, Barcelona, Crítica, 1997.

Heker, Liliana. "Los intelectuales ante la instancia del exilio: Militancia y creación", en Saúl Sosnowsky (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Legasa, 1988.

——— "Polémica con Julio Cortázar. Exilio y literatura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 517-519, julio-septiembre de 1993.

Hollabaugh, Linda Kay Lyn. *Exile in the novels of Daniel Moyano*. Tesis de doctorado presentada en la Texas Tech University. UMI Dissertation Services. Miami, Ann Arbor, 1988.

Jitrik, Noé. "Mirar hacia adentro: literatura y exilio" y "Un tema menor. La relación autor-público en el exilio" en *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1984.

——— "La literatura del exilio en México (Aproximaciones)", en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt, Vervuert, 1993.

- Kaplan, Marcos. "50 años de Historia Argentina (1925-1975): El laberinto de la frustración", en Pablo González Casanova (coord.), *América Latina: historia de medio siglo*. México, Siglo XXI, 1977.
- King, John. "Las revistas culturales de la dictadura a la democracia: el caso de *Punto de Vista*", en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt, Vervuert, 1993.
- Kohut, Karl y Andrea Pagni (eds.). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt, Vervuert, 1993.
- Kovadloff, Santiago. *Argentina, oscuro país: Ensayos sobre un tiempo de quebranto*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1983.
- Lieberman, Arnoldo. "Rememoración del exilio", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 517-519, julio-septiembre de 1993.
- López Laval, Hilda. *Autoritarismo y cultura (Argentina 1976-1983)*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.
- Lorenzano, Sandra. "El país que dibuja la memoria: Un acercamiento a *La casa y el viento* de Héctor Tizón". *Hispanamérica*, núm. 72, año 24, 1995.
- _____. "Hablar de lo indecible". *La Jornada Semanal*, 8 de septiembre de 1996.
- Martínez, Carlos D. "Las formas de la diáspora". *Punto de Vista*, vol. 6, núm. 18, agosto de 1983.
- Martínez, Tomás Eloy. "El lenguaje de la inexistencia", en Saúl Sosnowsky (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Legasa, 1988.
- Martini, Juan. "Naturaleza del exilio", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 517-519, julio-septiembre de 1993.
- _____. "Exilio y ficción: Una escritura en crisis", en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt, Vervuert, 1993.

- Masiello, Francine. "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura", en Daniel Balderston, *et. al.*, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires - Madrid / Minnesota, Alianza Editorial/ Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987.
- Massei, Adrián Pablo. *Héctor Tizón. Una escritura desde el margen*. Córdoba, Alción Editora, 1998.
- Moyano, Daniel. "Haroldo andaba en la luz", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 121, año XXI, julio-agosto de 1980.
- _____ Entrevista en *Capítulo*, núm. 135, 1982.
- _____ *Libro de navíos y borrascas*. Madrid, Legasa, 1983.
- _____ "La música que brota de la tierra", entrevista con Ma. Esther Gilio, en *Emergentes*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.
- _____ Entrevista con Rita Gnutzmann. *Hispanamérica*, año 16, núms. 46-47, 1987.
- _____ "Escribir en el exilio", en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt, Vervuert, 1993.
- O'Donnell, Guillermo. *Tensiones en el estado Burocrático-autoritario y la cuestión de la democracia*. Documento CEDES/G.E. CLACSO, núm 11. Buenos Aires, 1978.
- Parceró Daniel, Marcelo Helfgot y Diego Dulce. *La argentina exiliada*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
- Piña, Cristina. "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 517-519, julio-septiembre de 1993.
- Rama, Angel. "Política y naturaleza de los exilios latinoamericanos". *Cuadernos de Marcha*, 2ª época, año 2, núm. 8, julio-agosto de 1980.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires, Legasa, 1992.

- Roca Martínez, José Luis y Virginia Gil Amate. "Exilio, emigración y destierro en la obra de Daniel Moyano". *Revista Iberoamericana*, vol. 58, núm. 159, abril-junio de 1992.
- Rock, David. *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Alfonsín*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Romano, Eduardo. Reseña de *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 406, abril, 1984.
- Romero, Luis Alberto. *Breve Historia contemporánea de Argentina*. México, FCE, 1994.
- Rouquié, Alain. *El estado militar en América Latina*. México, Siglo XXI, 1984.
- _____ y Stephen Suffern. "Los militares en la política latinoamericana desde 1930", en Leslie Bettel, ed., *Historia de América Latina*, tomo 12, Barcelona, Critica, 1997.
- Salas, Horacio. "Duro oficio el exilio", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 517-519, julio-septiembre de 1993.
- Sarlo, Beatriz. "Literatura y política". *Punto de Vista*, vol. 6, núm. 19, diciembre de 1983.
- _____ "Una alucinación dispersa en agonía". *Punto de Vista*, año 7, núm. 21, agosto de 1984.
- _____ "Política, ideología y figuración literaria", en Daniel Balderston, et. al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-Madrid/Minnesota, Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987.
- _____ "El campo intelectual: Un espacio doblemente fracturado", en Saúl Sosnowsky (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Legasa, 1988.
- _____ "Experiencia y Lenguaje I". *Punto de vista*, núm. 51, abril de 1995.

- _____ "Los militares y la historia: contra los perros del olvido". *Punto de vista*, año 10, núm. 30, julio-octubre de 1997.
- Sosnowski, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Legasa, 1988.
- Steimberg de Kaplan, Olga. "Realismo y alegoría en *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano". *Revista Iberoamericana*, vol. 57, núm 155-156, abril- septiembre de 1991.
- Tizón, Héctor. *La casa y el viento*. Buenos Aires, Legasa, 1984.
- _____ "A cada rato tiene uno ganas de morirse", entrevista con Ma. Esther Gilio, en *Emergentes*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.
- _____ "Las palabras que narran", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 517-519, julio-septiembre de 1993.
- _____ "Captar la esencia de lo efímero", entrevista con Guillermo Saavedra en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- _____ Entrevista con Rhonda Dahl Buchanan. *Hispanamérica*, año 23, núm. 69, 1994.
- _____ Entrevista con Graciela Speranza en *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 1995.
- _____ "Transculturación o aculturación", *Alternativa Latinoamericana*, núm. 9, *sf.*
- _____ "Reflexiones de un escritor de frontera sobre lo metropolitano y el interior", *Revista Lote*, núm 10, <http://www.revistalote.com.ar/nro010/tizon.htm>.
- _____ Entrevista con Miguel Wiñasky, http://www.websitemaker.com/gorbato/magazine/nota_0411.htm.
- Yankelevich, Pablo (coord.). *En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*. México, Plaza y Valdés editores / ITAM, 1998.