

Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor

por *Adriana A. Bocchino*
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

RESUMEN

*El trabajo replantea el concepto de “autor”, propuesto por Foucault, a partir de las “escrituras de exilio”, producidas en la literatura argentina en torno al golpe de estado de 1976. Para ello se remite especialmente a dos libros paradigmáticos: *Cuerpo a cuerpo* (1979) de David Viñas y *Libro de navíos y borrascas* (1983) de Daniel Moyano. Se realiza una revisión y se elabora una redefinición del concepto que resitúa la idea ajustando su significación al marco de la producción de estos autores. La alegoría aparece allí como figura retórica, estratégica, que reordena las propuestas estéticas.*

Palabras clave: autor – escrituras de exilio – alegoría – Viñas – Moyano

*This work questions the concept of “author” –as proposed by Michel Foucault– using as a starting point the ‘exile writings’ produced in Argentine literature regarding the 1976 coup d’etat. Mainly to two paradigmatic texts: *Cuerpo a cuerpo* [Hand to hand] (1979) by David Viñas and *Libro de navíos y borrascas* [The book of ships and squalls] (1983) by Daniel Moyano. A revision and a new definition of the concept are elaborated in order to reposition it, thus fitting its significance into these two authors’ production framework, Allegory appears as a rhetorical figure, strategically conceived to bring a new order to the aesthetical propositions.*

Keywords: author – exile writings – allegory– Viñas – Moyano

Hace algunos años que trabajo cierta literatura argentina marcada por el exilio: siempre sostuve que el exilio no sucede por fuera de ella sino en el interior de su escritura; y, por eso, prefiero hablar de escrituras de exilio y no de literatura. Hay algo en el trabajo de la escritura, en el deslizamiento, que se relaciona intrínsecamente con la situación de exilio.¹

En este caso, me referiré a dos libros relacionados con la última dictadura militar en Argentina: *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas y *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano. Digo libros, y no textos, en abierta controversia y desafiando conceptos hoy naturalizados de la teoría literaria como los de textualidad y muerte del autor. La condición de escrituras de exilio exige el análisis de la minucia retórica para encontrar la prueba de su condición pero también impone rescatar a los autores y los libros en la instancia de vida para no ser cómplices de una dictadura desaparecedora de libros y personas.

Acerca del autor

En las escrituras de exilio se observa una provocación respecto del planteo foucaultiano de la idea de autor (1969). Es más, contradicen la propuesta que, a decir verdad, nunca estuvo referida a una configuración discursivo-literaria porque las “condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas”, para usar palabras de Foucault, en este caso, la desafían punto por punto. La situación de exilio no resulta sólo del traslado físico de quienes escriben sino que se configura como espacio de desplazamiento en intrínseca relación con un tiempo, marcado por un tiempo, donde son colocados ciertos autores. Nótese aquí tres indicaciones importantes: el desplazamiento; la marcación del tiempo, quiero decir una historia; y la impronta de la voz pasiva –son colocados.²

¹ Sobre la definición y características de lo que denomino “escrituras de exilio”, véase mi “Exilios y escrituras” (1999).

² Reparé sobre las escrituras de exilio a partir de cierta literatura argentina que se produjo en torno al golpe del ‘76 y luego, como tipo de escritura, con una retórica propia y como categoría teórico-crítica, fue ampliando su campo de manifestación más allá de lo que podría definirse sólo desde del desplazamiento geográfico de sus autores.

En la formulación beckettiana “qué importa quien habla, dijo alguien, qué importa quien habla”³, la descripción se ajusta a escrituras que no necesitan reafirmarse: son centro, núcleo duro de un pensamiento al que sus autores, en todo caso, según una “especie de regla inmanente” se habrían plegado sin escándalo alguno.⁴ Por el contrario, las escrituras de exilio, como los relatos de Sherezada que a colación trae Foucault (de la que dice: “tenía como motivación, por tema y pretexto, el no morir”), serían el “reverso obstinado del asesinato” al que han sido condenados los autores que producen escritura en situación de exilio. Así colocados, estos escritores tienen un único lugar donde afirmarse: “quien habla” es de fundamental importancia porque sólo allí encuentra un espacio.

Por otra parte, Foucault (1981) observa también que habría sido el estado el que habría promovido la individuación, contra la que se levanta la indiferenciación en tanto “uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea”. En el caso de las escrituras de exilio se produce la exacta situación inversa: es el Estado el que promueve la indiferenciación con la privación de la libertad y muerte indiscriminada haciendo lugar a un verdadero “Qué importa quien habla”. De aquí que estas escrituras confronten la pregunta al insistir en la afirmación de un sujeto que sólo tiene como lugar de presencia su escritura, de y por la escritura y en el reconocimiento de una disimetría entre un orden de lo real y un orden del discurso: atacada la ilusión realista, puesta en el centro la pregunta por el representar (cómo, desde dónde, con qué lengua, para quién), al mismo tiempo que se interroga el objeto de representación, es decir el orden de los hechos (qué, por qué, cuándo, dónde), la única certeza que queda se radica en el sujeto que escribe afirmándose, pese a todo y contra todo, en el acto de escribir.

Es necesario ver, entonces, cada constelación de escritura en la coordenada en la que aparece. Y aquí, es evidente, se ha realizado una aproximación acrítica al trasladar la idea foucaultiana hacia el caso que me ocupa. Es más, las escrituras de exilio ponen en cuestión el tema haciendo ver la imposibilidad de una decisión respecto del sentido “autor”. Se trata de una cuestión de vida o muerte, resistencia o complicidad, militancia en algún caso, única posibilidad, lo reitero, de sobrevivencia.

Así, en literatura argentina, los autores que convirtieron su transterramiento en exilio, aquellos a los que el exilio se les impuso y otros, que sin irse del país se refugiaron en alguna zona psíquica o física, arman una figura opuesta a la que propone Foucault y, al mismo tiempo, desafiante del control o intento de control desde el estado totalitario por la afirmación de un sujeto empírico. Por ello, quizás, las escrituras de exilio requieren la idea de red; no hay la afirmación de un sujeto único sino la contención escrituraria de los sujetos en situación de exilio escribiéndose, citándose, dedicándose, en situación de exilio. En su desplazamiento, como el de la escritura, la situación de exilio constituye a estos sujetos y, por lo tanto, allí los cuerpos se definen desde la escritura que aparece como lugar de arraigo. Se trata de espacios enfrentados en términos ideológicos, sociales, políticos y, por lo tanto retóricos, a los que Foucault trabajó. El funcionamiento de la figura de autor, contrapueba, va a ser exactamente el inverso en un caso y otro.

Utilizando la propuesta metodológica de la reconstrucción de las condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas, habrá que redefinir la idea de autor para pensar su

³ Retomada por Foucault para desplegar su teoría acerca de la muerte del autor y remarcar con ello la impronta posmoderna de la indiferencia radical como “principio ético fundamental de la escritura contemporánea”. Aquí es necesario tener en cuenta que ese “quien” por el que se pregunta ha sido traducido al castellano sin acento: es decir, no es un pronombre interrogativo sino un pronombre instalado en la función sujeto del cual algo se predica convirtiéndolo en una interrogación por el “qué” antepuesto. Ello significa, gramaticalmente, que no hay duda alguna sobre la existencia de un sujeto.

⁴ “Dicha regla es muy conocida como para que sea necesario analizarla demasiado; baste aquí especificarla por medio de dos de sus grandes temas. Puede decirse primero que la escritura de hoy se ha librado del tema de la expresión: sólo se refiere a sí misma, y sin embargo, no está atrapada en la forma de la interioridad; se identifica a su propia exterioridad desplegada. Esto quiere decir que es un juego de signos ordenado no tanto por su contenido significado como por la naturaleza misma del significante; pero también que esta regularidad de la escritura se experimenta siempre del lado de sus límites; siempre está transgrediendo e invirtiendo esta regularidad que acepta y a la cual juega; la escritura se despliega como un juego que infaliblemente va siempre más allá de sus reglas, y de este modo pasa al exterior. En la escritura no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto escritor no deja de desaparecer. El segundo tema es todavía más familiar; se trata del parentesco de la escritura con la muerte” (11-12).

funcionamiento en la especificidad de las escrituras de exilio: aquí el sujeto escritor escribe para no desaparecer, esforzándose explícitamente “para mantener la muerte fuera del círculo de la existencia” como “reverso obstinado del asesinato”; su marca de escritor en la escritura es, quizás, su única prueba; y allí, más que en ningún otro lugar, tiene que hacer el papel del que está vivo en “el juego de la escritura”, en tanto práctica, al que puede/debe/elige aferrarse para seguir viviendo.

En este sentido, la función autor estará ligada al sistema contra jurídico institucional impuesto por la dictadura: se ejerce como lugar de reposición del sujeto autor; se define por la atribución a su productor; remite a un individuo real; y, aun cuando da lugar a varias posiciones-sujeto se reúne en una posición definida por la estructura que caracteriza a las escrituras de exilio. Como fundadores de una discursividad otra, con sus propias reglas, estos autores intentan hacerse un lugar en sus escrituras, hacerse reconocer, llamarse con nombre y apellido. Sólo allí encuentran espacio para reconocerse y nombrarse, haciéndole lugar al sujeto de carne y hueso, empiria rastreable en el nombre propio que firma el libro.

Los libros y sus autores

Cuando digo escritura aludo a la producción de ficción en la que “el trabajo con la escritura” o “el trabajo de la escritura” (Noé Jitrik, 2000) implica la constitución de una estética específica y, en este sentido, enfoco el movimiento de la escritura desde su marca retórica y firma de autor para proponer desde allí, junto a la reflexión teórica, una hipótesis de interpretación cultural. En contravención respecto de encuadres tradicionales, el trabajo va desde el adentro –la escritura– y lo mínimo –una marca retórica– hacia el afuera –la situación de exilio que operaría como determinante social. Este salirse de cuadro y operar desde un ángulo diferente permite proponer otra malla de contención: en Viñas y Moyano no sólo se reafirmaría la hipótesis de una retórica particular para las escrituras de exilio sino que, además, permitiría reevaluar gran parte de sus producciones. Pensados como realista uno y regionalista el otro, desde el nuevo ángulo son observados como alegoristas de la historia argentina.

Ahora bien, cuando hablo de alegoría tampoco lo hago en los términos tradicionales de la vieja retórica sino en los que ofrece Benjamin al hablar de las producciones de vanguardia: una construcción dialéctica, inconclusa, fragmentaria, que habilita una lectura diferente del presente desde la reinterpretación del pasado (1989, 1990 y 2005).⁵ Tanto Viñas como Moyano ponen en juego esta construcción retórica en sus textos al abrir el campo a la interpretación y crítica cultural desde la ficción novelesca. Pero ambos lo hacen en sentido opuesto uno del otro: en *Cuerpo a cuerpo* la alegoría es la realización violenta de un montaje que desemboca en un collage exasperado; en *Libro de navíos y borrascas*, literal y metafóricamente, una fuga. Si en uno es cinematográfica, en el otro es musical. En los dos, sin embargo, es un movimiento antes que una figura estática y por ello sus disposiciones retóricas se relacionan con la propuesta benjaminiana.

***Cuerpo a cuerpo* de David Viñas**

La crítica ha considerado la ficción de Viñas desde una perspectiva realista con matices y reconveniones varias pero si se repara en el trabajo de la escritura, tal como lo planteo, los textos se alinean rápidamente dentro del discurso alegórico: Viñas escribe para que la historia argentina se vuelva a leer desde el presente, y el presente, resignificado, se lea en aquella lectura que se hace del pasado.

Cuerpo a cuerpo aparece como texto paradigmático transformando la alegoría, por lo demás, en figura del exilio. Novela escrita entre Madrid y México, del '76 al '79, el asesinato de María Adelaida y el de Lorenzo Ismael, los hijos de Viñas. La historia narrada no se refiere al exilio sino a una historia previa, antes de 1976 que, en Argentina, predispone, determina, lleva al exilio. También refiere las marcas que el dolor del exilio imprime al movimiento de la escritura. *Cuerpo...* pone sobre

⁵ *Dirección única*, *El drama barroco alemán* y *El libro de los pasajes*, recientemente publicado y del cual habíamos tenido noticia a través del revelador libro de Susan Buck Morse, *Dialéctica de la mirada*. Tal como la prestigiosa estudiosa de Benjamin propone, al hacer una reconstrucción cronológica de los textos, el concepto de alegoría expuesto en el segundo libro, es puesto en práctica, al mismo tiempo, en *Dirección única*. De aquí que pueda verse en teoría y práctica la concepción a la que aludo y la definición de alegoría a la que me refiero.

el papel una serie de discursos, las más de las veces en estilo directo, en tanto galería informe, cambiante, perversa, rearmable, siempre terrible. Recorta y disloca la continuidad de un diálogo entre Yantorno-Goyo-Gregorio y los otros sobre un único tema, un hombre, Alejandro El Payo Cé Mendiburu, y en esa obsesión, la historia Argentina, la confrontación discursiva de la historia Argentina. En el eje biográfico el relato recupera el espesor de una historia familiar, los camaradas de armas, el entorno más secreto y, entonces, cien años de historia argentina que se cierran hacia 1976 con una muerte y la persecución que obliga a Yantorno a abandonar el país. En la biografía de Mendiburu se lee la autobiografía despalzada de Yantorno y, a lo mejor, también de Viñas. Mendiburu, siempre ajusticiado y sin embargo siempre presente, resulta una síntesis que emblematiza lo siniestro de la historia argentina: corrupción, autoritarismo, violación, tortura, exilio, desaparición, muerte, desde el poder, desde el Estado.

El procedimiento no es lineal pero hay una estructura que ordena cuatro “ademanos” y “una mueca” dentro de dos grandes bloques, “Sin cortes” y “Paredón y después”. El índice de este libro es de por sí un texto cifrado, puesto delante para mostrar lo indescifrable, implica una enciclopedia vacía que no llena ni explica los huecos, las tergiversaciones ni las contradicciones. Las dedicatorias, “a Mini, a Haroldo, a Paco y a Rodolfo”, constituyen otra serie del entramado. El sistema de la literatura argentina vuelve a armarse aquí a través de exilios, desapariciones y muerte. La escritura insiste y allí reaparece la hija asesinada y los escritores desaparecidos. Se escribe a la memoria de, en su memoria. Hay un trazado del bios personal en la grafía de las dedicatorias que remite a la figura de autor a partir de aquellos a quienes le están dedicados los libros. Otro punto para detenerse en este sentido son los epígrafes. Allí también hay una historia argentina, de la ficción a la no ficción, del tango al discurso vergonzante de los próceres; una historia de indefensión que nos alcanza en el presente.

De esta manera, aparecen los materiales y nada se explica. Se pone la dedicatoria, la cita, el diálogo, el recorte del diálogo que incluye otros diálogos. Hay un General de la Nación, un hijo, una hija, una esposa, amantes, hay un periodista, militares, hay subalternos, alternos, secuestrados, torturados, exiliados, desaparecidos. Se cita la cita, se cita el diálogo, se cita el cuerpo, pero nada se explica. Desde el primer capítulo, “Retreta (*de frente y en polígono*)”, un tal Marcelo y un “yo” –se sabrá después que este yo se llama Yantorno, a veces Goyo, otras Gregorio– hablan de un padre, de un cumpleaños un 28 de julio (también Viñas cumple años un 28 de julio), Pentecostés (fiesta bifronte, judeo-cristiana), de medio siglo de ese padre, y de una escena de ese hijo con ese padre. Al mismo tiempo, creo, escena fundacional de una historia argentina: “me agarró de los huevos” dice el hijo respecto de su padre. Broma sádica, literal literaria. El hijo es humillado gestual y verbalmente y la humillación no se resuelve sino entre el dolor y el placer. Frase hecha con la que empieza una historia argentina en la que se mezclan los niveles, la historia de los hechos y la historia como concepto crítico operativo: el problema de los hechos versus el discurso puesto en conflicto en todos los textos, fictivos o ensayísticos, de Viñas. Los nombres retienen a los escritores, a los militantes, a los desaparecidos; los discursos, los hechos, la historia.

El texto se inicia en gestos de concentración fuerte: las dedicatorias, los epígrafes, la escena fundacional. Sobredeterminación constante donde la única posibilidad de lectura es la síntesis alegórica. Figura barroca por excelencia, arriesgo, figura setentista de la literatura argentina. Allí hay sobreimpresión fáctico discursiva: ¿hasta dónde llegan los discursos? ¿hasta dónde los hechos? Mezcla de tiempos, mezcla de personas-personajes, mezcla de discursos, mezcla de historias. En definitiva la historia siempre, donde el que escribe intenta afirmarse. Todos esperan alrededor de Mendiburu. Allí hay amor, odio, relaciones filiales incestuosas, lo literal literario, el macho marica. También el deseo de la muerte del padre y el deseo de la propia muerte. El texto barroco sobreimprime sentidos: título, subtítulos, dedicatorias, epígrafes, más subtítulos, más epígrafes, paréntesis, subtítulos repetidos, la diferencia en la repetición, las modulaciones en los paréntesis, más paréntesis. Sólo se llega a una síntesis en la alegoría: el padre que da las tablas de la ley, el padre que agarra de los huevos al hijo, el pacto autoritario, la castración del hijo, el don-obligación de la predicación, la muerte, el suicidio-asesinato de Mendiburu.

Durante el tiempo de exilio, el descrédito de los grandes relatos que intentaron versiones acerca de la totalidad de lo real derivó en la esfera estética en el replanteo de las estrategias estético-ideológicas. Los novelistas encontraron variantes sustitutas de las que formalizaron las narraciones en las décadas anteriores. Entre esas nuevas estrategias, dos alcanzaron un lugar significativo: la

fragmentación discursiva y la refutación de la posibilidad representativa. *Cuerpo...* las articuló en beneficio de un uso incluso diverso. Por esto, aunque las ficciones de Viñas fueron descritas en términos de correlación con la mimesis realista, habría que hacer hincapié en la relación conflictiva que mantienen con el realismo convencional extremando esa disimetría en una sintaxis telegráfica: la colección de discursos no tiene un orden sistemático sino que reproduce los elementos en secuencias cinematográficas según un montaje deliberadamente mal realizado, ligado a una memoria aleatoria y desesperada, con la consigna de salvar un cierto orden, no importa cuál, dentro del desorden de la historia (Bocchino, 2001). *Cuerpo a cuerpo*, desde el exilio, insiste en la reconstrucción de los hechos a través del camino de una historia argentina cifrada en la batalla, cuerpo a cuerpo, que libran Mendiburu y Gregorio Yantorno.

Libro de navíos y borrascas de Daniel Moyano

Daniel Moyano, por su parte ha sido etiquetado bajo el mote de regionalista. El punto es que, en Moyano, como en Viñas, también es la alegoría la marca que estructura su escritura. En *Libro de navíos y borrascas* es obvio si se piensa en el viaje en los términos tradicionales de la alegoría renacentista o barroca. Pero hay que decir que *Libro...* se escribe en la precisa dirección contraria a la alegoría tradicional así como en la precisa dirección contraria de aquel otro libro que da testimonio del viaje de aventuras, el *Diario de viaje* del Almirante. *Libro...* se escribe en el exilio, desde el exilio, a quinientos años de aquel otro viaje sin saber muy bien para quién se escribe. Es lanzado, en medio del naufragio, como botella al mar. De suerte que, antes que alegoría de viaje es alegoría de un pedido de auxilio, a la vez que intenta explicar su pasado y llegada a este punto. De allí es que pone en escena, literal y metafóricamente hablando, la historia argentina. Literal porque no sólo se realiza en la concreción alegórica de la narración sino porque contiene, entre las acciones, la puesta en tablado de una historia argentina inscrita en la latinoamericana. Setecientos exiliados, “conosureños”, hacen el viaje de Buenos Aires a Barcelona junto a Rolando en un barco a veces de carga, a veces transatlántico, llamado Cristóforo Colombo o Zampanó. Sus historias particulares, sin embargo, no constituyen la historia de *Libro...* Como en el caso de *Cuerpo...*, la historia que lleva a, la que determina una entrada en el exilio, es la verdadera historia: una polifonía de voces lanzada al vacío del tiempo, con los ojos desorbitados del ángel de Paul Klee.⁶ Quince capítulos organizados como pequeños libros que conforman el libro mayor: los tropos invertidos, mezclados, desjerarquizados, siempre hay una reiteración en la que radica la terribilidad de lo siniestro.

En este sentido, es necesario especificar cómo se produce la alegoría en Moyano. Si en Viñas hablé de sintaxis telegráfica para pensar en los términos propuestos por Benjamin, aquí hay sobreabundancia. Si Viñas procede por retaceo, corte violento y cachetada, Moyano lo hace por verborragia para moderar lo que avergüenza decir: una historia argentina injusta, siempre mal contada para beneficio de pocos. La alegoría en Moyano –dialéctica, inconclusa, fragmentaria– se erige como libro, un diario para las migraciones, un cuaderno de la memoria. Por ello sobreabunda. Pretende dejar constancia, registro de cada detalle: decir la vergüenza a la vez que no olvidar los pasos para poder, alguna vez, volver.

Ahora bien, la alegoría aquí no se plantea en términos plásticos, como en Viñas, sino musicales. Si se pudieran homologar los procedimientos de un arte en otro, se diría que el trabajo de Viñas está cerca del procedimiento dadaísta puesto al servicio de un expresionista. Moyano, en cambio, al modo barroco, monta a lo Bach, mediante el arte de la fuga, una alegoría coral: se inicia en un “tema principal” que se expone como al pasar –la salida en viaje de exilio sin saber que se inicia el exilio– para reaparecer sigilosamente a cada paso, en contrapunto, entrelazado, inscripto, engarzado en

⁶ “Hay un cuadro de Klee que se llama Ángelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Benjamin. 1989: 183)

los diversos episodios, variaciones, contratemas, hasta llegar a un “estrecho” donde se agolpan, no tienen escapatoria, todas las voces, –el capítulo XI, “Cadenza”– para reaparecer luego reelaboradas y combinadas nuevamente.

Este texto se escribe también en Madrid, entre el 4 de octubre de 1981 y el 13 de enero de 1982, según una inscripción al final del último capítulo. Se publica en Buenos Aires, por una editorial hoy desaparecida, en 1983. La fuga habilita siempre un volver a recomenzar el tema principal, hacer la variación, sostener las líneas en un estrecho para volver a aparecer bajo nuevas condiciones que resultan ser siempre las mismas: el exilio. Moyano hacía más de cuatro años que había dejado el país y desde entonces no había podido escribir sino su viaje hacia el exilio en *El vuelo del tigre* y *Libro de navíos y borrascas*. Rolando, el protagonista de *Libro...*, aquí también una biografía desplazada, narra el viaje al exilio, el viaje que ya es exilio, el de él y el los setecientos “indeseables” que lo acompañan.

Riojano por adopción, Moyano nació en Buenos Aires en 1930, luego vivió en Córdoba, y aunque murió en 1992, a los sesenta y dos años, no se lo lee en relación con sus compañeros de generación. Fuera del ámbito de la intelectualidad porteña, más cerca de la música que de la literatura, vivió la primera mitad de la década del ‘70 en gira por las provincias junto al cuarteto de cámara que había formado. Después de la partida, olvidado en España, vivió mal y de lo que pudo. Si bien venía escribiendo desde los sesentas, resultó ser un escritor situado al margen en varios sentidos. Sin embargo, su libro hoy es central para entender la condición/situación de exilio. En él se concentra no sólo una narración sobre el tema sino uno de esos tipos especiales de escritura que dan lugar a lo que desde el principio llamé escritura de exilio. Como en Viñas, Moyano escribe para sobrevivir, quiero decir, la escritura es el lugar de la sobrevivencia. De ahí que, continuamente se trate de darle un nuevo nombre a las cosas y a las personas. En la narración, el intento por volver a definir, darle un nombre a lo que está dejando de tenerlo, así como un reafirmarse –quien habla– y un reafirmar a los otros –a quienes se les habla– se convierte en una obsesión.

Si la alegoría es la figura, se arma aquí bajo el arte de la fuga y por ello no hay cortes bruscos sino un perpetuo enrollar y desenrollarse de palabras que, además, arman historias sincopadas entre silencios explícitamente remarcados. La multiplicidad de discursos, las voces, están allí para hacerle lugar al silencio. En *Libro...* sabemos quien narra, se nos cuenta algo, todo parece bastante tradicional. Sin embargo la multiplicidad estalla por lo bajo: el estilo indirecto libre hace lugar a la variación permanente bajo un aparente manto de legibilidad tranquila. Los lectores son llevados a escuchar más que a leer, y en esa escucha es el silencio el que retumba una y otra vez. La alegoría de Moyano, como dije, al estilo Bach reinterpretada por Schoenberg.

Colección y Alegoría

Al decir montaje en Viñas, como fuga en Moyano, digo “alegoría”: esta figura, con variaciones en su definición a lo largo de la historia ha conservado un carácter constructivo similar al del montaje moderno o la fuga musical y, a la vez, tiene la ventaja de remitirnos a una instancia retórica y otra hermenéutica, con un pie en la producción verbal y otro en la recepción. Montaje en Viñas y fuga en Moyano resultan de carácter alegórico en el sentido trabajado por Benjamin pero también –hay que decirlo– en el tradicional. Sobre la alegoría tradicional los primeros retóricos ya habían observado, a propósito de las sagradas escrituras, una “alegoría in verbis” que daba lugar a una “alegoría in factis” y que no sería otra cosa que la historia, alegoría de alegorías. Si la antigua retórica podía separar forma y contenido, esto es inadmisibles para *Cuerpo...* o *Libro...*. Allí la marca retórica y la hermenéutica de lectura, ambas alegóricas, se implican en una inscripción geográfica, histórica, determinada: la situación de exilio a partir o durante la última dictadura en Argentina. Si al mismo tiempo hablamos de escritura realista y/o regional y escritura alegórica, ello resulta de la detención en el capítulo, la parte o el fragmento –realista o regionalista– en un montaje o una fuga alegóricos. En tanto al interior del detalle –el objeto único de la colección– el procedimiento es el del realismo o el del regionalismo, la colección –la muestra según un montaje o fuga vanguardista asistemática– aparece según un procedimiento alegórico. La cifra está en la totalidad. Los índices de estas novelas aportan una posibilidad, ambigua, paradójica, multívoca, de interpretación alegórica. Cada fragmento, una muestra casi miope de escritura, se recupera sólo en la lectura alegórica. El fragmento resulta el núcleo significativo y en el marco de esta concepción se convertirá en el material privilegiado de la producción alegórica, a la vez que en principio compositivo al exigir igual mirada desde el punto de

vista de la recepción. La imagen microscópica refracta en la totalidad del montaje o de la fuga. Pero, incluso el texto alegórico es parte de otro montaje y de otra fuga: *allegoria in verbis* - *alegoría in factis*. Estas novelas son así, a la vez, ficción y crítica cultural.

Se trata de una situación –exilio o dictadura– que promueve un arte que deniega la referencia a favor de una proteica significación e impulsa el tratamiento de la “realidad” como materia desmenuzable; finalmente, puesto que no hay referencia a la que referir sino la disolución de la organicidad, y entonces de la obra que se construye sobre el montaje o la fuga de los fragmentos, el desciframiento del texto alegórico no suprime la literalidad. Por el contrario, el efecto alegórico depende siempre de la duplicidad del sentido, de la interacción de lo particular literal y lo general cifrado.

Libros que contienen sobrepuestos, encimados, varios recorridos. Habría que decir líneas pedagógicas que se abren en múltiples direcciones y que con dificultad el lector logra reunir. Es necesario que se produzca la reinterpretación final de ese mapa que se ha trazado.

Así el realismo de Viñas o el regionalismo de Moyano resultan extremos, meticulosos, biológicos. En la estela del proyecto naturalista, el conjunto de procedimientos y las estrategias narrativas tienen como objetivo una finalidad pedagógica que se apoya en la muestra del documento, el armado del archivo, el ofrecimiento de la colección, fragmentaria e incompleta. El realismo de Viñas o el regionalismo de Moyano implican no la sucesión de la muestra ordenada para la exposición sino la valija apresurada en la que se guarda lo que puede alzarse en el apuro de la partida al exilio.

Admitiendo la colección como género, el montaje o la fuga que opera la colección se organiza por medio de la repetición y la diferencia. Sólo se puede entender, producir un sentido de la colección en el montaje o la fuga expuestos en *Cuerpo... o Libro...* si se instala allí una dialéctica de la memoria en el lector. Pero, al mismo tiempo, aquí es donde se produce la posibilidad de las variaciones absolutas. El sistema de este tipo de colección admite todas las combinaciones posibles y a su vez el lector produce infinitas nuevas combinaciones en su recepción.

La novena tesis sobre el concepto de historia de Benjamin, tantas veces citada (v. nota 6), bien podría aplicarse para explicar el movimiento alegórico de estas novelas: allí se encuentran y sobreimprimen la alegoría verbal, la alegoría icónica, la factual, la escritura alegórica y la exigencia de la lectura alegórica. No se cierran sobre una interpretación única. Por el contrario, la alegoría en ellos resulta según el arte de la fuga o el montaje que recurre a la cita de la cosa-discurso: una inscripción contradictoria, en un devenir a veces inconexo, otras aparentemente lineal, distorsionado en sus diversas apariciones que proporcionan múltiples interpretaciones y admiten diversas lecturas. No hay síntesis sino tesis y antítesis permanentemente reabiertas desde la figura de un autor que se inscribe/sobrevive en ellas.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1987). *Dirección única*, Madrid, Alfaguara.
- BENJAMIN, Walter (1989). “Tesis de Filosofía de la historia”, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus. [1929]
- BENJAMIN, Walter (2005). *El Libro de los pasajes*, Madrid, Atuel.
- BOCCHINO, Adriana (1999). “Exilios y escrituras”, *Ce.Le.His*. Mar del Plata, Nº 10, marzo, pp. 39 – 52.
- BOCCHINO, Adriana (2001). “Sobre los ’70: el género de una investigación (colección, corte y montaje)”, Lisa Bradford (comp.) *La cultura de los géneros*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 49-78.
- BUCK-MORSS, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor.
- FOUCAULT, Michel (1969). *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala [1985]
- FOUCAULT, Michel (1981). “Omnes et singulatim: hacia una crítica de la razón política”, *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós [1991, 2ª ed. 95-140]
- JITRIK, Noé (2000). *Los grados de la escritura*. Buenos Aires, Manantial.
- MOYANO, Daniel (1983). *Libro de navíos y borrascas*, Buenos Aires, Legasa.
- VIÑAS, David (1979). *Cuerpo a cuerpo*, México, Siglo XXI.