

Nemrava, Daniel

El narrador como oyente : un enfoque narratológico de La rompiente de Reina Roffé y Tres golpes de timbal de Daniel Moyano

Études romanes de Brno. 2007, vol. 37, iss. 1, pp. [129]-148

ISBN 978-80-210-4416-6

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113079>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DANIEL NEMRAVA

EL NARRADOR COMO OYENTE: UN ENFOQUE NARRATOLOGICO DE *LA ROMPIENTE DE REINA ROFFE Y TRES GOLPES DE TIMBAL* DE DANIEL MOYANO

*Si pierdo mi lugar de enunciación, no puedo
hablar. No hablo, luego no existo.*
Tzvetan Todorov¹

1. Introducción

El objetivo de nuestro trabajo es presentar algunos procedimientos narrativos en dos novelas argentinas contemporáneas: *La rompiente* (1987) de Reina Roffé² y *Tres golpes de timbal* (1989) de Daniel Moyano³. La selección de los mencionados autores no es arbitraria ni casual. Existen varias razones que nos motivaron

¹ TODOROV, Tzvetan, *El hombre desplazado*, Madrid, Taurus, 1998, p. 22.

² Reina Roffé (1951 Buenos Aires), narradora experimental y ensayista. Desde 1988 vive en Madrid. Actualmente es colaboradora de la revista española *Cuadernos hispanoamericanos* y del Centro Virtual Cervantes. Publicó cuatro novelas: *Llamado al Puf* (1973), *Monte de Venus* (1976), *La rompiente* (1987), *El cielo dividido* (1996). Su última obra de ficción es libro de cuentos *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras* (2004). De sus libros de ensayo destacan *Juan Rulfo: Autobiografía armada* (1973) y *Juan Rulfo. Las mañas del zorro* (2003). También publicó el libro de entrevistas *Conversaciones americanas* (2001). Ha sido distinguida con la beca Fulbright (1981) y con la Antorchas de Literatura (1993). En 1986 recibió el primer premio en el Concurso Bienal Internacional de Novela Breve, Argentina.

³ Daniel Moyano (1930 Buenos Aires –1992 Madrid), uno de los más originales escritores argentinos contemporáneos, durante mucho tiempo casi desapercibido por la crítica literaria. Nació en la capital argentina pero a sus cuatro años su familia se trasladó a Córdoba. Desde 1960 vivió en la Rioja donde trabajaba como periodista y profesor de violín en el conservatorio. Después del golpe de 1976 partió al exilio en España donde permaneció hasta su muerte. Su obra literaria incluye cinco libros de cuentos: *Artista de variedades* (1960), *La lombriz* (1964), *El fuego interrumpido* (1967), *Mi música es para esta gente* (1970), *El estuche de cocodrilo* (1974) y varias antologías. Hasta 1989 había publicado seis novelas: *Una luz muy lejana* (1966), *El oscuro* (1968), *El trino del diablo* (1974), *El vuelo del tigre* (1981), *Libro de navíos y borrascas* (1983) y *Tres golpes de timbal* (1989). Póstumamente se publicó su última novela *Dónde estás con tus ojos celestes* (2005). Entre los premios que recibió destacan: Premio Internacional de Novela “Primera Plana-Sudamericana” (1968), el Premio “Juan Rulfo” (1985) y el Premio “Boris Vian” (1990).

a dedicar nuestra atención precisamente a ellos y sus obras respectivas. Una razón es concederles espacio a autores a los que no se les dedica la suficiente atención que merecerían. Sobre todo en el caso de un escritor ya clásico como Daniel Moyano, autor de excelentes textos literarios. Es sorprendente la falta de interés que parte de la crítica literaria hace pesar sobre él. Otra es la sempiterna temática de la literatura argentina que gira alrededor de la búsqueda de la identidad, tanto individual (Roffé), como colectiva o la combinación de ambas (Moyano), a través de la experiencia del exilio (y sus distintas modalidades)⁴. Y la última razón son algunas convergencias que podemos detectar en las estrategias narrativas que estos autores utilizan en la complicada construcción textual como instrumento para expresar esa complejidad temática. A base de este corpus intentaremos presentar un rasgo importante y característico, común a la narrativa de los dos autores. Concretamente nos referimos a la pluralidad de voces narrativas y puntos de vista, es decir, a la problematización del sujeto de enunciación, cuyo análisis estructural más profundo nos ayudará a distinguir las funciones que tales procedimientos narrativos desempeñan en el discurso identitario dentro de la temática del exilio.

Dentro del contexto de la narrativa argentina contemporánea, a las obras consideradas las incluimos en el grupo de novelas llamadas “escrituras del exilio”;

⁴ En el primer plano el concepto del exilio nos puede remitir directamente a la realidad extraliteraria de los escritores que sufrieron o siguen sufriendo cierto tipo de destierro, de un aislamiento concreto, una experiencia que posteriormente a su manera reflejan en la narrativa. Sin embargo, la problemática, como podemos ver en los mismos textos, no requiere necesariamente la condición de un referente concreto y restringido, de una experiencia del traslado geográfico de los autores en un momento de su vida. En su estudio dedicado al exilio interior de los intelectuales españoles después de la Guerra Civil Paul Ilie define el exilio como “...un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes; aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio.” ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 8. En cuanto a diferentes modalidades del exilio, el escritor argentino Juan José Saer (1936-2005) en una entrevista los resume brevemente destacando el papel importante que el exilio desempeña en la cultura argentina: „Yo he dicho ya muchas veces que hay varias formas de exilio. Por empezar, un exilio forzado, es decir, cuando otros le imponen el exilio a uno, porque si no (...) para poder defender su vida, sus bienes, su tranquilidad, su libertad de expresión, tienen que exiliarse. Voluntario, porque simplemente alguien no soporta el medio en que vive, y se traslada a otro, donde piensa que va a estar mejor. Hay un exilio exterior, pero también hay un exilio interior; (...) Yo creo que en la literatura argentina la tradición de exilios interiores, exteriores, se justifica, está vinculada, está en relación con nuestra historia, que ha sido una historia muy tumultuosa, desordenada, violenta, por un lado. Al mismo tiempo, con nuestra sociedad, porque nuestra sociedad es una sociedad en la cual el artista no tiene un lugar preciso. Aparte, son muy pocos los artistas que aceptan el cargo de artistas.” GASQUET, Axel, *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*. Santa Fe, Argentina, Ediciones UNL, Secretaría de Extensión, Universidad Nacional de Litoral, 2004, p. 52.

es decir, obras incididas en diferentes grados por el tema del exilio o cuyo eje temático es el mismísimo exilio.⁵

Podemos decir que en algunos de estos textos se extrema lo que caracteriza gran parte de la narrativa argentina producida desde mediados de los años setenta: la problematización de las relaciones con el referente, el cuestionamiento de la posibilidad de la representación que lleva a algunos autores en su creación literaria a "...cifrar los significados en marcas simbólicas, alegóricas, metafóricas"⁶, o todavía dentro de los límites más cercanos a la narrativa tradicional (Moyano), o más tarde (en los años 80) hasta la hiperliterariedad o autorreferencialidad (Roffé). Las causas de tal hecho las podemos buscar probablemente en la pérdida de la ilusión mimética. De allí que en muchas obras la problemática gira en torno a la cuestión de cómo significar. En el marco más general se establece la oposición entre el discurso del poder, caracterizado frecuentemente como maniqueo,

⁵ Hay que subrayar que esta clasificación no significa de nuestra parte un intento de creación y definición de un nuevo género o una corriente específicos. En nuestro trabajo entendemos esta categoría como un concepto crítico operativo respecto de ciertos textos con características particulares. Hemos observado que hasta hoy la crítica no ha llegado a un consenso acerca de una definición definitiva y satisfactoria, ni siquiera a la denominación exacta, por la posibilidad de múltiples interpretaciones en diferentes niveles y desde diferentes puntos de vista que se ofrecen en este campo de investigación. Nosotros tomamos como punto de partida las observaciones de Andrés Avellaneda quien resume este tipo de escrituras dentro del contexto de la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), experiencia que de manera considerable influyó en la narrativa de los años 70 y 80: "En uno de los grandes temas ligados a la represión de la dictadura militar terrorista, el exilio, se prefirió espesar la complejidad de la escritura. Por tratarse de textos fuertemente ligados a experiencias personales abundan en ellos técnicas de efecto distanciador como el umbral emotivo alto, la descripción morosa de cuño objetivista, el armado intertextual, la mezcla de lenguajes épico-líricos, el desvío simbólico o alegórico, el esfumado de las categorías del relato. Un modo preferido de distanciamiento es el borrado de la anécdota, que no deja traslucir con facilidad la ubicación espacial y temporal, ni lo contextual y lo autobiográfico. (...) los significados suelen concentrarse en un puñado de tópicos: el viaje inverso del descendiente de quienes antaño viajaron a la Argentina. El poder de estos significados reside sobre todo en el trabajo que hacen estos textos con la materia narrada." AVELLANEDA, Andrés: „Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta“, BERGERO, A.J. y REATI, F. (comp.), *Memoria colectiva y políticas de olvido (Argentina y Uruguay, 1970-1990)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1997, p. 162. En su trabajo sobre exilio y traducción Adriana Bocchino delimita la categoría señalando que "la cuestión fundamental (...) está en la relación que puede llegar a establecerse entre una escritura y un desencadenante pensado como hecho social y político. En esta relación, observada como problema crucial, se constituyen estas escrituras.(...) los textos a partir de los cuales se puede hablar de una narrativa específica, fechable cronológicamente alrededor del '76 en adelante, en Argentina, se constituyen sobre esta retórica particular de las 'escrituras del exilio', como matriz cultural: una matriz armada como zona de transformaciones, derivación y deslizamientos, físicos y lingüísticos." BOCCHINO, Adriana: „Escrituras del exilio y traducción“, BRADFORD, Lisa (comp.), *Traducción como lectura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997, p. 64. Hay que advertir que el tema del exilio resurgido por circunstancias político-sociales no aparece en las obras incluidas necesariamente relacionado con la dictadura concreta sino en el nivel más general como tema universal.

⁶ Ibid., p. 160.

totalizador, y el “contradiscurso” del no-poder, presente en muchas obras literarias, sobre todo en las *escrituras del exilio*, bajo distintos modos de representación. Como apunta N. M. Flawiá de Fernández: “Son textos que se organizan en las fronteras, en contra de los relatos hegemónicos, de los cánones aceptados y de la memoria de la tradición. A partir de este límite interior, recontextualiza, reformula, invierte realidades y, sobre todo, lleva las marcas de la ruptura y de las múltiples inflexiones sociales. Es decir, son textos profundamente cuestionadores de los pilares hegemónicos de nuestra historia.”⁷

Gran parte de la literatura argentina se produce en el “exilio”, en el sentido de encontrarse en una condición de cierto descentramiento, fuera del canon oficial (y no necesariamente fuera del país). Esta condición, más presente en los autores que vivieron o siguen viviendo la experiencia de auténtico exilio, sea territorial (interior, exterior) sea lingüístico, puede al menos parcialmente explicar la heterogeneidad, la fragmentación y ambigüedad de los textos en los que se cuestiona y problematiza el sujeto de enunciación, el papel hegemónico del narrador, todo lo que lleva a ese descentramiento y la dispersión del significado.

Sin embargo, para estos autores el punto de partida, o las circunstancias que condicionan su literatura, no es sólo la última dictadura que los exilió sino también el período postdictatorial y lo que trajo la ilusión de la democracia. Para Flawiá de Fernández “(...) los 80 tuvieron a los intelectuales ocupados en interpretar y tratar de comprender la historia, de representar lo propio sin caer en falsos regionalismos, en buscar una nueva lengua que dijera la tensión entre arte y realidad. La novela manifiesta esta crisis y busca el futuro. La democracia trae instancias y preocupaciones por su proyección; de allí la insistencia en interpretar el presente y la historia. (...) [La novela] Intenta explicaciones aun más allá de los límites genéricos. Propone nueva[s] lecturas sobre ellos a la vez que se manifiesta como una construcción que intenta ordenar una serie de fragmentos referenciales.”⁸

Según nuestra opinión, las estrategias discursivas de los autores considerados en este trabajo son un ejemplo por excelencia de estas tendencias en la narrativa argentina. En sus textos, y sobre todo en el de Reina Roffé, está presente la ruptura de los códigos expositivos respecto de la forma de la voz narrativa y de la continuidad del relato. Precisamente este rasgo significativo nos llevó al análisis del punto de vista y de la voz en el discurso narrativo. En lo que se refiere concretamente a este aspecto, en ambos textos aparecen ciertas constantes o acercamientos. Para este trabajo escogimos como soporte y eje teórico las observaciones de G. Genette, sobre todo algunos capítulos de sus obras *Figuras III* y *Nuevo discurso del relato*.

⁷ FLAWIA DE FERNANDEZ, Nilda María: „Lenguaje y búsqueda identitaria: En torno a la literatura argentina de las últimas décadas del siglo XX“, <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/index.html>, 16-12-2006.

⁸ FLAWIA DE FERNANDEZ, Nilda María, *Itinerarios literarios. Construcciones y reconstrucciones identitarias*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, p. 75.

2. Situación conceptual

Como punto de partida, para nuestro análisis adoptamos la división de los procedimientos utilizados en el discurso narrativo, formulada por Todorov y con ciertas modificaciones aceptadas por Genette, en tres categorías principales: *tiempo*, *aspecto* y *modo*.⁹ Posteriormente Todorov añade la categoría de la *voz* narrativa. En nuestro trabajo nos ocuparemos de todas las categorías excepto la del tiempo, adoptando la división de Genette quien propone categorías de *tiempo*, *modo* y *voz*.

Resumiendo y restringiendo nuestro marco teórico, para Genette el *modo narrativo* se refiere a la *representación*, es decir a los grados o regulación de la información del relato, cuyas dos modalidades esenciales son: “la *distancia*, es decir, la modulación cuantitativa («¿cuánto?») de la información narrativa, la *perspectiva* que, por su parte, organiza la modulación cualitativa: «¿por qué medio?»¹⁰

En cuanto a lo que abarca la *perspectiva* narrativa, es decir “segundo modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un «punto de vista» restrictivo¹¹, aquí Genette reclama la necesidad de diferenciar entre lo que él llama modo y voz, „es decir, entre la pregunta: *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?* Y esta pregunta muy distinta: *¿quién es el narrador?*, o por decirlo de manera más simple, entre la pregunta: *¿quién ve?* y la pregunta: *¿quién habla?*“¹² Siguiendo las determinaciones puramente modales que se refieren a la denominación tradicional de *punto de vista*, que Pouillon y Todorov llaman la *visión* o el *aspecto*, se establece, como sabemos, una tipología de tres términos. Todorov los denomina mediante las fórmulas *Narrador > Personaje* (en que el narrador sabe más que el personaje), *Narrador = Personaje* (el narrador no dice sino lo que sabe personaje alguno) y *Narrador < Personaje* (el narrador dice menos de lo que sabe el personaje). Por ejemplo Pouillon los llama *visión por detrás*, *visión con* y *visión desde afuera* respectivamente. Por su parte, Genette trabaja con el término *focalización*. Además, para nuestro análisis nos convienen conceptos como *alteraciones* o *polimodalidad* por causa de la focalización variable (o múltiple) en los textos de Moyano y Roffé.

Por último, la problemática de la voz Genette la vincula estrechamente con las categorías del *tiempo de la narración*, del *nivel narrativo* y de la *persona* (de las relaciones entre el narrador, narratario y la historia que cuenta). A nosotros nos interesará ante todo la última categoría, es decir, el sujeto de la enunciación (el narrador y sus funciones), sin poder, sin embargo, evitar términos de la distinción del relato, tanto desde el punto de vista temporal como de *nivel*.

⁹ TODOROV, Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975.

¹⁰ GENETTE, Gerard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 32.

¹¹ GENETTE, Gerard. *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989, p. 241.

¹² Ibid, p. 241.

3. ¿Quién ve?, ¿Quién habla? y ¿Quién escucha? en *La rompiente*

En el caso de la novela (o *nouvelle*) *La rompiente*, cuyo tema central gira en torno a la búsqueda de la identidad individual, tanto en el exilio interior como en el exterior, a través de la pluralidad de voces, podemos hablar de la ruptura radical con la narrativa tradicional. Además, esa pluralidad (o fragmentación) y diferentes puntos de vista pasan a concretarse en el nivel temático. Gracias al viaje de exilio a un país europeo, la protagonista se pone a contar su experiencia vivida, contar su novela, su biografía. Sin embargo, todo es narrado mediante otro personaje (narrador). En otras palabras, la protagonista “cuenta su vida y cuenta su ‘novela’, y lo que cuenta le es devuelto por una voz otra que toma su voz, por alguien a quien previamente ha contado.”¹³ De lo dicho resulta que la problemática de este discurso narrativo se refiere casi exclusivamente a las cuestiones de la voz, es decir a la pregunta *¿Quién habla?* Sin embargo, para mejor percepción y distinción consideramos útil abordar también otras categorías.

La novela se divide en tres partes. En la primera se narra la historia de los momentos iniciales del exilio de la protagonista, las primeras impresiones sobre la experiencia vivida, sobre el pasado, las preocupaciones íntimas, existenciales y también literarias. Esto se manifiesta en el diálogo que mantiene con su amiga, una tal señorita Key, y con el narrador, otra mujer. Aquí predomina el monólogo (voz) del narrador en primera persona que, como hemos dicho, cuenta o, como él mismo dice, “transcribe” la historia de otro personaje (la protagonista) y se la devuelve directamente a ella misma en segunda persona (Usted) transfigurada al estilo indirecto (combinado con el indirecto libre/directo), dependiendo de presencia o ausencia de una introducción declarativa. Al principio nos encontramos con cierta ambigüedad acerca de la distancia, perspectiva y nivel de discurso, ya que al inicio el narrador oculta que se trata de la segunda persona, es decir, que dirige sus palabras a uno de los personajes del relato (narratario):

“Habló de una música de fondo, dijo: el adagio de Albinoni era un zumbido entre tranquilizador y obstinado que resistía como una desolada fortaleza los embates del largo vuelo (...) Maletas, aduana, pasaporte, cada tramo cumplido la acercaba a la revelación de esa zona oscura de la que no había podido desentenderse durante el viaje y que momentos antes de partir se encaramó a *usted* como una última cobardía.” (Roffé: 15)

Esta transformación es con cierta frecuencia interrumpida por una impresión, comentario, recuerdo u observación del mismo narrador que así se convierte en uno de los personajes del relato:

“Recordé que hace cincuenta años se hablaba de lo mismo, se decía que para un amigo del diálogo era difícil hallar interlocutores.” (Roffé: 27)

“Yo, simplemente, transcribo.” (Roffé: 28)

¹³ GRAMUGLIO, María Teresa, „Aproximaciones a *La rompiente*“, *La Rompiente*, Buenos Aires, Losada, 1987, p. 128.

El siguiente fragmento por ejemplo evoca la ilusión de una situación del diálogo entre el narrador y el narratario (la protagonista), a pesar de que existe, al menos en la primera parte, exclusivamente el monólogo del narrador:

“No se incomode, ¿hay algo molesto en su silla? Tal vez el café es flojo y desabrido. Conceda: el día se presta para tomar algo caliente y protegerse en un lugar como éste de la lluvia o de esa garúa finita que puja, diría yo, a la confabulación. ¿Se ha dado cuenta de que hablamos en un tono de voz más bajo que lo normal?, adivinándonos las palabras, leyéndonos los labios. Francamente es un placer: nada nos apura, este sitio nos descarga de las cargas.” (Roffé: 27–28)

En la segunda parte del libro nos encontramos con varias lecturas (y varias historias) superpuestas. Aparece un texto (la novela dentro de la novela) con fragmentos de la historia sobre un grupo misterioso de amigos de identidades ambiguas al que entra la protagonista para vivir una iniciación múltiple: iniciación al juego, a la literatura y a la pasión amorosa. También la protagonista se disfraza cambiando su identidad (a veces no tiene nombre, a veces es Rahab, una prostituta de diez años).

En este capítulo toma la voz ya directamente el oyente de su propia historia contada por el narrador en la parte primera invirtiendo la perspectiva y convirtiéndose así en el sujeto de enunciación. El primer narrador calla y pasa la palabra (la voz) al segundo narrador, es decir, esta vez pasa a ser el oyente (personaje) que escucha ‘la novela’ (metarrelato) del protagonista de la primera parte. Esta novela dentro de la novela es un discurso narrado con el punto de vista que Genette denomina la *focalización interna*, en primera persona:

“Aquella vez, aunque ciega al batir de brazos que se levantaban para caer sobre los casilleros antes de que el carretear de la rueda se detuviera, sentí que un hombre me observaba y seguía atentamente mi juego.” (Roffé: 33)

Pero nosotros no leemos sólo una novela (metarrelato) a la vez directamente leída y dirigida al primer narrador. La lectura de esa novela por la voz del personaje/segundo narrador se mezcla con interrupciones, comentarios, resúmenes (metalenguaje) suyos, por ejemplo en un comentario acerca de uno de los protagonistas:

“Como observará, el perfil del Profesor está diseñado con rasgos de locura, todas las referencias que se hacen a través de su discurso apuntan a mostrarlo en ataques de pleno delirio. Tal vez porque el Profesor recae y descansa la locura de los otros, así funcionan ciertos grupos endogámicos- no sé, se me ocurre ahora.” (Roffé: 73)

La tercera parte vuelve el esquema de la primera. El primer narrador retoma la voz del segundo (esta vez nuevamente la protagonista) y se pone a contar una historia más (la de la protagonista/segundo narrador) que existía al lado de la historia de la novela:

“Pero había otra historia –me dio a entender- que iba creciendo paralela a ésta y que está registrada en sus líneas de fuerza. Vamos, entonces, a ese lugar donde la vida –dijo- la arrollaba como a un automóvil averiado en mitad de la calle, mientras intentaba escribir; mientras la Ela, amigas innominadas, una tal Miri y

un engañoso estudiante componían o descomponían, en suma lenta, sus horas.” (Roffé: 95)

3.1. *El espejismo de voces en la perspectiva*

En cuanto a la perspectiva en la primera y tercera parte, también en ellas nos encontramos con el segundo tipo de narrador, el que no dice sino lo que sabe el personaje. Según la tipología básica de la focalización propuesta por Genette (relato *no focalizado* o de *focalización cero*, relato de *focalización interna*, sea *fija*, *variable* o *múltiple*, y relato con *focalización externa*) en la novela podemos hablar sobre *focalización interna variable*.

Sin embargo, también en este punto de la problemática encontramos la ambigüedad. Toda la novela nos evoca un espacio virtual hermético de espejos con diferentes grados de deformación de su superficie, ecos de voces, donde el narrador y la protagonista se observan, se “narran”. Con el juego de voces narrativas se logra establecer una distancia creándose así la ilusión de contemplación mutua, es decir, del diálogo con otro, tal como sucede a la protagonista en el capítulo VIII del metarrelato (segunda parte de la novela), en una escena que aprovecha directamente el motivo de espejo:

“Tomo distancia y me veo como si fuese otra.” (Roffé: 66)

“Una mujer que camina mirando para abajo, mirando el empedrado o las baldosas de la acera. Lleva un paquete.” (Roffé: 66)

Vemos que formalmente el narrador utiliza el cambio gramatical de la primera persona en la tercera. Pero el discurso que sigue pasa del primer plano de pura observación de la imagen al segundo, a la observación de la situación y de la acción dentro o detrás del espejo. Al mismo tiempo se mantiene la identificación del narrador con la protagonista (en el nivel extradiegético en relación con el metarrelato, es decir, enfrente del espejo metafórico) con las notas intercaladas entre paréntesis volviendo a primera persona:

“(Sé que es un espejo biselado que ahora está envuelto en papel de madera).” (Roffé: 66)

Así podemos hablar de la focalización interna fija del narrador sin que éste abandone el punto de vista del personaje, tanto de lo que ve como de lo que piensa:

“Ella se mira las piernas y recuerda un sueño que la hace otra vez sonreír.” (Roffé: 69)

A la vez, el narrador permanece como observador distante de sí mismo (espejo metafórico) —de la personaje y la secuencia— y se acerca a la *focalización externa* en el nivel extradiegético. La posibilidad de la sustitución de la persona gramatical reversiblemente caracteriza, según Barthes, el sistema de signos personales de la narración (en oposición al sistema impersonal/no-personal).¹⁴

¹⁴ BARTHES, Roland, *Análisis estructural del relato*, México, Premio, 1988.

La ambigüedad surge con el hecho de que el narrador -la protagonista- se pone a observar su cuerpo tomando distancia (para lo que hemos utilizado la metáfora del espejo). Sin embargo, la imagen se nos complica o duplica, ya que en la situación observada el personaje observado (idéntico con el narrador/protagonista) se mira en el espejo “real”: una persona observa/describe a la otra que se observa en el espejo. La escena de la contemplación, del desdoblamiento, culmina con el contacto y la unión efímera de la protagonista con su imagen (en el nivel intradiegético) por medio del beso que deja para un instante la marca en el espejo:

“Ahora sonrío y se abraza: tiene la cabeza inclinada sobre su propio hombro. Ahora ella se funde con la imagen del espejo. La calidez de su boca empaña la imagen. En el espejo quedan sus labios imprecisos, la marca de sus labios, un hálito que se va esfumando, una huella en la arena que un viento barre.” (Roffé: 70)

La situación parecida a la del metarrelato la podemos observar en el primer y tercer capítulo, pero aquí con la posición inversa de los dialogantes. Aquí el relato le es devuelto al protagonista desde el “espejo” del narrador. El espejo aquí sería la metáfora de la voz que de alguna manera se deforma, moldea, se transcribe.

3. 2. *Las trampas del narrador: múltiples niveles y estatutos*

La complejidad y ambigüedad en la estructura narrativa de *La rompiente* nos lleva a la problemática de niveles narrativos y de persona. Genette define la diferencia de nivel de la manera siguiente: “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato”¹⁵, llamando al primer nivel *extradiegético*. Acontecimientos contados en ese nivel (primer relato) son *diegéticos* o *intradiegéticos*. *Metadiegéticos* son acontecimientos contados en el relato de segundo grado. En *La rompiente* nos encontramos con variantes y combinaciones en estos tres niveles. La complicación y ambigüedad consisten en que el relato se asume por un lado como una narración escrita, contada/leída por el narrador. Por otro lado, puede presentarse como un relato oral, como parte de la conversación que evoca. La “transcripción” (primera y tercera parte) es el acto narrativo realizado en el nivel extradiegético. Los acontecimientos y pensamientos contados en ese primer relato, la transcripción, pertenecen al nivel intradiegético. Sin embargo, si en la segunda parte el segundo narrador toma la palabra se repite el mismo esquema.

En la segunda parte también aparecen acontecimientos contados en otro relato (metarrelato) dentro del relato. El nivel en este caso es metadiegético. Otra vez aparece ambigüedad, ya que la protagonista de la primera y tercera parte (la que aquí no habla) se transforma en el narrador tomando la voz que contará y analizará su propia historia (su novela) interrumpiendo la continuidad del relato invirtiéndolo y además duplicándolo con un metarrelato. La protagonista pasa al

¹⁵ GENETTE, Gerard. Figuras III, p. 284.

mismo nivel del primer narrador. Por esta razón, en cuanto al segundo capítulo no funciona bien el esquema: primer narrador que cuenta sobre el personaje/segundo narrador que cuenta otra historia (modelo de la caja china). Aquí el segundo narrador corresponde a la autora ficticia de la novela (metarrelato) contada al narrador primero. De los tres tipos de relación entre el relato metadieético y dieético (la de causalidad directa con función explicativa, de relación puramente temática y de ninguna relación explícita con función de distracción) éste se acerca al puramente temático, ya que no existe entre ellos ninguna continuidad espacial ni temporal. Por parte la relación es de analogía, con rasgos autobiográficos, por parte de contraste.

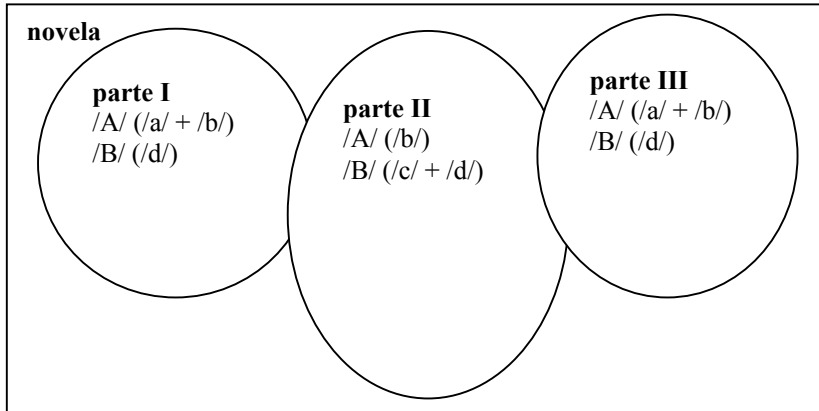
Con la problemática de nivel está estrechamente vinculada la de la persona. Tanto Barthes como Genette advierten de que la persona gramatical no siempre coincide con el sujeto de enunciación: “La elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica).”¹⁶ Así Genette distingue dos tipos de relatos: uno de un narrador ausente de la historia que cuenta (*heterodieético*), segundo de un narrador presente como personaje en la historia que cuenta (*homodieético*). Dentro del segundo tipo hay dos variedades del narrador: o como protagonista de su relato o de papel secundario como observador (testigo). Resumiendo el estatuto del narrador, tanto por su nivel narrativo como por su relación con la historia, Genette llega a cuatro tipos fundamentales de estatuto del narrador: *extradieético-heterodieético*, *extradieético-homodieético*, *intradieético-heterodieético*, *intradieético-homodieético*.¹⁷

En el caso de *La rompiente*, el estatuto del narrador sería ambiguo o múltiple, por lo tanto es extremadamente difícil trazar claras líneas divisorias entre diferentes relaciones y niveles. Sin embargo, ciertas coordenadas básicas las logramos detectar. En la primera y tercera parte tenemos el primer relato /A/ con una combinación especial de narrador *extradieético-heterodieético* /a/ (el primer narrador-autor en primer grado cuenta la historia de la que está ausente) con *extradieético-homodieético* /b/ (el monólogo con el pensamiento en primer grado del narrador-autor). En el segundo relato /B/ de los mismos capítulos tenemos la combinación del narrador *intradieético-heterodieético* /c/ (los acontecimientos de la protagonista/segundo narrador en segundo grado). En la segunda parte tendríamos un relato *intradieético-heterodieético* /c/ (la protagonista/segundo narrador cuenta la novela de la que toma distancia) con *intradieético-homodieético* /d/ (la protagonista cuenta su historia en la segunda parte). Además, si consideramos el segundo relato como la inversión del primero también podemos llegar a una combinación en el nivel extradieético: *extradieético-homodieético* /b/ (segundo narrador-autor en primer grado cuenta su propia historia). Más aun, parecidas combinaciones las podríamos aplicar en el nivel metadieético /C/, si extremamos la situación considerando el metarrelato como unidad autóno-

¹⁶ Ibid, p. 298.

¹⁷ GENETTE, p. 302.

ma dentro del segundo capítulo. Así llegamos al narrador *intradiegético-heterodiegético* /c/ (la protagonista/narrador del metarrelato cuenta la historia de la que toma distancia) y *intradiegético-homodiegético* /d/ (la protagonista de la novela cuenta su propia historia). Por lo complicado que resultan todas estas combinaciones, que, sin embargo, no son definitivas, proponemos el resumen en forma del siguiente esquema:



La complicación del estatuto del narrador confirma la ambigüedad del texto y su carácter circular, casi hermético y autorreferencial. Sin embargo, a pesar de estas características no podemos hablar definitivamente de ausencia del referente, ya que éste sólo no aparece explícitamente. El contexto político y el exilio están presentes elípticamente.

4. Discurso de marionetas en *Tres golpes de timbal*

La historia de *Tres golpes de timbal* se basa en las memorias de uno de los personajes, el titiritero Fábulo Vega de Minas Altas, un pueblo de exiliados, quien se las representa al narrador con el fin de que éste las eternice en su crónica. La historia es contada de manera alegórica y fantástica por medio de una función teatral. Así en el escenario de un mundo cosmogónico desfilan personajes míticos como el asesino Sietemesino con sus varias metamorfosis (p. e. en un insecto o un reptil), las familias de los Calderones o los Vegas - los habitantes del pueblo - de los que unos son músicos y otros enlazadores, muleros o astrónomos. El escenario ficticio, cuyo fondo constituye la imagen de un paisaje hostil y desértico de la cordillera de los Andes, cambia con varios viajes. El viaje principal es el del protagonista Eme Calderón quien sale de Minas Altas con el fin de buscar sus raíces en Lumberas, su pueblo natal destruido, o desaparecido o exiliado, y recomponer la “canción del gallo blanco” (la melodía de la identidad) en la que

se canta lo sucedido. Ese viaje al pasado es necesario realizarlo para un encuentro en el presente en el que, a través de la crónica, el protagonista se reconoce.

En cuanto a la estructura del relato, en la novela podemos distinguir dos niveles narrativos fundamentales. En uno aparece el narrador como protagonista que desde el presente cuenta la historia de su llegada al pueblo de Minas Altas: sus relaciones amorosas con Céfira, una mujer del pueblo, y con Fábulo Vega quien lo hipnotiza y “desmemoria” y luego obliga a escribir la historia del pueblo antes de su desaparición representada en el teatro de marionetas por el mismo Fábulo. Se trata entonces de dos narraciones que convergen hacia el narrador-protagonista:

“Junto al hogar hago mi doble narración. Por un lado tengo que estar atento a los giros del viento, por otro al recuerdo gestual de los muñecos de Fábulo y ponerlos en estas hojas que a su modo so planillas, con palabras también convencionales como las rayitas de marcar vientos, o las luces de Céfira. (...) En mi memoria limpia no sólo entran las historias que me cuenta Fábulo sino las que yo mismo vivo aquí arriba, que también necesitan atención, y alimentan la necesidad de vivir.” (Moyano: 34)

En este nivel el narrador paralelamente re-cuenta/escribe en presente la historia de Fábulo. En el segundo nivel leemos, en tiempo pasado, la historia misma de los dos pueblos, de sus habitantes, y del viaje de su protagonista. Para el análisis del discurso del relato es también importante el aspecto de la identidad del sujeto de narración, es decir, del narrador-protagonista y el orden de los acontecimientos, lo que al mismo tiempo supone la complicación y ambigüedad del punto de vista y de la voz. Al principio el lector desconoce la identidad del narrador:

“No sé quien soy. Ignoro mi nombre. Fábulo, antes de enviarme aquí, me desmemorió.” (Moyano: 12)

Sin embargo, desde comienzo el narrador del primer nivel insinúa al lector que él mismo podría llegar a ser el protagonista del segundo relato:

“He venido aquí a poner en sonidos escritos y ordenados las historias recogidas por Fábulo Vega, astrónomo y titiritero, que son la memoria de Minas Altas, su pueblo y el mío.” (Moyano: 11)

A continuación, el narrador resalta la importancia de los dos niveles de la narración en el siguiente párrafo con el mismo propósito de insinuación:

“Yo mismo soy como una historia de Fábulo, un personaje que se cuenta.” (Moyano: 34)

Al final del libro estas dos historias/niveles se funden en una revelándonos la verdadera identidad del narrador:

“Entonces me habían cambiado la voz por una memoria y ahora todo consistía en volver a convertirla en voz. Entonces Fábulo no me lo había dicho todo. Cuando el cantor regresó de Lumbreras y le contó su viaje, lo hipnotizó o desmemorió, desmemoriado lo mandó al Mirador de los Vientos para que escribiese sus historias. En ese caso, dije, hice dos viajes a Lumbreras, uno en el tiempo y otro en las palabras. Y mi memoria sólo recuerda el último. Yo era entonces la virtualidad del cantor...” (Moyano: 288)

En este fragmento podemos encontrar resumidos varios cambios de punto de vista y de la voz que se pueden detectar a lo largo de la novela alternándose, y al mismo tiempo ver un ejemplo por excelencia del encuentro de diferentes instancias narrativas, entrecruzamiento y fusión de dos niveles. Este hecho está estrechamente vinculado, entre otras cosas, a la problemática del tiempo de la narración. Desde el punto de vista del ordenamiento de los acontecimientos, se trata del ejemplo de la retrospectión, tanto subjetiva como objetiva. Genette utiliza el término analepsis: “evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”.¹⁸

En cuanto al punto de vista o focalización, podemos distinguir al menos dos tipos principales modalidades de relato, pero no en términos absolutos: el relato de *focalización cero* (narrador omnisciente/visión por detrás) que será el segundo relato, el de Fábulo, que, sin embargo, no evita dudas:

“Dice Fábulo que arrimando los tiempos de estos sucesos, todas las metamorfosis del Sietemesino podrían haber sucedido mientras oía tocar a los músicos que lo mataron contándole su propia historia. Lo dice, pero al mismo tiempo duda.” (Moyano: 245)

El relato de *focalización interna fija* lo encontramos en el primer relato contado por el narrador.

A continuación, dentro del marco de la teoría de Genette claramente distinguimos tres niveles narrativos básicos: el acto de la escritura de dos historias del narrador protagonista realizado en el primer relato será *extradiegético*. Los acontecimientos contados en estas memorias que están incluidos en el primer relato los calificaremos como *intradiegéticos*. Los acontecimientos contados por Fábulo los calificaremos como *metadiegéticos*, es decir relato en segundo grado. Dentro de este último encontramos otro relato metadiegético: los acontecimientos contados por Tau, uno de los personajes del relato metadiegético.

En el caso de *Tres golpes...* no será difícil definir el estatuto del narrador en dos niveles más importantes. En la novela el narrador es al mismo tiempo el protagonista de la historia, cuenta su propia historia (primer relato). Su estatuto será *extradiegético-homodiegético /A/*. El estatuto de Fábulo Vega, segundo narrador, será *intradiegético-heterodiegético /B/*. A diferencia de la obra de Roffé la estructura de la novela de Moyano está más cerca de la llamada “caja china”.

5. Acercamientos, paralelos o divergencias estructurales y temáticos

5.1. El narrador como oyente

En lo que más se acercan los textos de Roffé y Moyano es precisamente la construcción de espacios donde se realiza el intercambio (alternancia) de puntos de vista y de voces. En el caso de Roffé es la transformación de uno de los narra-

¹⁸ GENETTE, p. 95.

dores-interlocutores en el oyente y viceversa (usando la terminología de Genette, la inversión de la relación del narrador-narratario). En el caso de Moyano la voz del narrador cuenta su historia que es interrumpida por otra, la de uno de los personajes del primer relato, Fábulo. Entonces el narrador escucha y transcribe la historia del otro (de Emé Calderón) con el que al final se identifica. En la primera y la tercera parte de *La rompiente* la situación es inversa. El que transcribe la historia escucha la misma del otro personaje (segundo narrador) y la reproduce de modo indirecto. Desde la perspectiva de la protagonista, ésta escucha su propia historia transcrita. Si en el caso de Roffé consideramos a la protagonista (narratario) como narrador (indirecto a través de otro narrador en los capítulos uno y tres, directo en el segundo) llegaremos a la conclusión de que las condiciones de ambos textos resultan casi idénticas, pues en ambos casos los narradores podrían ser al mismo tiempo oyentes de sus propias historias transcritas.

Es evidente que lo arriba dicho no coincide plenamente con la estructura de nivel narrativo ni con la de voz propuestas. Es necesario tener en cuenta que en *La rompiente* quien habla no es el protagonista sino el primer narrador-autor. Como podemos ver, la segunda parte que se acerca a la estructura del discurso moyaniano mucho más. Esta vez toma la voz la protagonista (relación intradiegética-homodiegética) y cuenta una historia de la que intenta tomar distancia. Tal como en *Tres golpes de timbal* el metarrelato es ambiguo, pero, a diferencia del texto de Moyano donde al final conoceremos la identidad del narrador-protagonista, la dirección de acercamiento o de alejamiento de niveles se relativiza, borrándose así la identidad de la protagonista y del narrador:

“¿Debiera hablar en plural por todos los que soy?” (Roffé: 91),
o de otros protagonistas:

“Pensándolo bien, no estoy absolutamente segura (y ahora ni siquiera) de que el Profesor haya sido seminarista.” (Roffé: 50)

A la vez, en *La rompiente* desaparece la línea entre la ficción del metarrelato y de la realidad del narrador intradiegético, a pesar de que el narrador intenta trazarla y distanciarse. Sin embargo, al mismo narrador la realidad (dentro de la ficción) le parece paradójicamente poco verosímil e inútil para su ficción:

“La verdadera historia comenzó de otra manera. A ese hombre, ahora para usted llamado el ex-seminarista, lo ví por primera vez en un salón de conferencias; este dato real me pareció inverosímil, presuntuoso –como usted dice-, poco atractivo para mis ingenuas ambiciones de originalidad. Preferí disfrazar los hechos, rasgar las vestiduras, abismar la mentira...” (Roffé: 38)

Incluso hay momentos de una confusión total:

“...una foto del profesor en la que aparecía con su gastado traje de seminarista.” (Roffé: 87)

Muchos ejemplos de semejante índole los encontramos en el texto de Moyano. La diferencia entre los dos textos consiste en que en Roffé las dos realidades (la historia y el relato) avanzan de modo paralelo entrecruzándose, mientras que en Moyano experimentan una convergencia paulatina y gradual hasta la fusión final. Sin embargo, también aquí permanece cierta ambigüedad hasta el final:

“No sé quién soy, ni quién fui, estoy en un mareo de palabras...” (Moyano: 286)

“No te acuerdas de nada y a mí me da lo mismo, porque te quiero en las dos partes; para mí son idénticos los dos lados de tu girasol.” (Moyano: 287)

Incluso aparecen dudas acerca de la historia del manuscrito contada por Fábulo: véase arriba.

Resumiendo este aspecto de las novelas, la diferencia fundamental de los dos textos estriba en que en Moyano el acercamiento y fusión de los dos niveles suceden inconscientemente desde el punto de vista del narrador-protagonista, es decir, a pesar de la voluntad del mismo narrador, y conscientemente por la intervención del narrador-autor en el nivel extradiegético. En el caso de Roffé nos encontramos en el nivel metadieético de metarrelato interrumpido por el metadiscurso de su autora ficticia (segundo capítulo).

Dicho proceso del entrecruzamiento o unión lo podemos calificar como diferentes modos de transgresión. Nos referimos a una figura narrativa para la que Genette utiliza el término *metalepsis*. En el texto de Roffé nos limitaremos sólo al segundo capítulo en el que la autora ficticia de la novela ficticia se dirige al lector/narratario/oyente que a la vez es el narrador extradiegético:

“(¿Ya se dio cuenta? Fíjese cómo una a veces subestima al lector. Usted acaba de advertir que a Boomer le falta algo y esto, se supone, debe ser descubierto casi al final de la novela. Mejor no adelanto nada más y continuo)” (Roffé: 41)

En el texto de Moyano sería más exacto hablar de una forma de narración de tipo *metadieético reducido* o *seudodieético* que según Genette consiste en que el “transmisor metadieético, mencionado o no, resulta eliminado inmediatamente en beneficio del narrador primero, lo que en cierto modo ahorra un nivel narrativo”.¹⁹ En el discurso de Fábulo encontramos pasajes donde el narrador cuenta como dieético lo que desde inicio se presentaba como metadieético. Lo logra transformando el discurso directo de Fábulo en el indirecto:

“Y dice Fábulo que dicen que cuando la tropilla abandonaba Lumbreras con rumbo a Santa Rita, se levantó ese viento.” (Moyano: 242)

El efecto de tales estrategias narrativas, de las estrechas relaciones entre niveles narrativos, de la constante interacción sujeto-objeto de la narración, del juego narratológico narrador-oyente lo resume Ana Beatriz Flores de Franco de manera siguiente: “En el discurso descriptivo el observador adquiere tanta importancia como el objeto observado. En una suerte de ritual el focalizador mira el objeto pero aquél a su vez, es visto y aprehendido por éste. (...) Estos desplazamientos de objeto- sujeto- objeto, son los que permiten la fusionalidad espacio – temporal y el conocimiento del universo por dentro.”²⁰

¹⁹ GENETTE, p. 292

²⁰ DE CUGNIET, María del Valle Manríquez: „*Tres golpes de timbal* de Daniel Moyano, una novela mítica“, *VI Congreso nacional de la literatura argentina, Actas*, Córdoba, Escuela de Letras, Universidad Nacional de Córdoba, 1991, p. 286.

5. 2. La identidad fraccionada en *La rompiente*

La reconstrucción parcial de la estructura del discurso narrativo en *La rompiente* nos puede acercar otros aspectos en el sentido más amplio. Todos los cambios de voces, diferentes puntos de vista funcionan al mismo tiempo en el nivel temático. La autora aprovecha la complicación formal del discurso narrativo para intentar captar el tema identitario desde una perspectiva diferente, es decir, a partir de la fragmentación y desintegración del texto y sus niveles narrativos. En otras palabras, se trata de un proceso de desconstrucción en busca de la autenticidad y de la esencia del ser (de la propia voz).

La “transcripción” de la historia de la protagonista la podemos interpretar también como una necesidad de la recodificación de la memoria (o la recomposición de los fragmentos de la identidad) que únicamente es posible realizar distanciándose, sobre todo a través del diálogo con el primer narrador. Ya que el pasado se presenta como un recuerdo fantasmagórico, a la vez remoto y doloroso, como una herida esencial:

“Por qué ahora embauca a la pobre señorita Key diciéndole que tiene deseos de volver y miedo de regresar a un lugar que sea sólo el fantasma de un recuerdo antiguo, como si ese lugar y su recuerdo fantasmagórico no fuesen tan penosos, sino una herida esencial, un llamado de la sangre que la distancia desmerece.” (Roffé: 25)

Además, este pasado, que la protagonista/segundo narrador se ilusiona representar en su novela “autobiográfica” (metarrelato) que produce más dudas que certezas y más se aleja de la realidad, choca con otra realidad del presente en el exilio en el que la protagonista no encuentra su lugar-centro, su lenguaje, es decir, su identidad. La condición existencial de la protagonista resulta muy pesimista en el enfrentamiento con distinto contexto y en la búsqueda de un lenguaje en su novela para llenar esa laguna del vacío lingüístico:

“Signo, semiótica o gramática gestuales son modos de saludo, guiño, abrazo, que ya no sirven para comunicarme aquí, allá, en la superficie y en la hondura.” (Roffé: 24)

“(…) desde hace unos años circula por un país extraño donde hablan una lengua que todavía no puede dominar y le produce un insoslayable hartagazo. Hartagazo dijo sentir cuando busca en los originales de su novela algo ¿un lenguaje? Que la recompense de los balbuceos macarrónicos. Eufemismos, asegura, hay en cada página. Abstracciones, dispara, para que toda articulación fracase. Mentiras, afirma. Miedos innumbrables, coquetea. Lastre de un deseo despedazado. Me traba, dice, como este idioma que no termina de armarse en mi boca.” (Roffé: 30)

La multiplicidad de voces la podemos entender como símbolo del descentramiento, del caos fuera del contexto conocido en que se encuentra la protagonista. De allí los innumerables intentos de reescritura y relectura de su propia historia, de su cuerpo y alma. El fin de la protagonista es único: encontrar a sí mismo, a encontrar su eje, es decir, la propia identidad en su totalidad tanto en el nivel (meta)literario como personal:

“Respira hondo y exhala lentamente esa pregunta que la persigue: ¿hallaré, a dónde vaya, el esplendor de una voz?” (Roffé: 124)

Desde otro punto de vista esa búsqueda de la propia voz se podría interpretar como una búsqueda de la voz femenina, del discurso femenino emancipador que se opone al discurso masculino, es decir, el discurso dominante. También aquí podemos buscar las causas de la necesidad de una ruptura total con el discurso tradicional, la necesidad de hallar un espacio entre las “voces” masculinas y rebelarse contra el orden establecido:

“Su voz parece un atentado al orden en esta hora del lobo, del pensamiento callado. Soy una trasnochada (...), una mujer en estado de alarma.” (Roffé: 114)

“¿Acaso las mujeres no nos adaptamos fácilmente a las vicisitudes del destino; no hemos seguido al hombre por todos los rincones de la tierra, cambiando de hogar, de lengua, de Dios? ¿Acaso no estamos bien entrenadas para el destierro?” (Roffé: 116)

La protagonista vive así un doble exilio que es de carácter psíquico frecuentemente llamado interior. Este se sufre en un espacio concreto, limitado, en la habitación de un piso en Buenos Aires, en el cual domina el silencio que envuelve a la protagonista, espacio donde se crea la ilusión de voces que entran en un diálogo. Ilusión que al mismo tiempo provoca una desesperación y la preocupación existencial:

“Y usted evoca esos días, en la otra costa, cuando pensaba en voz alta y saltaba de un figurado oyente a otro con una facilidad asombrosa. (...) Desde que hablaba sola –allá, en la otra costa, me aclaró– se sinceraba con usted y los interlocutores que surgían para charlar o discutir. Le daban infinidad de puntos de vista y cada uno parecía contener su cuota de verdad. (...) En esas pláticas me reconciliaba conmigo y el mundo, me quedaba henchida de satisfacción. (...) Después la calle apagaba la chispa de lucidez, sus cuatro verdades, las agallas, la exaltación, el lirismo, las burbujas.” (Roffé: 25)

“No hay discusión más encarnizada y violenta que la que una puede tener en la soledad de un cuarto.” (Roffé: 113)

5.3. Como cantar una historia

Mientras que en *La rompiente* el universo ficcional se presenta más bien como desintegrador causando el descentramiento del individuo, en *Tres golpes...* la situación es contraria. La función del narrador es sobre todo integradora que con su voz individual representa la voz colectiva del pueblo recodificando y recuperando su memoria por medio del texto para evitar su desaparición en la historia, tal como lo resume el discurso de Fábulo:

“Ante el peligro de que Minas Altas desaparezca, he querido rescatar nuestra historia, (...) recuperar un pasado que nos permita elegir un camino y prolongarnos en el tiempo, aquí o adonde haya que huir. Los que nos persiguen desde siempre saben que nuestra memoria vale mucho; por eso corren peligro mis muñecos y por eso usted los va a pasar a las palabras, que no pueden romperse. (...) Estos

pequeños seres (...) no son simples marionetas. Están habitados por las almas de vivos y de muertos. Ellos encierran la memoria amenazada de nuestro pueblo, que es simplemente la historia de una voz.” (Moyano: 19)

La problematización del referente también en *Tres golpes...* nos vuelve a la pregunta inicial de la significación y la referencialidad. Como apunta Marina Gálvez Acero, “el discurso es mimético, pero no refleja la realidad sino la fantasía del autor, aunque construida con elementos de la realidad y de la imaginación.”²¹ Más precisamente, la narración del narrador en este caso no es un reflejo de hechos reales sino la transcripción de las fábulas de un ser ficticio. El texto remite así a otro texto lo que causa el efecto de una deformación o alejamiento de la supuesta “realidad”. En la novela autor crea un universo figurado, autóctono, alegórico y así hermético.

El objetivo de la narración es al mismo tiempo “elaborar un discurso paralelo que asegure la pervivencia de las prácticas culturales que cohesionan a ese microcosmos.”²² El símbolo del contra-discurso es la búsqueda “canción del gallo blanco” que supuestamente condensa la verdad sobre la identidad del protagonista y del pueblo desterrado. Se trata de un código en forma de un sonido-referente que en el mismo nivel se mezcla con la palabra-referente.

Entonces, dentro de la problemática identitaria, la cuestión discursiva *Tres golpes...* gira en torno a otro núcleo temático: cómo contar/cantar la historia no-oficial. En los libros de Moyano no se cuenta directamente la historia de destierro sino, como señala Andrés Avellaneda, “historias sobre cómo contar una historia que se resiste a ser contada.”²³ María del Valle Manríquez de Cugniét resume en el libro tres movimientos temáticos: el alegórico-cosmogónico basado en el mito andino, el de la búsqueda de la identidad del héroe que “es intensamente analítico y como hilo conductor de la fábula se desplaza desde una focalización individual a otra más rica y compleja que abarca arquetipos universales.”²⁴ El último nivel temático, para nosotros más relevante, “que abre y cierra el texto literario es una reflexión sobre el sentido de la escritura, la identidad de lo literario y la función del escritor como agente transmisor de culturas.”²⁵

21 ACERO, Marina Gálvez: „La cota de poder de un intelectual contemporáneo según la última novela de Daniel Moyano“, New York, *Río de la Plata*, 20-21. *Actas del VI Congreso internacional del CELCIRP*, 1998, p. 525.

22 AURORA, Enrique: „Seis instantáneas de Daniel Moyano“, *Bitácora*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, año II, n° 3, 1999, p. 129.

23 AVELLANEDA, Andrés, p. 162.

24 DE CUGNIET, María del Valle Manríquez, p. 284.

25 *Ibid.*, p. 284.

6. Conclusión

Con este trabajo intentamos demostrar por un lado una excepcional capacidad de una original y profunda estructuración narrativa de los dos autores argentinos. La problemática de la voz y del punto de vista subrayando la hipótesis de la presencia del narrador como oyente nos ayudó sobre todo a presentar y definir uno de los rasgos más importantes en las estrategias narrativas de estos autores empleadas en el discurso identitario dentro de la categoría de las “escrituras del exilio”.

Resumiendo el análisis, el resultado de nuestras observaciones es que el texto de Roffé tiende a la “desintegración”, tanto en el nivel estructural como temático. La desintegración de la identidad del discurso de su relato se concreta a través del juego estructural con el estatuto del narrador. Este proceso causa la ambigüedad en otros niveles relacionados y la multiplicidad de voces narrativas. La fuerte tendencia a la hiperliterariedad y la autorreferencialidad conduce a la tematización de la problemática de la múltiple voz narrativa que puede simbolizar o representar tanto el descentramiento y desintegración del discurso de los narradores como la fragmentación o ausencia de la propia identidad de los narradores-protagonistas. Aplicando la *dialéctica de movimiento*²⁶ dentro del discurso identitario, en este caso podemos hablar del movimiento centrífugo. En el texto de Moyano todo converge a lo contrario, es decir, a la integración. Lo demuestra por ejemplo la paulatina identificación del narrador con el protagonista. Aquí el movimiento lo llamaremos centrípeto.

El texto de Roffé termina con la pregunta acerca de la “propia voz”, voz individual, que al final no (re)surge ni con el viaje del exilio ni en el “refugio” de la creación literaria, en el universo del texto. Lo que queda es la experiencia del proceso de la memoria que produjo la desaparición de las fronteras entre diferentes realidades del sujeto de narración y la fragmentación de su identidad.

El relato central en la novela de Moyano produjo otro texto, una crónica de un pueblo poco antes de su destrucción y otro exilio en el futuro. La posibilidad de

²⁶ Hemos adoptado la conocida dicotomía de Fernando Ainsa que en nuestro caso utilizamos no en el sentido de un traslado físico sino en el nivel del proceso de la creación literaria, de la construcción textual. Sin embargo, estos conceptos podrían ser igualmente aplicables en el sentido más amplio de acuerdo con la definición clásica de Ainsa. Según él, dentro del movimiento centrípeto se “[b]usca la integración del espacio en función de centros que se identifican con el corazón interior del continente. Este movimiento supone generalmente viajes en los cuales se va produciendo un despojamiento personal y se va asumiendo una identidad más depurada y elemental gracias al contacto directo con los elementos primordiales de la naturaleza: el aire, el agua, la tierra y, algunas veces, el fuego.” AINSA, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, p. 205. Sobre el movimiento opuesto Ainsa dice: „En el origen del movimiento centrífugo (...) hay también una situación traumática de ruptura. El movimiento se inicia como parte de una tensión activa entre el «yo» (lo que es propio del personaje) y el «medio» exterior, donde no encuentra la suficiente justificación o ayuda para evitar la desintegración de la identidad. Pero la meta de estos viajes, en lugar de encontrarse en el «interior» de América, llevan a la Europa de «donde provenimos» y con la cual se identifica una forma idealizada del Paraíso de los «origenes».” Ibid., p. 214.

encontrar el centro y la propia identidad existe, pero sólo en el código del texto (en la palabra/voz de la “canción del gallo blanco”), cuyo autor-narrador a través de él integra la voz del pueblo, es decir, la voz colectiva. Sin embargo, este texto se presenta en forma alegórico-mítica de cuyo universo el narrador hace parte integrante. Reconociéndose e identificándose al final, el narrador (protagonista) se cierra en este universo alegórico. Para el narrador-autor el refugio en el discurso alegórico es la única forma de cómo narrar los hechos, cómo “nombrar lo innombrable”. Resulta que en los dos relatos el proceso de la búsqueda de la identidad produce una superposición de textos característicos por su apertura a múltiples interpretaciones y nuevas recodificaciones.

Volviendo a la idea inicial de Todorov, para reafirmar la existencia humana en los dos textos encontramos presente el ansia de buscar un modo de hablar, de hallar un centro, un lugar de enunciación. También está presente la identidad, de diferentes formas, pero en los dos casos se trata de una “identidad exiliada”.

Bibliografía

- ACERO, Marina Gálvez: „La cota de poder de un intelectual contemporáneo según la última novela de Daniel Moyano“, *Río de la Plata, 20–21. Actas del VI Congreso internacional del CELCIRP*, 1998.
- AVELLANEDA, Andrés: „Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta“, A.J. Bergero y F. Reati (comp.), *Memoria colectiva y políticas de olvido (Argentina y Uruguay, 1970–1990)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1997.
- AURORA, Enrique: „Seis instantáneas de Daniel Moyano“, *Bitácora*, Universidad Nacional de Córdoba, año II, n° 3, 1999.
- BARTHES, Roland, *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1988.
- BOCCHINO, Adriana: „Escrituras del exilio y traducción“, Bradford, Lisa (comp.). *Traducción como lectura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- DE CUGNIET, María del Valle Manríquez: „Tres golpes de timbal de Daniel Moyano, una novela mítica“, *VI Congreso nacional de la literatura argentina, Actas*, Escuela de Letras, Universidad Nacional de Córdoba, 1991.
- FLAWIA DE FERNANDEZ, Nilda María, *Itinerarios literarios. Construcciones y reconstrucciones identitarias*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002.
- , „Lenguaje y búsqueda identitaria: En torno a la literatura argentina de las últimas décadas del siglo XX“, <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/index.html>, 16–12–2006.
- GASQUET, Axel. *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*. Ediciones UNL, Universidad Nacional de Litoral, Santa Fe, Argentina, 2004.
- GENETTE, Gerard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- , *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- GRAMUGLIO, María Teresa: „Aproximaciones a La rompiente“, Roffé, Reina, *La Rompiente*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.
- MOYANO, Daniel, *Tres golpes de timbal*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990.
- ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- ROFFE, Reina, *La Rompiente*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.
- TODOROV, Tzvetan, *El hombre desplazado*, Madrid, Taurus, 1998.
- , *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975.