

MEMORIA, EXILIO Y VIOLENCIA.  
TRES NARRADORES ARGENTINOS:  
DI BENEDETTO, MOYANO Y TIZÓN

POR

EMILIA DEFFIS DE CALVO  
*Université Laval*

Si “un pequeño papel, una palabra, malogra el sueño del verdugo”,<sup>1</sup> entonces es posible narrar el despojo, la desaparición y el genocidio. Este, además de un programa narrativo, resulta ser la apuesta ideológica del novelista en la reconstrucción histórica del pasado.<sup>2</sup>

Intento anotar aquí algunas de las estrategias narrativas que permiten la construcción de la utopía: un lugar donde poder vivir sin perder la memoria. Los textos analizados, escritos todos ellos fuera de los circuitos culturales de Buenos Aires, al construir literariamente la memoria a partir de modos propios de evocación, logran la consolidación de un modelo alternativo de identidad nacional.

Este trabajo tiene como objetivos: 1) revisar sucintamente tres novelas que forman un contexto de elaboración narrativa de la memoria, el exilio y la violencia, y 2) estudiar con mayor detenimiento dos corpus de cuentos de Héctor Tizón en los que se evoca el crimen y el destierro. Las novelas son *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto, *Libro de navíos y borrascas [LNB]* (1983) de Daniel Moyano, y *La casa y el viento [CV]* (1984) de Tizón. Los cuentos de este último se reúnen en dos grupos, un primer conjunto de relatos que pertenecen a *Recuento*, antología personal que el autor publicó a poco de volver a la Argentina en 1984, “El cazador”, “¿Alguien ha llamado?” y “Un pariente lejano”. El segundo grupo comprende cuentos de diferentes volúmenes, publicados entre 1978 y 1992, “Ligero y tibio, como un sueño”, “Regreso”, “Retrato de familia” y “Los árboles”.

En el corpus de novelas, *Zama* opera como primer antecedente novelesco que traza una visión elíptica y alegórica de la historia americana pasada y futura y, en particular, de los mecanismos profundos de la colonización. Según interpreto, la anticipación del futuro que se percibe en la historia de un oscuro funcionario virreinal sirve de figuración comprensiva de algunos comportamientos sociales aberrantes de la década de los setenta, tales como la impunidad y la indiferencia ante la represión colectiva. Por su parte, *LNB* cuenta como exponente de novela de exilio, contemporánea a *CV* de Tizón, en la que el relato del viaje forzado de setecientos prisioneros desde el puerto de Buenos Aires al de

---

<sup>1</sup> Héctor Tizón, *La casa y el viento*, 1984:438.

<sup>2</sup> Remito al lector al estudio sistemático que hace de este tema F. Reati en su *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, con abundante bibliografía.

Barcelona, muestra estrategias totalizadoras que proyectan, desde el presente, una visión particular, otra, de la utopía histórica. Idéntica estrategia lleva a cabo *La casa y el viento*, delimitando, a su vez, un espacio específico para el rescate narrativo de imágenes y relatos que hace un fugitivo en su camino hacia la frontera.

Estas novelas comparten dos rasgos destacables: 1) las tres fueron escritas por autores que se encontraban fuera de los circuitos capitalinos de producción de bienes simbólicos,<sup>3</sup> lo que acentúa su especificidad e importancia en tanto referentes identitarios alternativos, y 2) las tres narran una experiencia de exilio, por lo que me parece legítimo integrarlas en una lectura que sugiera una genealogía narrativa de la construcción utópica del tiempo y el espacio memorables.

En cuanto a los cuentos de Tizón, motivo central de atención en este trabajo, me dedicaré a explorar los recursos de la escritura tizoniana que se apoya en elipsis, ambigüedades y paradojas para construir una memoria plural.

El exiliado se encuentra en un callejón sin salida, está en lo que los filósofos llaman una aporía. Aporía significa, literalmente, camino sin salida, paradoja lógica de una proposición que se afirma y, al mismo tiempo, se contradice. En estas narraciones, la tensión producida por la imposición de un espacio ajeno provoca soluciones diferentes, pero todas ellas podrían ponerse bajo la rúbrica “aporía de la espera y la violencia”. Este es, pues, el hilo conductor de mi selección textual: un antecedente, *Zama* y su relato de la espera llevada hasta la últimas consecuencias. Un contemporáneo, *LNB* y su diario de a bordo para futuros expulsados. *CV* y su inventario del adiós para fugitivos. Y, finalmente, los cuentos de Tizón en tanto registros denunciadores de lo borrado.

Estos relatos argentinos proponen, creo yo, leer el futuro desde un presente fragmentado y disperso, pero por sobre todo, inventan otro país (otra América), ese espacio utópico: un lugar donde recordar. Identificarse. Y no desaparecer.

Veamos primero cómo, al tiempo que nombra lo innombrable, Di Benedetto inventa –anticipándola– la historia en *Zama*.

#### INVENTAR LA HISTORIA

*Zama* fue publicada en 1956 y su título original era *Espera en medio de la tierra* (Ricci 94). Está dedicada “a las víctimas de la espera” y es un relato que enuncia muy claramente el sentido etimológico de la palabra aporía, esa dificultad de pasar:

Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería

---

<sup>3</sup> Di Benedetto es mendocino, Moyano, riojano, y Tizón, jujeño. Como tantos otros intelectuales y artistas argentinos, los tres se exiliaron entre 1976 y 1983 durante la dictadura militar del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, período sombrío de la vida social del país a causa no sólo de la interrupción de todos los derechos constitucionales de la ciudadanía y la censura cultural, sino y muy especialmente por la extendida y sangrienta represión, forma estatal del terrorismo que secuestró, encarceló, torturó y asesinó a miles de ciudadanos.

llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos.

Ahí estábamos, por irnos y no. (17)

*Zama* es una novela fundamental de la literatura argentina por muchas razones, y al ponerla en relación con las de Moyano y Tizón, se hace evidente su estatuto de narración imprecisa y ambigua, capaz de expresar la tensión entre el pasado y el futuro. Es una novela que condensa procedimientos de escritura para nombrar lo innombrable: el viaje no deseado, la identidad perdida, el ser otro.

Primero, *Zama*. Porque la novela de Di Benedetto está sistemáticamente ausente de las antologías y los estudios críticos, su autor no figura en el panteón de la literatura nacional ni se ha reconocido aún –salvo contadas excepciones, como las de Augusto Roa Bastos, Juan José Saer y Julio Premat– la importancia de su escritura. Sin embargo *Zama* presenta un repertorio de procedimientos que ilustran “esa manera elíptica y desplazada de nombrar la realidad” a la que se refiere R. Piglia al definir a la ficción como “un arte de la elipsis y el sobreentendido” (98-99).

*Zama* narra el ciclo de-generator de don Diego de Zama, asesor letrado de su majestad en imprecisas tierras sudamericanas.<sup>4</sup> La novela se divide en tres partes: 1790, 1794 y 1799, mostrando el devenir disolvente del protagonista, que va de la infidelidad a la delación.

Subrayo aquí los recursos con los que Di Benedetto potencia lo que Piglia llama “el uso estatal de la lengua” en la construcción del “terror elíptico”, “que dice todo, sin decir nada”.<sup>5</sup> Me refiero, concretamente, a la narración hecha a base de parataxis y elisiones,<sup>6</sup> que privilegia los contrastes bruscos y la paradojas.<sup>7</sup> Una técnica descriptiva en la que la

<sup>4</sup> Asunción del Paraguay, tal como señala Filer, y según indican los indigenismos y descripciones de lugares de la tercera parte. Artal estudia la articulación de los espacios y el lenguaje que le permiten al narrador construir “un espacio americano asfixiante, invasivo y elusivo a la vez” (8).

<sup>5</sup> Para ilustrar esto, Piglia analiza el sintagma *zona de detención*, que designaba a las paradas de los autobuses en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar.

<sup>6</sup> Véanse como ejemplos de estilo paratáctico y lacónico:

“El horror.

El horror absurdo que nos atrapa.

Este era el horror de la fascinación” (185)

-----

“Quedarían allí, al pie del cerro, con una cruz y una piedra encima.

El viento voltearía la cruz.

Alguien, después sacaría la piedra.

Tierra lisa.

Nadie.

Nada.

Me sacudí sin moverme.

No podía ser. Eso no podía ser para mí” (222).

<sup>7</sup> Ejemplos de juego verbales, antítesis y paradojas:

“Para entrar a su despacho ya no bastaba llamar a la puerta; era necesario solicitar audiencia. Mo lo comunicó el oficial mayor.

Solicité audiencia. No la obtuve” (136).

personificación, la metonimia, la metáfora y los elementos de la deixis se concentran en el conceptismo de las imágenes.<sup>8</sup>

En la anécdota sucede muy poco, apenas el revolverse de un hombre en la inercia de su circunstancia: el desamor, la marginación del poder colonial, la claudicación de un supuesto destino de grandeza. Pero *Zama* consigue narrar prospectivamente, desde un punto de vista profundamente alegórico buena parte de la historia de América. Más abajo volveré a considerar esto.

¿Desde dónde se escribe?<sup>9</sup> El narrador se sitúa en posición excéntrica, des-centrada,<sup>10</sup> y se expresa mediante una lengua que, a fuerza de querer situarse a fines del siglo XVIII, termina siendo un español de todos los tiempos y de ninguno.

Antes mencioné el “terror elíptico” construido por la historiografía oficial y que, en la última dictadura militar argentina, se expresaba en toda clase de eslóganes siniestros (como aquel de “*el silencio es salud*” que circundaba al obelisco de Buenos Aires a fines de los años setenta). En *Zama* la elipsis opera, en cambio, como mecanismo de inversión, diciendo todo sin decir nada. Así, por ejemplo, el mensaje final de Diego a la esposa: “Marta,

“[...] podía ser porque las monedas fuesen de oro y no inferiores.  
No eran de oro y fueron para los inferiores” (157)

“Vicuña Porto era uno de los soldados de la legión puesta a la caza de Vicuña Porto.” (213)  
“Entonces, pensando que él se hallaba entre nosotros y nosotros padecíamos necesidades, fatigas, tropiezos y muertes por encontrarlo, se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está *allá*, sino en *cada cual*” (225, énfasis en el original).

<sup>8</sup> Esto se observa particularmente en la descripción del paisaje y de las sensaciones del protagonista: “El sol estaba manso. Yo también” (153).

“Faltaba luz, por las nubes cerradas, que no cuidaban el cielo, sino el suelo, de tan descendidas. Las palmeras acongojaban sus verdes. El azul toleraba, sin batalla, la corrosiva infiltración del gris. Grávida de humedad, posesiva, la atmósfera había suspendido la vida. Surto en las aguas iguales, sostenía el barco una quietud sin memoria” (125).

“Los horrores, en mis adentros, despojándome de la realidad de esa oficina de todos los días, con Manuel Fernández por delante, físico, no alterado, aún con el ruidito inagotable de su pluma, que únicamente en ese punto reaparecía, al verlo de nuevo a él” (186).

“Porto brincó en el aire y cayó de pie, mano al cinto. [...] Reapareció en mi conciencia el capitán. El, Vicuña y yo formábamos un triángulo. Cada extremo con su rencor” (232).

<sup>9</sup> Di Benedetto, como ya he apuntado, escribe fuera de Buenos Aires, lejos de los circuitos culturales metropolitanos. “Soy argentino, pero no he nacido en Buenos Aires”, dice en su “Autobiografía” (Ricci 99). Di Benedetto nació en 1922 en la ciudad de Mendoza.

<sup>10</sup> En este sentido, Maristany apunta en su análisis de *Respiración artificial* de R. Piglia que esta mirada histórica es “una manera benjaminiana de iluminar el presente a través de la mirada “*excéntrica*” del pasado” (99). “La memoria –había puntualizado un poco antes– sirve entonces para contradecir una historia petrificada, unívoca y falaz; en lugar de estabilizar una identidad, la cuestiona, la moviliza; nos encontramos en las antípodas de los relatos identitarios que la literatura produjo desde la Independencia, pues se trata de deshacer una identidad ficticia, articulada sobre una memoria mutilada, deformada o ignorada” (98).

no he naufragado”, escrito antes de la mutilación de los dedos de las manos, dice eso y al mismo tiempo exactamente lo contrario. Zama no ha naufragado porque todavía está vivo (“Si me dejaban la vida, conservaría la facultad de escoger la vida o la muerte”), pero sí ha naufragado, porque sólo le queda “No morir aún” (245). No ha naufragado porque recupera su voz, pero naufraga porque ha perdido sus manos.

La atopía y el anacronismo son las coordenadas del exiliado, fuera del espacio familiar y en otro tiempo, tal como las presenta Di Benedetto, pero permiten lecturas múltiples. Existe, por ejemplo, la posibilidad de leer la novela como un relato en clave. Así, uno puede leer la historia del funcionario virreinal que va degradándose en sucesivas claudicaciones.<sup>11</sup> Pero también se puede leer la historia del ciudadano, presa de la ambivalencia entre ser víctima o cómplice del victimario, en su patética falta de reacción ante el terrorismo de estado. En ambos casos Diego de Zama aparece, entonces, como la encarnación del cipayo, eslabón débil de la cadena represiva: el que ejecuta órdenes asumiendo el discurso ideológico de la represión y la censura; el que sobrevive en tiempos democráticos ejerciendo tareas de “seguridad y vigilancia”, y puede ser “recuperado” como torturador o verdugo en cualquier momento. El cipayo es un victimario que, por ser un semejante de las víctimas, conoce mejor que nadie dónde les duele más.

Así es como esta novela, publicada en 1957, nos permite comprender el funcionamiento de los mecanismos sociales que, veinte años después en la Argentina, toleraron e incluso llegaron a justificar por la indiferencia la represión masiva llevada a cabo por las juntas militares que tomaron el poder. A esto me refería más arriba al mencionar la capacidad de la novela de Di Benedetto de configurarse como relato prospectivo, e inventar alegóricamente el pasado para explicar el repetido y sangriento futuro americano.<sup>12</sup>

Casi treinta años más tarde, las novelas de Moyano y Tizón narrativizarán el destierro y la desaparición, al tiempo que registrarán su archivo mítico de la memoria.

“AL RECORDARLO MIS PALABRAS SE CONVIERTEN EN PIEDRAS” (CV, 15)

Escritas en el exilio, *Libro de navíos y borrascas*, y *La casa y el viento* identifican a otras víctimas, ya no sólo de la espera, sino también de los “violentos y asesinos”, como dice el narrador de CV:

<sup>11</sup> Un aspecto interesante de la cuestión es la observación detallada que hace el narrador de los matices que adquieren los sentimientos de vergüenza, humillación y culpabilidad en la relación de Zama con las mujeres (la india pateada, su esposa, Emilia), y con los hombres (Ventura Prieto, Manuel Fernández, Vicuña Porto, el chico rubio).

<sup>12</sup> Cf. Reati, cap. 3 “Memoria, novela, historia”. Como anticipación del futuro puede leerse, por ejemplo, la historia de la tribu ciega: *Cuando la tribu se acostumbró a servirse con prescindencia de los ojos fue más feliz. Cada cual podía estar solo consigo mismo. No existían la vergüenza, la censura y la inculpación; no fueron necesarios los castigos. [...] Para aislarse más, algunos se golpearon los oídos hasta romperse los huesecillos.* Pero cuando los hijos tuvieron cierta edad, los ciegos comprendieron que los hijos podían ver. Entonces fueron penetrados por el desasosiego. *No conseguían estar en sí mismos. [...] Algo los perseguía o los empujaba. Era la mirada de los niños, que iba con ellos, y por eso no conseguían detenerse en ningún sitio. Apenas unos pocos, aún plegados a la vida nómada, no se sentían alcanzados todavía* (237, énfasis mío).

¿De qué modo conciliar el olor de la salvia, la yerbabuena, la madre selva con las tumbas subrepticias abiertas de la noche a la mañana en el cementerio de Yala? ¿Será posible después de todo esto apoyarse en los mitos? ¿Y cómo olvidar esta lección? (174)

Aporía de la desaparición y del olvido, que el protagonista de *LNB* precisa así:

El mar es selva, origen de las desgracias. Voy a calentar su viejo corazón helado para que los Contardi del futuro no tengan hijos desaparecidos. Suprimiendo el origen, por conocimiento y deseo, los que hicieron desaparecer a los hijos de Contardi se olvidarán de la muerte por cálculo, se olvidarán de matar y nunca sabrán por qué olvidaron hacerlo. (166)

Me propongo ahora releer brevemente las novelas de Moyano y Tizón desde *Zama*. *LNB* se escribe como faro para desaparecidos y exiliados, en su mar de palabras, y logra –como ya he afirmado en otro trabajo– reconstruir la memoria contra la impunidad consagrada por las leyes del *Punto final* y la *Obediencia debida* (Deffis 107). La novela narra el viaje en barco de un violinista riojano secuestrado por las fuerzas de seguridad, Rolando, junto a setecientos prisioneros desde el puerto de Buenos Aires hasta el de Barcelona. Entre otras estrategias, el narrador echa mano a la ficción regeneradora, por ejemplo, con la imagen del barco paralelo “para asegurar la existencia precaria de las virtualidades” y que se nombra de manera recurrente.<sup>13</sup>

En *LNB*, la revisión histórica se hace por medio de la mitificación del relato. Mito en el que, como señala Maristany, “se relata para alcanzar una verdad, pero también para crear lo que no está”.<sup>14</sup> Así, por un lado la *mise en abyme* (lograda mediante la imbricación de las historias insertadas en la narración de base: el relato sobre el viejito guardafaros y los marineros desaparecidos, una representación de títeres sobre el fusilamiento de Dorrego, la reconstrucción trabajosa del secuestro de los verdaderos padres del vidalero) impone la realidad de la ficción –o sea, la escritura– por encima de la ficción de la realidad –la desaparición y la muerte– (Deffis, 106). Por el otro, la novela repertoria las “palabras que sobreviven a un naufragio” (135). Palabras que, al ser dichas, recrean una realidad que se creía perdida y debe proyectarse al futuro. Tal como dice Rolando, al final del capítulo XI (“Cadenza”):

*Por favor no olvidarse de suris y runayunkus, de tumiñicos y ulpishitas, cuídenlas por favor que es lo único que podemos darles. A la hora del reparto La Rioja nunca ha valido para nada, pero siempre ha sido la más castigada a la hora de la represión reiterativa. Basta*

<sup>13</sup> “Arca para 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. [...] Arca para guardar ese montón de cosas que desde hace milenios andan dando vueltas por el mundo sin poder posarse por falta de palabras, que necesitan ser nombradas o deseadas para salvarse del olvido” (61, énfasis mío).

<sup>14</sup> Así, afirma Maristany, en *El vuelo del tigre* de Moyano la reescritura de la historia “adquiere una dimensión completamente diferente por el hecho de llevarse a cabo en el interior de un horizonte cultural “otro” según el cual el futuro debe ser “contado” para hacer propicia su realización” (135).

de una vez. *Aquí lo tienen todo: ulpishas, tumiñicos. No son más que sonidos. Que nadie se preocupe por el significado. Son sobrevivencias. Petroglifos.* (208, énfasis mío)<sup>15</sup>

Por su parte, *La casa y el viento* presenta también un viaje hacia la memoria y la escritura. Se trata del periplo de un protagonista innominado por los territorios limítrofes del altiplano argentino-boliviano. Es un fugitivo que recoge historias antes de cruzar la frontera, apropiándose del español quechua de los viejos, al tiempo que registra imágenes, gestos y paisajes que le ayudarán a sobrevivir en el exilio: “Quiero dejar atrás la estupidez y la crueldad, pero en compensación debo retener la memoria de este otro país para no llegar vacío a donde viviré recordándolo” (428).

De entre todas las historias de muerte que reconstruye la novela, tal vez la más emblemática sea la del cantor de coplas, Belindo de Casira, quien busca “aquel verso de la copla que, de hallarlo, podría convertirlo en otro” (91).

En *CV* la elipsis es la figura retórica que mejor nombra lo innombrable (la desaparición forzada), poniendo en evidencia la impunidad en la paralizante reacción defensiva del “Por algo será, pues” (40). Se describe mediante metonimias, en una economía de elementos que destacan elípticamente el sobreentendido. Por ejemplo: “Sobre el muro de la estación, entre dos puertas, hay un cartel que comienza con la palabra DENÚNCIELOS. El cartel tiene los colores de la bandera nacional” (19).

El movimiento del fugitivo pone en evidencia un espacio y un tiempo medidos en categorías ancestrales andinas, ajenas a la percepción que pueda tener de ellos alguien del sur. En el capítulo 3, el protagonista se encuentra con el viejo Don Plácido, quien responde a la pregunta de si vende algo diciendo que no, que está de paso. Después el viejo comenta: “Por aquí no se va a ninguna parte”. Un poco más tarde hablan de la gente del pueblo, y el viejo dice: “Pobres o ricos ¿qué importa? La única diferencia entre la gente es la de estar viva o estar muerta” (116).

En la novela las marcas de la oralidad materializan la posibilidad de recomposición de la memoria histórica: recuperar el buen decir de los relatos ancestrales que le dan coherencia y sentido a la existencia. Por ejemplo, al escuchar un historia de labios de Don Plácido, un poco más tarde, el fugitivo dice: “Escucho a este hombre débil [...] que habla como si estuviese mirando absorto lo que cuenta y comprendo que la vida no tiene años sino imágenes, y que cada vez es la primera vez” (122). Así, en la huida, la distancia obliga a caminar archivando historias. Historias en las que “la memoria de este otro país” se expresa en palabras que “se convierten en piedras”, petroglifos –como dijera Moyano–, claves de una lectura histórica que permita la identificación de los verdaderos verdugos.

En la autorreferencia, la novela de Tizón también se proyecta al futuro enunciando su utopía totalizadora:

*Este será, al menos en mis apuntes, el testimonio balbuciente 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; de la solidaridad, cuando se persigue y acosa; [...].*

<sup>15</sup> Suris= avestruces; runayunku:runa= gente, yunka= tierra semicálida de las quebradas andinas; tumiñico= colibrí; ulpisha= paloma (Morfnigo).

El testimonio de alguien que en un momento se había puesto al servicio de la desdicha, *que ahora huye pero anota y sabe que un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo.*[...] *Tener una patria compartida aun con los malos, con los soberbios, con los que no sueñan ni se equivocan.* (438, énfasis mío)

Tanto *LNB* como *CV* se narran, pues, como archivos de la memoria. Se construyen colectivamente y consolidan el perfil del cronista compilador de historias en la figura del vidalero/coplero. En su dimensión histórica, ambas llevan a cabo una revisión de la historiografía oficial a través del mito y la narración oral.<sup>16</sup>

Teniendo en cuenta los elementos ya apuntados, me concentraré ahora en la lectura más prolija de los cuentos de Héctor Tizón escogidos, tras el objetivo de rastrear los mecanismos narrativos que evocan la violencia represiva y el exilio.

#### LAS PALABRAS, SOMBRAS DE LOS HECHOS

En el contexto de su obra, los cuentos de Héctor Tizón ocupan un lugar importante, no sólo por su abundancia<sup>17</sup> sino porque articulan un mundo: el de Yala y sus personajes itinerantes o sedentarios. Yala, como Comala o Macondo, constituye un universo de seres que, según explica el autor, conoció de boca de los “aborígenes indios o mestizos, gente común, que describían sus perplejidades, luchas, hazañas y desgracias de los hombres”.<sup>18</sup>

Tomando como base la antología de obras escogidas por el autor, publicada en 1998, en la que se incluyen cuatro volúmenes de cuentos, *El jactancioso y la bella* (1972), *El traidor venerado* (1978), *Recuento* (1984) y *El gallo blanco* (1992), he seleccionado un corpus de diecisiete cuentos en los que se narra, en diferentes versiones, un mismo viaje a través de la memoria en busca de la verdad.<sup>19</sup> Fuera de esta común vocación develadora

<sup>16</sup> Ambas admiten ser catalogadas como metaficciones historiográficas, en las que se produciría lo que apunta Juan Navarro al estudiar varias novelas americanas (Fuentes, Reed, Cortázar y Doctorow) en el contexto de la cultura posmoderna: “As indicated, the transformative value of the historiographic metafiction studied here rest primarily on their oppositional nature. Above all, these works propose to undermine and deconstruct, so that new projects of representation might be constructed on the ruins of the reigning systems. Historiographic metafiction thus appears to be involved in a process of remythologization of the Americas, as a first step in the collective transformation of its sociopolitical and cultural condition” (258-9).

<sup>17</sup> Cinco de sus catorce libros publicados son colecciones de cuentos: *A un costado de los rieles* (1960), *El jactancioso y la bella* (1972), *El traidor venerado* (1978), *Recuento* (1984) y *El gallo blanco* (1992).

<sup>18</sup> “Los que me enseñaron lo esencial de la vida fueron analfabetos” (Tizón 1998, x y xi).

<sup>19</sup> El propio Tizón anota en su prólogo: “Impulsado por una fuerza oscura y perentoria de comunicarme con los otros comencé a escribir y así se han acumulado varios volúmenes que, como suele ocurrir, quizá sean sólo uno y el mismo, con variantes no sustanciales” (xi). Los textos analizados son los siguientes: 1) *El jactancioso y la bella* (1972): “El jactancioso y la bella”, “El mundo, una vieja caja de música que tiene que cantar”, “El que vino de la lluvia”, “El ladrón”; 2) *El traidor venerado* (1978): “El traidor venerado”, “Historia olvidada”, “Ligero y tibio, como un sueño”, “Regreso”; 3) *Recuento* (1984): “El cazador”, “¿Alguien ha llamado?”, “Un pariente lejano”; 4) *El gallo blanco* (1992): “Retrato de familia”, “Crepúsculo”, “El gallo blanco”, “La caza”, “En el bar Asturias”, “Los árboles”.

de lo que el narrador llama “la conciencia lúcida e impotente de las crueles provincias” (250), todos los relatos se articulan a partir de una instancia de enunciación marginal, a veces individual pero casi siempre colectiva, que opera por fragmentación y elipsis.<sup>20</sup> Ahora bien, lejos de perderse en la incoherencia y el caos, cada historia delimita claramente su núcleo de sentido, y esta es mi hipótesis de lectura: en los cuentos de Tizón las palabras no mienten, porque son sombras amplificadoras de los hechos y muestran todo lo que no se puede borrar, ni olvidar.

Mi lectura del primer grupo de cuentos se articula a partir de la idea de que en ellos, cuando lo narrado se refiere a hechos ominosos como la represión o la muerte, la dimensión silenciada de lo evocado subraya su evidencia. La narración acude, entonces, a la fragmentación, a la denotación ambigua donde destacan –una vez más– recursos como la elipsis, la paradoja y la metonimia. Así, tal como afirma el narrador en “¿Alguien ha llamado?”: “[...] ellos –ahora– comenzaban a pensar que aquello no eran más que palabras, y *las palabras son como la sombra de los hechos*” (212, énfasis mío).

#### “EL CAZADOR” O CÓMO DESCUBRIR LO SINISTRO EN LO COTIDIANO

Esta es la historia de un cazador que sale de su casa, va al bosque y dispara. Tras esta simplísima trama lineal se van desgranando gran cantidad de detalles, comprensibles solamente si se tiene en cuenta un implícito: sólo lo ambiguo es capaz de denotar lo innombrable.

Todo parecería más o menos normal en este cuento si no fuera por ciertas ambigüedades o imprecisiones de la narración, que empieza así:

Aunque todo estaba en calma, policías y civiles armados, desde unos días atrás, se desplazaban por las calles porque una palabra –que enseguida borraron– dicen que había amanecido escrita en un muro. Muy pocos la vieron y nadie, quizá, supo, ni sabrá nunca quién la escribió, ni qué significaba. (205)

Desde el comienzo el texto establece las reglas del juego: “dicen que” esto sucedió, y nadie supo quién, ni qué, “*quizá*”. El adverbio de duda opera irónicamente destruyendo la ambigüedad y revelando la posibilidad de que sí se sepa quién, qué, cuándo y cómo. Con todo, la acción transcurre en un espacio-tiempo impreciso,<sup>21</sup> entre personajes innominados.<sup>22</sup> El protagonista no tiene identificación precisa, es “el cazador”, y aunque se refiere metonímicamente su edad (tiene cabellos grises) y su ocupación (posiblemente sea

<sup>20</sup> La definición de elipsis dada por Fontanier subraya su capacidad de poner en evidencia lo sobreentendido: “L’ellipse consiste dans la suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu’il ne reste ni obscurité ni incertitude”. De esta forma, agrega, es la figura más analítica de todas y expresa el pensamiento completa y exactamente.

<sup>21</sup> Al comienzo puede ser de madrugada o, por el contrario, el anochecer. Finalmente se especifica que la acción transcurre al mediodía.

<sup>22</sup> Incluso alguno de ellos tiene un estatuto impreciso, como en el caso del mendigo en la puerta de una casa, que puede estar dormido o muerto.

empleado en una oficina contable, ya que se mencionan pruebas llenas de cálculos y números, y su chaqueta de lienzo gris), su conducta no deja lugar a dudas: sale de la ciudad, con su permiso de caza en el bolsillo y, una vez en el bosque, dispara.

Lo que tampoco es incierto en este cuento es el contexto represivo en el que transcurre la acción. El relato va desgranando los siguientes elementos:

1) la presencia en la ciudad de “policías y civiles armados” (205); “un camión y un par de automóviles por detrás, con gente armada” (206); “unos vehículos vociferando consignas” (206);

2) versiones acerca de la represión, siempre atribuidas a la impersonal voz del “dicen”:

[...] hasta su indiferencia llegaron varios rumores acerca de alguien que había sido atormentado por tragarse –en el momento de su arresto– un pequeño papel escrito que las autoridades buscaban. Después, dicen, la persona había sido débil y murió y fue llevado al osario municipal porque nadie reclamó su cuerpo. (206)

3) la joven pareja, formada por el que el cazador reconoce como “un joven profesor de geometría del colegio mayor” y su mujer “embarazada de a poco” (o sea, reciente), que quema todos sus libros en un claro del bosque.

El lector puede, entonces, relacionar todos estos elementos y entender que la acción transcurre en una ciudad en la que las fuerzas policiales y parapolíticas persiguen y reprimen todo gesto de disidencia, generando el consecuente terror en el resto de la población, como se ve en el caso concreto del profesor que quema sus libros. Pero, al final, el lector pierde todo asidero con la certidumbre, ya que el cazador percibe un casal de perdices y dispara. El último párrafo dice:

Pensó en su carpeta de tapas azules, pensó en su propia vida, corrigiendo trabajos ajenos; pensó en la sombra de su padre –tan perdida– quien postulaba, familiarmente, que un buen cazador no era más que buen pulso y olfato; y pensó que el pensamiento es también una de las dimensiones de la realidad. Se acomodó, entonces, la escopeta, y disparó. (208)

De manera que queda planteado un final abierto y siniestro. La pregunta ahora es: ¿contra quién dispara?, ¿contra las perdices o contra la pareja? ¿Hay una doble caza, de personas y animales? Pero volvamos al desenlace, que acabo de citar. Al detenerse en esta cadena entimemática<sup>23</sup> de pensamientos del cazador, y en sus resonancias alusivas y elusivas, se ve que:

1) el cazador piensa en su vida como empleado subalterno (“corrigiendo trabajos ajenos”);

2) evoca la sombra de su padre, a quien se le atribuye la frase: “un buen cazador no [es] más que buen pulso y olfato”, esto es, “un buen cazador no piensa y dispara”;

3) el cazador piensa que “el pensamiento es también una de las dimensiones de la realidad”.

<sup>23</sup> Se entiende por entimema todo silogismo incompleto porque no expresa una de sus premisas.

Se obtiene, pues, el siguiente silogismo, si

- a) el pensamiento es real;
- b) el pensamiento es peligroso (recuérdese la palabra escrita en el muro, el papel tragado y los libros de la pareja), por lo tanto:
- c) debe ser eliminado (la palabra, borrada; la persona, atormentada y muerta; los libros, quemados).

Ergo, una conclusión admisible es que al cazador le está permitido matar, ya que el pensar en su vida de empleado insignificante y la evocación del padre (que permite disparar sin pensar) son reales y lo autorizan a hacerlo.

El final de este cuento pone en evidencia, pues, cómo la alusión, la elisión, la metonimia y la ambigua referencia acrecientan el poder evocativo del relato en su reconstrucción de la violencia represiva. No todo ha de contarse, ni callarse.

#### ¿ALGUIEN HA LLAMADO? O CÓMO DECIR LA VERDAD SIN DECIRLA

La pregunta que da título a este cuento aparece hacia el final, cuando al lector se le hace bien evidente que no es una pregunta retórica, pero que no tendrá respuesta afirmativa nunca, por lo menos en el sentido que espera quien la formula.

Se trata aquí de la “pequeña historia” de una pareja de jubilados, don Juan y su esposa Noemí, padres de Diego, visitador social de poco más de veinte años. El narrador sitúa la acción en una ciudad fronteriza, donde Juan era empleado de aduanas. Tanto él como Noemí son personas “honestas y pacíficas”, viven en un barrio “de viviendas modestas y armónicas”, y hace dos años que su hijo “no regresa” a la casa, por eso se turnan para salir, a la espera de un hipotético llamado del joven.

El relato va presentando, sucesivamente, referencias a una realidad opresiva y violenta:

1) la confesión de Noemí, ahogada por las lágrimas, que recibe por toda respuesta la voz atormentada de su confesor, el padre Raúl, diciendo: “Si Dios es grande, también su misericordia lo ha de ser” (211);

2) la visita al funcionario policial “que el gobierno había puesto para atender este tipo de denuncias” (211), quien también enuncia su frase hecha: “la policía y las autoridades velan por la seguridad de todos” (212);

3) los pensamientos denegadores de don Juan, como por ejemplo: “pensó entonces qué intenso era el anhelo de muchos argentinos por cambiar de sitio donde vivir” (212);

4) las versiones circulantes, como la de la “aparición de algunos cuerpos mutilados flotando en el río”. El texto continúa así: “el diario no decía de quiénes eran los cadáveres, y él se preguntó qué harían con ellos. ¿Qué hacen con los cadáveres mutilados? Un cadáver mutilado no tiene nombre ni parientes, ni amigos, no tiene dinero, no tiene importancia” (212). Más abajo volveré a esta frase.

5) Finalmente, el narrador anota que doña Noemí “siempre estaba ansiosa de hablar con alguien, alguien que dijera la verdad, aunque no hablase mucho. Pero no lo encontraba, porque quizá fuera más difícil hacerse de amigos cuando uno está triste o es desgraciado” (213).

El cuento transcurre en un alternativo ir y venir de lo dicho a lo no dicho. Así, la desaparición del hijo (quien significativamente trabajaba “primero en la Obra de Ayuda Parroquial y después en [...] total entrega a los pobres infelices de eso que llamaban villas-miseria” (211) es presentada como un no regreso. Cuando el policía trata de tranquilizar a los padres y dice aquello de que “las autoridades velan por la seguridad de todos”, el narrador –como lo subrayamos antes– precisa: “ellos –ahora– comenzaban a pensar que aquello no eran más que palabras, y las palabras sólo son como la sombra de los hechos” (212).

Así, pues, en este caso la alusión es clara, y el circunloquio no hace más que destacar la ausencia de una verdadera explicación. Algo parecido ocurre con las reflexiones aparentemente ingenuas del personaje al pensar en el “destino vagabundo” de muchos argentinos.

Vuelvo ahora a la referencia más explícita a la violencia: “Un cadáver mutilado no tiene nombre ni parientes, ni amigos, no tiene dinero, no tiene importancia”. En esta frase negativa, la enumeración de complementos verbales opera por asociación, esperable en el caso del nombre, los parientes y amigos; pero completamente insólita al referirse al dinero y la importancia. Queda enunciada entonces, de manera brutal y directa, la maniobra de justificación ideológica del crimen. Pero, además, puesta en el contexto de las acciones anodinas del personaje (don Juan está pensando, sentado al sol en un banco de plaza), la frase intensifica su potencial semántico. Ahora la explicación es tan absurda que logra poner al descubierto la brutalidad de la represión y del discurso que la sostiene impunemente. La negación reiterada termina por afirmar lo contrario de lo que se niega.

Hemos visto cómo, en este cuento, la verdad no se dice (porque las palabras mienten) pero existe, precisamente, en la exposición de la grosera imposición de falsas explicaciones. Así, dado que un hijo desaparecido no está ni vivo ni muerto, la pregunta ¿alguien ha llamado? tiene como única respuesta la espera ilusoria de los padres supervivientes.

#### “UN PARIENTE LEJANO” O CÓMO MORIR SIN SABERLO

Se trata de la historia de un malentendido.<sup>24</sup> Viaje al sur que, como es casi una constante en la obra de Tizón, es un viaje sin retorno. El viajero es un joven de 17 años quien, empujado por su madre, va a la ciudad a buscar un tío que –dice el texto– “prosperó porque se fue” (219).<sup>25</sup> Nuevamente se trata de una narración lineal que da cuenta, en tres episodios sucesivos, de: 1) el viaje desde el pueblo a la ciudad; 2) la llegada a la pensión, desde donde el protagonista emprende la búsqueda del pariente; y 3) la localización de la casa del tío. El desenlace, previsible para el lector, subraya el profundo malentendido que acaba con el protagonista. Luego volveré a esto.

<sup>24</sup> El relato, dividido en nueve partes identificadas con números romanos, presenta las características de una *nouvelle*, especie narrativa que multiplica episodios, rompiendo los límites de la acción fijados para el cuento.

<sup>25</sup> Esta ciudad del sur no puede ser otra que Buenos Aires, con lo que el río es el Río de la Plata al que, como se supo más tarde, los cuerpos de muchas personas, todavía vivas e indefensas, fueron arrojados al agua desde un avión. Cf. Verbitsky.

El narrador disemina, desde el comienzo, indicios parciales pero indudables de que toda la acción ocurre en un contexto represivo. Por ejemplo, en pleno viaje en autobús, al llegar a un bar se ve en una pared un cartel que dice: “*CIUDADANO: LA PAZ SE GANA COMBATIENDO. ALERTA A LA SUBVERSIÓN APÁTRIDA. SI USTED VE O ESCUCHA ALGO QUE LE PAREZCA SOSPECHOSO ¡DENÚNCIELO!*” (216). Más tarde, a punto de terminar el viaje, los pasajeros son obligados a bajar del autobús, bajo la lluvia, por unos “soldados, apuntándoles con sus metralletas” (222) para controlar la documentación de todos ellos. Aquí el texto anota, lacónicamente: “Nadie dijo una sola palabra”.<sup>26</sup> Ya instalado en la pensión y con el marco sonoro de “la sirena de un coche policial desplazándose a gran velocidad”, el joven escucha hablar de una revolución, metonímicamente evocada: “—Sí. Muertos, bombas. Todo eso” (226). Pero el protagonista tiene una percepción fragmentada de la realidad, vive en desajuste permanente con un entorno incomprensible y agresivo. Sabemos, por ejemplo, que el chico “pasaba largo tiempo contemplando el río torvo y oscuro, *sin pensar en nada coherente, evocando imágenes perdidas y palabras aisladas*” (224, énfasis mío).<sup>27</sup> Esto explica la aparente paradoja de que el protagonista no reconozca las claves que encuentra a su alrededor, como la noticia que lee de manera casual en un diario: “...*a cambio de los detenidos del PEN. Fuerzas conjuntas rastrean la zona en busca de los dos ejecutivos secuestrados*” (229, en itálica en el original). O bien que no perciba los controles policiales y las respuestas evasivas de otros personajes como señales claras del peligro creciente que lo amenaza. Así, cuando el joven contempla la ciudad, el texto precisa la alienación del personaje:

Todo lo que vio, los escaparates confusos y atiborrados, los tejados, la gente, le pareció ajeno, frío y estúpido; todo este presente, que él visitaba como un peregrino en busca de un lugar que tal vez no quería hallar. (234)

Sin embargo, para el lector cada elemento tiene su razón de ser y encaja a la perfección para explicar lo que verdaderamente está pasando: sin darse cuenta, el chico aparece como uno de los secuestradores de su pariente lejano al que, en efecto, nunca encontrará. El desenlace intensifica lo absurdo de la confusión, el chico corre para entregar una carta que ha escrito para su pariente, y “corriendo aún con la mano en el bolsillo donde llevaba la carta, ni *siquiera se dio cuenta* que el hombre alto desde la entrada y los guardaespaldas desde el segundo coche, abrían fuego con sus metralletas” (236, énfasis mío). El lector tiene, pues, todos los elementos del rompecabezas, ya que los indicios permiten reconstruir que el pariente lejano es un industrial que ha sido secuestrado, y que las fuerzas policiales creen que el chico está tratando de pedir el rescate.<sup>28</sup> Lo verdaderamente inquietante aquí,

<sup>26</sup> Esto se repite luego en la ciudad, donde un grupo de policías “volvieron a pedir la documentación a todos y registraron minuciosamente la pensión” (223).

<sup>27</sup> Por esta razón, cuando él oye hablar de la revolución, el texto aclara: “Él jamás había escuchado hablar de una revolución, o sólo lo había oído vagamente y lo había olvidado, como se oye y se olvida aquello que no nos atañe” (226).

<sup>28</sup> Esta fue, en efecto, la estrategia de varias agrupaciones terroristas argentinas para financiar sus actividades armadas durante la década de los sesenta y setenta.

más allá de las explicaciones racionales, más o menos evidentes para quien lee, es que el malentendido, esta desafortunada casualidad, tiene un efecto plural de sentido, a saber: 1) la víctima es completamente inocente; 2) los victimarios actúan con absoluta impunidad; 3) la realidad represiva se impone, en este caso concreto, por la falta de una memoria que, en vez de fragmentarse y perderse en la reiteración de un espacio-tiempo ajeno, se organice e identifique el peligro real e inminente.

“Un pariente lejano” admite, creo, ser leído como relato en clave que describe (e intenta explicar) la situación de un individuo (pero también de la sociedad en la que vive en un momento dado) incapaz de identificar a quienes lo reprimen y de salvar su propia vida. La múltiple alienación de quien llega al sur sin entender que el viaje es una huida, y que la búsqueda puede volverse persecución es, al mismo tiempo, figura de la elisión (del nombre, del acto, del sentido), de la metonimia (ya que los recuerdos y los sueños son partes de algún todo coherente, pero definitivamente perdido), y de la anulación del tiempo y el espacio históricos.

Como he intentado mostrar, un elemento común a estos tres cuentos es la oposición fundamental entre la denotación explícita (que miente) y la ambigua (que dice la verdad). De esta forma la dimensión silenciada de lo evocado subraya, *in absentia*, la referencia verdadera. A pesar de lo que dice el narrador, en los cuentos de Tizón las palabras no mienten, porque son sombras amplificadoras de los hechos y muestran todo lo que no se puede borrar. Así, vemos cómo es posible narrar la desaparición y la muerte, huyendo de la referencia explícita para nombrar con palabras ausentes, las únicas capaces de decir la verdad, aquellas que la memoria no dejará nunca de buscar.

Vuelvo ahora a los otros textos de mi antología. En la mayoría de los diecisiete relatos, en el contexto de un contar por aproximación, alusivo, en la dudosa atribución de la memoria, la elipsis –insisto– es la figura que mejor refiere la alienación, el enajenamiento impuesto.

“UNA PALABRA IMPOSIBLE O PERDIDA” (182)

El protagonista de “Regreso” (1978) busca, en lo que queda de la casa donde pasó su infancia y a través del encadenamiento de imágenes y recuerdos, una palabra “que jamás aprendió a pronunciar o que ha olvidado” (184). Finalmente la encuentra, pero el lector no sabrá nunca cuál es y el narrador se reduce a comentar: “cuando la pronuncia sonrío levemente [...] y pareciera que él, sólo él, reencontrándola, aprendiéndola nuevamente a pronunciar, la entendiera” (184).

Así, la recomposición del pasado se articula en el relato selectivamente, según una lógica de las acciones siempre supeditada al irremediable desajuste, luego diré malentendido, entre el sujeto y su entorno. Esta es la misma estrategia que, como ya he señalado, opera en “Un pariente lejano”. Aunque se trata de dos historias completamente diferentes,<sup>29</sup> entre otros rasgos comunes, en las dos tanto la fragmentación de las imágenes (ya sea recordadas o percibidas por primera vez) como la elipsis de la clave que les da sentido (la palabra

<sup>29</sup> En “Regreso” se trata de la búsqueda voluntaria de sentido en el pasado personal, mientras que en “Un pariente lejano” se relata la búsqueda impuesta de algo incomprensible en un ambiente hostil.

perdida, en un caso, y la imposible en el otro) aparecen como las estrategias narrativas dominantes. Yo creo que en estos dos relatos la dispersión del significado, fruto de la dinámica aparentemente arbitraria y parcial del recuerdo, de la obliteración del nombre de las cosas, permite desenmascarar (casi diría que subvertir en beneficio propio) las estrategias del lenguaje represivo que escamotea y oculta. Después de todo se trata en este corpus de la reconstitución de crímenes presentes y pasados.

El título mismo de “Ligero y tibio, como un sueño” explota la capacidad de la elipsis para referir a un contexto conocido, en este caso, la historia de Agustín, que vuelve al norte a su pueblo natal para reencontrarse con sus recuerdos de infancia y juventud. Me parecen muy elocuentes en este cuento dos diálogos. El primero reproduce el discurso de justificación de la guerra (que bien puede leerse como el de justificación de la “guerra sucia” en plena acción cuando se publica *El traidor venerado* en 1978):

- Esa es la guerra– dijo el carnicero.
- Es que son unos roñosos –dijo don Carlos–. Estos bolivianos son así –agregó–, traen las pestes.
- Roñosos o no –dijo el español–, eso es lo que nos hace falta.
- ¿El qué? –preguntó don Carlos.
- ¡Pues el qué! ¡Una guerra! Así todos estos vagos irán de soldados. (136)

Así, en el marco de la evocación nostálgica del pasado, surge la imagen de “Aquellos convoyes de tropas derrotadas que el Paraguay devolvía a Bolivia vía La Quiaca” (135) que le han dado al Agustín niño la definición de la guerra. El segundo, entre Agustín y su maestra de infancia, es un diálogo que omite la pregunta sobre la mujer amada y se cierra con un silencio: “Y ese silencio era riesgoso, incurable” (138). Es dable suponer que, tras la figura retórica que evoca una guerra del pasado<sup>30</sup> y un amor perdido, se subraya la presencia de ese silencio. Un silencio riesgoso e incurable, el que tarde o temprano exige el regreso y la búsqueda de la verdad.

Volver a buscar la verdad es, precisamente, lo que hace el protagonista de “Retrato de familia”, quien reabre un viejo expediente judicial de suicidio. Se trata de un historia familiar en la que un asesinato queda disimulado por falta de pruebas concluyentes. Aquí los recuerdos, los diálogos y, sobre todo, la atenta observación de las fotografías del álbum familiar, conforman un rompecabezas documental que permite la identificación del asesino, veinte años después de cometido el crimen. De esta forma, el juego del reconocimiento por indicios hace visible lo que el narrador llama “trozos de verdad que la vida tiene por debajo” (238-9).

En “Los árboles” se narra el proceso interno de regreso a la vida en el exilio extraterritorial del padre de un hijo “tempranamente fusilado” (304). Más abajo me detendré en este texto, pero me interesa aquí dar cuenta del párrafo final, que dice:

---

<sup>30</sup> La guerra del Chaco, librada por Paraguay y Bolivia entre 1932 y 1935, por la delimitación fronteriza del Chaco boreal. La contienda produjo unos noventa mil muertos.

[...] en ese momento comprendió que la suma de los años de nada vale; y que hay algo mejor que la justicia. Y también comprendió por qué recién ahora había descubierto la forma de estos árboles. (323)

Ese *algo*, mejor que la justicia y que –probablemente– explique el porqué del descubrimiento de los árboles del hemisferio norte como algo familiar y propio, quedará inexpresado, constituyéndose en un blanco que deberá llenar el lector. Este escamoteo dista diametralmente de aquel que mencioné más arriba. Mientras el lenguaje represivo pretende que aquello que no tiene nombre no existe, el lenguaje narrativo de los cuentos de Tizón afirma exactamente lo contrario: lo único que existe es lo que no tiene nombre, la palabra imposible o perdida que guarda su verdad. Tal es lo que ocurre, como se ha visto, con la frase de “¿Alguien ha llamado?”: “Un cadáver mutilado no tiene nombre ni parientes, ni amigos, no tiene dinero, no tiene importancia ” (212).

“ESTE PAÍS SALVAJE Y DOBLEGADO” (275)

Los personajes de estos cuentos viajan del norte al sur, entiéndase pues desde Yala u otro punto del altiplano puneño a las ciudades del sur, o sea, San Salvador de Jujuy o cualquier capital de provincia al sur del trópico de Capricornio y, particularmente, Buenos Aires. De modo que el espacio fronterizo es una condición constante en estos relatos y se caracteriza, a veces, por ser un paisaje que anula toda dimensión geográfica e histórica. Por ejemplo, en “El mundo, una vieja caja de música que tiene que cantar” (1972), la Puna se diluye en su inmensidad.<sup>31</sup> La indiferente lejanía del paisaje corre pareja con su estatuto ficcional: lo lejano no existe, y así, los desplazamientos de los personajes son inútiles o, peor aún, destructivos. Por eso el Canario, camionero por esas rutas del norte, dice: “La Argentina es un país ficticio, remoto. Todos nos estamos yendo, siempre; así como todos estamos volviendo para aquí. [...] El cambio de paisaje no importa nada. Hay que viajar por dentro” (18-19). Sin embargo, hay un punto de referencia, articulador del viaje y su relato: el ferrocarril.<sup>32</sup> Las vías del tren constituyen una línea precisa para esperarlo, verlo pasar o tomarlo con rumbo norte-sur o viceversa.<sup>33</sup>

El desplazamiento espacial desde “aquí” hasta “allá”, sea este un viaje (un ir hacia “allá”) o una fuga (esto es, un salir de “aquí”) se articula, como es esperable, con la

<sup>31</sup> “[...] el muchacho no se apresura, contempla hacia afuera, hacia el fondo blanquecino y ciego y sin embargo veladamente luminoso. Es la Puna. Mira hacia la Puna, las montañas azuladas, blancas, las quebradas, hacia una lejanía abstracta y cruel, hacia la nada” (22).

<sup>32</sup> Tal como sucede en el mapa de la región, las vías del tren atraviesan la obra de Tizón. En 1960, *A un costado de los rieles*; en *El traidor venerado* (1978) “Un viaje en tren” se estructura íntegramente según el recorrido de ida y vuelta, por citar algún ejemplo. Así como la red de vías férreas argentinas fue diseñada en función del puerto de Buenos Aires, la posterior clausura de ramales por razones económicas es un signo del abandono, por parte del poder central, de las áreas geográficas más alejadas del país tanto al norte como al sur, regiones que, de todas formas, siempre estuvieron incomunicadas entre sí.

<sup>33</sup> En este sentido “Mazariego” se destaca del conjunto, ya que en esta historia no es el tren sino la bicicleta el vehículo alternativo para la fuga de todos los habitantes de un pueblo.

fragmentación temporal. De manera general observo que, mientras el narrador de estos relatos fija un punto espacial, el norte, como escenario impasible ante los vaivenes de los personajes y que se percibe más o menos directamente; los parámetros temporales se narrativizan casi siempre en el recuerdo. De modo que la temporalidad del relato se concreta, casi exclusivamente, en la rememoración individual o colectiva, con lo que resulta evidente que el narrador privilegia la historicidad del relato.<sup>34</sup>

Dichos parámetros temporales actúan en un dinamismo del recuerdo que opera metafóricamente por “aglutinación” (en la yuxtaposición selectiva que forma redes evocativas), o metonímicamente por “disgregación” (en el rescate parcial de fragmentos del pasado no relacionados entre sí). Un ejemplo de la temporalidad metafórica que aglutina es “Historia olvidada” (1978) en la que el narrador teje una red de versiones de los hechos:

Ambas mujeres esperaban a un hombre llamado Salustiano. Y su historia, en parte, aparentemente sucederá así: Salustiano –era por abril de ese año– marchó a la zafra; para ir, fue solo (versión distinta dice que le acompañó un su entenado de nombre Santiago, joven de catorce años que, luego, en otras referencias, aparece como boxeador aficionado en la villa de San Pedro de Jujuy); [...] (99)

Ejemplo de la temporalidad metonímica que disgrega es, como ya se ha visto, “Un pariente lejano”, donde se acumulan y enfrentan los fragmentos del pasado con los del presente, la infancia y la represión militar y policial dando como resultado un malentendido mortal.

“Los árboles” es un caso aparte en el conjunto que he analizado, ya que se trata de la única historia que sitúa su acción fuera del país. El protagonista, un padre en pleno duelo por la muerte de su hijo fusilado, se exilia en un innominado lugar del hemisferio norte.<sup>35</sup> De esta forma el referente norte-sur se resemantiza, aunque mantiene sus notas esenciales. Así como el norte argentino es el lugar natal, el norte hemisférico será el espacio regenerador de la vuelta a la vida; mientras que si el sur rioplatense significa la enajenación, por extensión el hemisferio sur acarrea, en el recuerdo del hijo asesinado, las connotaciones ligadas al terrorismo de estado en los países australes. El cuento narra la paulatina reapropiación del tiempo y el espacio llevada a cabo por un desterrado que medita sobre el arte, la muerte y la justicia. Me interesa anotar aquí que este relato muestra cómo la inmediata simultaneidad del recuerdo es incapaz de anular las distancias y cómo, a pesar de eso, sólo sobrevive el que recuerda.

Cabe resumir ahora algunos de los recursos utilizados para la reconstitución del pasado en los textos analizados. Como he tratado de mostrar en los cuentos tizonianos, la rememoración narrativa en su dimensión espacio-temporal opera de dos maneras, ya sea por sustitución selectiva que forma redes metafóricas, o por disgregación de imágenes contrapuestas y contiguas. Al dar cuenta del conflicto constante entre estos personajes y

<sup>34</sup> El autor ha designado a estos textos como “crónicas de hechos”, definición que delimita su estatuto historiográfico (Prólogo, XI).

<sup>35</sup> Puede deducirse que se trata de un país del norte de Europa, que bien podría ser Suecia, habida cuenta del nombre de la mujer que aparece en la historia, Elke.

el entorno en el que viven o se desplazan, el relato expone imágenes parciales, fragmentadas, elegidas para poner en evidencia algo que no se dice. Este algo es, precisamente, la clave que daría un sentido a los “trozos de verdad” arriba mencionados. De modo que los narradores optan por desarticular la posible linealidad de la reconstrucción, para exponer la palabra perdida, la palabra imposible que, al ser suprimida, permite el análisis preciso y exacto de su referente explícito. Concretamente, en estas historias de crímenes se silencia algo y esto, lejos de favorecer el olvido y la mentira, reclama la memoria y la verdad. Leídas como “constelaciones de sentido” se transforman, además, en explicaciones figuradas del presente argentino.<sup>36</sup>

#### RESISTIR: RECORDAR Y RELATAR

“Un escritor de ficciones no es más que la conciencia desdichada de sus contemporáneos” (“Las palabras...” 509) ha dicho Tizón. Andrés Avellaneda, por su parte, afirma: “La literatura, con sus rasgos de lenguaje mediato y traslaticio, es a su vez un territorio privilegiado donde la producción de sentido cultural y social desnuda sus mecanismos esenciales” (10). A la cultura de la impunidad y el olvido que las metrópolis intentan imponer en los países del cono sur, los escritores argentinos (exiliados dentro y fuera del país) oponen una cultura de la memoria por la justicia.

“Más allá de la barbarie y el horror que hemos vivido, en algunas páginas de nuestra literatura persiste una memoria que nos permite, creo, no avergonzarnos de ser argentinos” (Piglia 103). Este es para mí, tal como lo expresa Piglia, el sentido más profundo de los textos que acabo de comentar: *Zama*, como antecedente del análisis narrativo de los resortes sociales profundos de la dependencia; *LNB*, como registro de la violencia y el destierro, contemporánea a *CV* que es, a su vez, una compilación de historias para recordar. En ese contexto están los cuentos de Tizón, como subrayado narrativo de lo borrado que no debe olvidarse. Todos ellos, desde un modelo alternativo de identidad nacional, muestran cómo, entre otros procedimientos narrativos, la fragmentación, la denotación ambigua, la enunciación descentrada y la consagración de la ficción novelesca como episteme (la vieja lección cervantina, otra vez) son las herramientas para resistir ideológicamente a la historiografía del exterminio y del olvido. Algo así como si se combatiera el uso represivo de la lengua de las juntas militares y de ciertos manuales escolares con el poder evocador y generativo de los petroglifos.

#### BIBLIOGRAFÍA

Ainsa, Fernando. “Invención literaria y *reconstrucción* histórica en la nueva narrativa latinoamericana”. *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Karl Kohut, ed. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1997. 111-121.

---

<sup>36</sup> A ellas se refiere Beatriz Sarlo (1987) y, en este sentido, son “operaciones políticas”, tal como afirma María Sonderegger (2000).

- Artal, Susana G. "Zama y el asfixiante espacio de la espera". Coloquio internacional de literatura comparada "El cuento". Vol. II. Ed. y presentación de Martha Vanbiesem de Burbridge. Buenos Aires: Fundación María Teresa Maiorana, 1995. 163-167.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Deffis de Calvo, Emilia. "De la memoria en *Libro de navíos y borrascas*". *Casa de las Américas* 216 (julio-septiembre 1999): 101-107.
- Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Madrid: Alfaguara, 1979.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- Filer, Malva. "El Paraguay colonial en *Zama* de Antonio Di Benedetto". *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de literatura iberoamericana*. R. Chang Rodríguez y G. De Beer, eds. New York: The City University of New York, 1989. 109-116.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.
- Juan-Navarro, Santiago. *Archival Reflections. Postmodern Fiction of the Americas (Self-Reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000.
- Maristany, José J. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Morínigo, Marcos A. *Diccionario del español de América*. Madrid: Anaya & Muchnik, 1993.
- Moyano, Daniel. *Libro de navíos y borrascas*. Buenos Aires: Legasa, 1983.
- \_\_\_\_\_. *El vuelo del tigre*. Madrid: Legasa, 1981.
- Piglia, Ricardo. "Ficción y política en la literatura argentina". *Literatura Argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. K. Kohut y A. Pagni, eds. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1989. 97-103.
- Premat, Julio. "Le miroir de l'écriture. Le double dans le romans d'Antonio Di Benedetto". *Frontières culturelles en Amérique Latine, América. Cahiers du CRICCAL*. Claude Fell, ed. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1991. 247-258.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992.
- Ricci, Graciela. *Los circuitos interiores. Zama en la obra de A. Di Benedetto*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1974.
- Saer, Juan José. "El concepto de ficción" (1997) OnLine. Internet. 5 Feb. 2000. Disponible [www.literatura.org](http://www.literatura.org)
- Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Daniel Balderston, et al. Buenos Aires/Minnesota: Alianza-Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987. 30-59.
- Sondereguer, María. "El debate sobre el pasado reciente en la Argentina: entre la voluntad de recordar y la voluntad de olvidar". *Hyspamérica* 87 (diciembre 2002): 3-15.
- Tizón, Héctor. *La casa y el viento*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Las palabras que narran". *Cuadernos hispanoamericanos* 517-519 (1993): 506-511.

\_\_\_\_\_ *Obras escogidas*. Buenos Aires: Perfil, 1998.

\_\_\_\_\_ *Tierras de frontera*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

Verbitsky, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995 (hay traducción inglesa de Esther Allen, *The flight: Confessions of an Argentine Dirty Warrior*. New York: New Press, 1996).