

## **XIII Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia**

**10, 11, 12 y 13 de agosto de 2011**

*Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca.*

*San Fernando del Valle de Catamarca*

**Mesa 52:** Formas de reconstrucción del pasado reciente. Historia y Memoria de las dictaduras en Argentina y el Cono Sur.

Coordinadores:

- Patricia Funes (UBA-CONICET)
- Patricia Flier (UNLP)
- Pablo Scatizza (UNCo)

### **Título de la ponencia**

*“Libro de Navíos y Borrascas de Daniel Moyano. El testimonio del exilio en la ficción”*

### **Autor**

Delgado, Julián (Estudiante de la carrera de Historia, FFyL - UBA)

DNI: 32991604

Holmberg 3585 (CP 1430) - Ciudad Autónoma de Buenos Aires

4-542-5520 // 15-3400-2324

julian\_d7@hotmail.com

**Se autoriza la publicación de este trabajo por parte de la organización de las Jornadas Interescuelas.**

“La literatura sólo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda posibilidad de realización. La literatura seguirá teniendo una función únicamente si poetas y escritores se proponen empresas que ningún otro osa imaginar.”

Italo Calvino<sup>1</sup>

## Introducción

En 1982 el escritor Daniel Moyano publica en España su novela *Libro de Navíos y Borrascas* (en adelante LNB)<sup>2</sup>. Llevaba seis años viviendo en aquel país, en un exilio forzado por la dictadura militar argentina que había asumido el poder el 24 de marzo de 1976. Las fuerzas golpistas se habían “retrasado” sólo un día en ir a buscarlo a su casa en la ciudad de La Rioja: pasó el siguiente mes preso e incomunicado. Finalmente, y en gran medida como producto de la presión internacional de un grupo de intelectuales entre los que se contaban Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, el gobierno liberó al escritor quien –estando aún bajo explícita amenaza– sólo tuvo tiempo de recoger algunas pertenencias antes de partir hacia España. Desde entonces, contaba Moyano, escribir se había convertido en una tarea demasiado ardua y problemática. Si sus relatos se habían caracterizado siempre por combinar lo personal con lo fantástico, le parecían entonces imposibles a la luz de lo que había sucedido y seguía sucediendo en Argentina: ¿cómo limitarse a contar una experiencia personal? ¿cómo proponer la fantasía ante semejante realidad?

LNB representa el intento de Moyano por encontrar una respuesta a esas preguntas y de hacer de las limitaciones, posibilidades. A simple vista, parecería posible colocar la obra dentro de una numerosa lista de escritos testimoniales sobre la violencia política en la década de los setenta en Argentina. Sin embargo, una lectura más profunda permite descubrir en LNB rasgos distintivos que la alejan de las formas más comunes y la convierten en un caso sumamente particular dentro de la literatura de su tipo. En efecto, la gran cantidad de escritos basados en vivencias personales de la época oscilan por lo general entre dos formas principales: la que entiende el relato como un hecho netamente testimonial (y asume por lo tanto, de forma consciente o no, la subjetividad del testimonio) y la que “ficcionaliza” la experiencia personal (con fines estilísticos, pero también como un posible “recaudo” frente a los errores de la memoria).

En LNB en cambio, sucede algo distinto y novedoso: el testimonio personal aparece a través de la ficción o, mejor dicho, el testimonio está *en* la ficción. Moyano construye un relato donde los límites se tornan imprecisos: ¿qué es lo “real” y que lo imaginario en la novela? ¿qué queda de lo vivido? ¿qué cosas han sido inventadas? Es precisamente esa ambigüedad, las difusas fronteras entre ficción y testimonio, lo que hace de LNB una obra clave para el debate actual sobre el pasado reciente y las relaciones entre memoria e historia.

---

<sup>1</sup> Calvino, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1992, p.127.

<sup>2</sup> Moyano, Daniel, *Libro de Navíos y Borrascas*, Legasa, Buenos Aires, 1983.

¿De qué manera es posible leer LNB en tanto relato testimonial? ¿Por qué razón el autor adopta la forma literaria? ¿Por qué evita la referencialidad directa? ¿Qué elementos (le) ofrece la ficción que no (le) ofrecen otras formas de testimoniar? ¿Cuáles son las posibilidades de lo testimonial en lo literario? Son estos algunos de los interrogantes que el siguiente trabajo intentará resolver.

### Primera parte: *Libro de Navíos y Borrascas* como testimonio

¿Qué es un testimonio? ¿Cómo identificarlo? ¿Se trata tan sólo de un relato sobre el pasado con rasgos formales –uso de la primera persona, autenticidad, subjetividad, etcétera—particulares? ¿O es acaso algo más, algo que excede lo puramente formal?

La afirmación de que es válido hablar de LNB como una obra de carácter testimonial supone tomar distancia de las ideas más convencionales del testimonio como un estilo discursivo y contemplar en cambio la posibilidad de que este sea efectivamente algo distinto. Se trata de encontrar algún tipo de sustrato más profundo, un rasgo o carácter intrínseco, que constituya al testimonio como un relato diferenciado de otros. En ese sentido, el trabajo de Giorgio Agamben *Homo Sacer III* ofrece argumentos sumamente interesantes sobre la cualidad de lo testimonial<sup>3</sup>.

Según el filósofo italiano la escucha atenta de los relatos testimoniales demuestra que en estos hay mucho más que un determinado formato de escritura. Para Agamben lo importante no está ahí sino en que al prestar oídos a los testimonios éstos revelan “una presencia sin rostro, una laguna”. Porque quien relata su experiencia habla por sí mismo, pero al mismo tiempo y aún sin saberlo, “murmura en nombre de otros”. En el acto de tomar la palabra el testigo “da testimonio de algo que no puede ser testimoniado, de algo que insiste: la voz de aquellos que no han sobrevivido”<sup>4</sup>.

Agamben encuentra así que el testimonio es la instancia en donde se da cuenta de una imposibilidad de testimoniar, la presencia de una ausencia. Su valor está justamente en lo que falta o, mejor dicho, en *quien* falta. El testimonio es el efectivo tener lugar de algo que no pudo tener lugar, la demostración de que lo humano no puede ser nunca definitivamente destruido, que siempre resta algo. El testimonio es la existencia de esa potencia, la constante actualidad del pasado en el presente<sup>5</sup>.

Las reflexiones de Agamben demuestran en definitiva, las limitaciones de toda asociación simplista entre el testimonio y una serie de características discursivas/formales. Proponen en cambio una idea distinta, que se podría proponer aquí como la de la existencia de un “*gesto testimonial*” distintivo; es decir, de la aparición en los espacios de memoria de un diálogo particular y original con el pasado. ¿Es posible identificar ese *gesto* en LNB?

---

<sup>3</sup> Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre- Textos, 2002.

<sup>4</sup> Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006, p.247.

<sup>5</sup> Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto, op.cit., p.253.

“Tengo que hablar de un barco que zarpó del Cono Sur” dice Rolando, narrador y personaje principal de la novela, apenas comenzado LNB<sup>6</sup>. ¿Por qué “tiene” que hablar? Rolando revela rápidamente que no habla por el mero placer de hablar sino que está obligado a hacerlo. El verbo “tener” remite a un deber, Rolando está exigido a hablar. Esa exigencia sin embargo, no parece ser externa, venida de afuera; cuando Rolando dice “tengo que hablar” se dice a sí mismo “tengo que hablar”, enuncia una inquietud personal, expresa una sensación interna. El motivo fundante del relato es así una deuda, un compromiso ineludible: si el libro es escrito, si una historia es contada, es porque Rolando encuentra necesario e inevitable hacer tal cosa. Ha descubierto que tiene que hablar, que no posee otra opción.

¿De qué tipo de deuda se trata? ¿Con quién la mantiene? ¿Cómo saldarla? Rolando no parece estar muy seguro de poder responder esas preguntas. Ante la incertidumbre, sólo reconoce su necesidad de hablar. Deposita en el relato, en su relato, una expectativa, una intuición. “Tengo que hablar de un barco que zarpó del Cono Sur”, se dice, y comienza a contar en busca de respuestas.

Sin embargo en esa primera frase ya se ha hecho visible algo que Rolando descubrirá a lo largo de la novela. Porque al decir “tengo que hablar de un barco que zarpó del Cono Sur” anticipa que la historia que está por contar no es solamente suya. Es la historia de ese barco en el que él es pasajero. El relato que Rolando tiene que hacer, que se siente obligado a hacer, no trata exclusivamente sobre él, sino de un todo mayor. No tiene que hablar de cómo viajó en un barco que zarpó del Cono Sur: tiene que hablar de ese barco. ¿Por qué es necesario hablar sobre ese barco? ¿Por qué zarpó del Cono Sur? ¿Hacia dónde iba? ¿Qué llevaba? Son esas algunas de las preguntas que Rolando comienza a hacerse.

El desplazamiento que se ejerce en su discurso y que lleva de su historia a la del barco termina por mostrarle al personaje una dimensión de su relato que no había considerado en principio. Rolando descubre que “su” historia lo excede y que por consiguiente, al querer contarla no habla -no puede hablar- solo por él. En ese sentido, el barco irrumpe como una figura, una representación del hecho de que ese viaje al exilio no sólo es suyo sino también de muchos otros. En el barco se simboliza el hecho de que su condición de exiliado no es única sino por el contrario profundamente compartida.

En una entrevista con Rita Gnutzmann realizada en los ochenta, Moyano reflexionaba sobre su obra: “Ahora me doy cuenta que el exilio es irreversible. Mis personajes ni se encuentran con España ni pueden volver para allá. Tengo que hablar de la naturaleza del exilio, qué significa. Somos hijos y nietos de exiliados. He tomado conciencia de lo que significa el exilio: antes nunca supe valorarlo. (...) El latinoamericano no tiene su cultura, porque ésta fue mutilada. Ahí está la búsqueda de una identidad; es lo

---

<sup>6</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.10.

que más preocupa consciente e inconscientemente a todos los escritores latinoamericanos. Buscamos, porque no sabemos qué somos”<sup>7</sup>.

Como ha señalado Carolina Grenoville (siguiendo a Emiliana Mercère)<sup>8</sup>, a lo largo de la novela Rolando comienza a reconocerse como parte de una verdadera genealogía de exiliados: “la cosa es simple. Somos de origen poco claro. Gente sin lugar fijo que va y viene. Cuando nos corren de un lugar nos vamos para el otro, y así andamos desde que cruzamos el estrecho de Bering como dicen. No somos de ninguna parte y se acabó. En el caso concreto de los rioplatenses, se simplifica más. Descendemos de un barco como éste. Hombres-barco como niños-probeta”<sup>9</sup>.

En esa larga cadena que une a todos los desterrados, el viaje de Cristóbal Colón representa el eslabón inicial. Al respecto, Grenoville sostiene que “el comienzo de esta novela, la partida de Buenos Aires, remite a otro comienzo, el descubrimiento de América, que implica al anterior en una relación de causalidad cuidadosamente tramada a lo largo del texto”<sup>10</sup>. Relación que se entabla además en el hecho concreto de la escritura del diario que Rolando realiza tal como quinientos años atrás lo hiciera el marino genovés: “pobre Almirante el mundo que descubriste...”<sup>11</sup>. La marca del exilio se imprime entonces en la identidad americana a través de los europeos que a lo largo de los siglos siguientes abandonan su patria para instalarse en territorio americano.

En el comentario sobre el “mundo que descubrió” el Almirante se sugiere además la otra cara del Descubrimiento, aquello que ha quedado oculto: el sufrimiento al que se ven sometidos los pobladores autóctonos de América con la llegada europea. Otro “destierro”, igualmente constitutivo de la identidad americana: asesinados y expropiados por los colonizadores, los pueblos originarios dejan ante todo como herencia su propia condición de exilio, un exilio que es cultural, físico e histórico. De ahí que Rolando sienta que al escribir reproduce un gesto antiguo: “dejar un diario de a bordo, como los indios de mi provincia, ya desaparecidos, dejaron petroglifos”<sup>12</sup>, se plantea como tarea en un fragmento lleno de significaciones. Los petroglifos, marcas que parecen indelebles y que aún hablan de aquellos que ya han “desaparecido” en el tiempo.

La cadena se extiende luego porque el exilio se convierte en un rasgo distintivo de la identidad latinoamericana y específicamente argentina a partir del arribo masivo de inmigrantes europeos entre fines de siglo XIX y principios del siglo XX. En este caso, Rolando puede remitir a una historia personal: la de su abuelo y su andar desde Extremadura hasta la Argentina. La partida de Buenos Aires también remite a ese viaje. La identificación entre ambas historias -y también entre ellas y la “primera inmigración europea”, la de Colón- se hace patente en el nombre del barco italiano en el que Rolando

---

<sup>7</sup> Gnutzmann, Rita, “Entrevista” en *Hispanérica. Revista de Literatura*, Año XVI, Nº 46/47, 1987, p. 122.

<sup>8</sup> Grenoville, Carolina, “El retorno forzado. Exilio y derrota en *Libro de Navíos y borrascas* de Daniel Moyano”, ponencia presentada en el XV Congreso Nacional de Literatura Argentina, p.2.

<sup>9</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p. 190.

<sup>10</sup> Grenoville, Carolina, op.cit., p.1.

<sup>11</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.18.

<sup>12</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.236.

viaja, el *Cristóforo Colombo*, pero además en la decisión que éste toma de rebautizar el navío como *Zampanó*, en un acto que “remeda el gesto fundacional propio de los conquistadores”<sup>13</sup>.

La identificación entre aquel viaje que hiciera su abuelo y el suyo se ejerce también en el propio discurso. Rolando comienza citando sus recuerdos de lo que contaba su abuelo y termina por adoptar una primera persona del plural que parece englobar tanto a ellos dos como a otros semejantes: “Era, decía el abuelo, un cacharro sucio que nos trajo a duras penas por el mar y nos vomitó en el Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires, una cuadra maloliente, donde estuvimos muchos días hacinados hasta que nos metieron en un tren para llevarnos por las pampas”<sup>14</sup>.

Finalmente, la línea genealógica de exiliados alcanza a Rolando y a todos aquellos que como él se ven forzados a abandonar su patria a causa la represión de la dictadura militar. Una vez más se imprime sobre ellos la marca de la expulsión y la de la supervivencia que sólo se hace posible a través de la migración: “el juego consiste ahora en mover un barco italiano real llamado *Cristóforo Colombo*, a punto de zarpar del puerto de Buenos Aires con setecientos no deseables a bordo, sobrevivientes de un naufragio cuidadosamente buscado por eso que llaman la Historia”<sup>15</sup>.

Ese barco que se mueve, no sólo transporta entonces a los ocasionales pasajeros. Es la imagen de un exilio potencial: cualquiera puede ser el próximo en subir a bordo pues es su condición la de no poder mantenerse en tierra, el ser expulsado de ella.

La historia de LNB es la historia de ese barco que siempre está navegando, la historia de sus pasajeros pasados, presentes y futuros. Y Rolando descubre que esa es la historia que está por contar.

En ese punto, la deuda que asume el protagonista termina por revelarse en su carácter: se trata de una deuda moral. Es decir, una deuda que Rolando mantiene consigo mismo en tanto ser ético, con responsabilidad sobre los otros. Es justamente ese desplazamiento que lo lleva a reconocerse en una condición compartida lo que le exige contar su historia personal. Rolando “tiene” que hablar porque al hacerlo “hablan” quienes no pueden hacerlo, porque en su relato se hacen presentes aquellos que han quedado atrás. Necesita escribir porque sabe que no sólo cuenta su historia, o mejor dicho, que sólo puede contar su historia y que sin embargo su relato guarda una información que lo excede.

Por detrás del narrador-protagonista se produce su desmembramiento y surge una polifonía de voces. Por detrás del relato lineal el texto asume una forma fragmentaria, abierta, cercana a una fuga musical en la que múltiples variaciones giran alrededor de un tema principal: el exilio<sup>16</sup>. El barco, el violín de Rolando, los títeres de una obra, los

---

<sup>13</sup> Grenoville, Carolina, op.cit., p.3. El nombre “Zampanó” remite además al personaje de la película “La Strada” (1954) del director italiano Federico Fellini. Los vínculos entre su historia y la de Rolando son evidentes: en el film, Zampanó es un artista ambulante, que va por los pueblos presentando un espectáculo circense con pruebas de fuerza y actos de magia. La incorporación de referencias culturales de este tipo es una estrategia constante que Moyano utiliza a lo largo de toda la novela.

<sup>14</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.206.

<sup>15</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.11.

<sup>16</sup> Bocchino, Adriana A., “Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor”, en *Orbis Tertius* N° 12, 2006, p.9.

pasajeros del barco, los personajes soñados, todos obtienen una “voz” en la historia que Rolando cuenta.

El pasado aparece entonces como un espacio abierto y flexible, lleno de fuerzas vinculadas al presente y al mismo tiempo como una fuente de preguntas sin respuesta. Es un pasado que no está resuelto, que reclama no ser olvidado y exige que se hable de él.

¿Qué es lo que lo obliga a hablar sobre ese pasado? Es todo aquello que ha quedado atrás, oculto, escondido, sin explicación. ¿Cómo responder a ese reclamo? ¿Cómo saldar una deuda que pareciera no puede ser saldada? Al mismo tiempo que Rolando descubre el carácter de su deuda, reconoce que si hay posibilidad de saldarla es dando testimonio: “un diario de a bordo... dejar sobrevivencias, para eso sirven las palabras”<sup>17</sup>, piensa.

Ha encontrado una razón para una forma de actuar que hasta entonces no llegaba a comprender. Un lugar de memoria, un lugar donde las palabras guardan un rastro, una huella del pasado: por eso es necesario un “libro de navíos y borrascas”. Escribir un diario del viaje al exilio ofrece la posibilidad de revisar nuevamente lo ocurrido y de mantener viva una (otra) historia. Si el relato aparece en principio como un deber, llega a reconocerse en el fondo como un acto esperanzador. El diario se ofrece finalmente como una herramienta de salvación y abre las puertas a una posible redención.

“Anoche empezaron a cambiar las estrellas...”<sup>18</sup> escribe Rolando en la página inicial de un diario que piensa en escribir, un diario adentro del diario. Es la primera frase de un relato que no consigue hacer avanzar, que nunca termina. Inconcluso, abierto, latente, ese relato es el símbolo de una potencia: el diario que Rolando comienza puede ser completado a cada instante para contar una historia distinta, una historia de cambio que quizá sólo anuncie el cielo de altamar.

“En LNB 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” plantea Adriana Bocchino<sup>19</sup>. ¿Quién habla en la novela? Las palabras de Rolando no son más que una parte de una pluralidad de voces que giran en torno a un pasado que no quiere ser olvidado. La indeterminación de la voz que aflora por detrás de su figura muestra la imposibilidad del relato unívoco, la presencia de una interrogación que trasciende necesariamente lo individual. En LNB en conclusión, la memoria se revela como un ejercicio colectivo, conflictivo, siempre actual, de rememoración; es decir, de trabajo y búsqueda en el recuerdo.

Rolando descubre que hay algo que está y que no se puede contar más que de forma indirecta. Su relato alcanza entonces un límite, un umbral que sólo puede ser insinuado.

“La realidad se me ha ido de las manos, no sé qué es lo que miro ni lo que toco. La realidad es un desaparecido más”<sup>20</sup>, dice, y en ese preciso punto alcanza a entrever el carácter final de su relato. De lo que se trata es de contar un viaje imposible, un viaje que

---

<sup>17</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.236.

<sup>18</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.223.

<sup>19</sup> Bocchino, Adriana, op.cit., p.10.

<sup>20</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.326.

no se llegó a realizar: el de los desaparecidos. Los desaparecidos por la última dictadura militar, pero también los desaparecidos a lo largo de la historia, porque Moyano se apropia del término creado por la dictadura militar y asume todo su peso: el desaparecido es aquel que no está pero está, aquel cuya presencia no se puede afirmar pero tampoco negar, aquel que existe aún cuando no existe. El desaparecido es así la figura del límite de su voluntad de testimoniar.

“La multiplicidad de discursos, las voces, están allí para hacerle lugar al silencio”<sup>21</sup>. Al afirmar que “la realidad es un desaparecido más” Rolando enuncia el alcance último de lo decible. Sin embargo al mismo tiempo, da cuenta de lo que hay más allá. La ambigüedad, la contradicción en el término “desaparecido” que naciera de la necesidad de ocultar, es invertida ahora como revelación de lo oculto, de lo que parecía olvidado.

Esa “realidad” que se escapa termina por expresarse en la novela con un hecho muy concreto: “lo de Sandra”. Una de las pasajeras, rumbo al exilio como Rolando, de la que todos se enteran las torturas terribles que ha sufrido al estar detenida. Es una historia de violación en tres sentidos distintos: de violación física primero, en la cárcel; de violación histórica del hombre sobre la mujer después; y de violación como gesto de destrucción de lo humano por último. Por eso su historia le genera a Rolando el deseo de tirar la sordina y el violín<sup>22</sup>, de dejar de “musicalizar”, de contar; su relato no puede con esa realidad.

La irrupción de “lo de Sandra”, de la más cruda e inocultable realidad representa así el límite del testimonio pero también su capacidad de poner en cuestión el pasado, de traer al presente los errores, aquellas cosas que se pretende dejar en el olvido. “Lo de Sandra” encierra el significado de todos los “lo”<sup>23</sup>. Es la historia que el diario de Rolando no consigue contar, ese relato imposible y a la vez inevitable y necesario. Libro de Navíos y Borrascas, en definitiva, es la forma en que Rolando da cuenta de su propia incapacidad de hablar<sup>24</sup>.

## Segunda parte: una mirada distinta sobre *Libro de Navíos y Borrascas*

Si bien LNB, como la obra de Moyano en general, no ha sido profundamente estudiado, existe un breve número de trabajos que se han ocupado de él. Todos ellos han detectado, de una manera u otra, que en la novela el componente personal o testimonial es fundamental. Resulta evidente que existe una conexión estrecha entre la experiencia “real” del autor y el relato de ficción que éste construye. Lorena Aimar ha afirmado explícitamente que, aunque es imposible establecer una identificación directa entre Daniel Moyano y Rolando, “en LNB encontramos numerosas referencias a episodios y situaciones

---

<sup>21</sup> Bocchino, Adriana A., op.cit., p.10.

<sup>22</sup> Moyano, Daniel, op.cit, p.194.

<sup>23</sup> Aimar, Lorena. “Formas de representación de la violencia en El vuelo del tigre y Libro de navíos y borrascas de Daniel Moyano”, en *Astrolabio nro. 3*. CEA, Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.2006, p.4.

<sup>24</sup> Agamben, Giorgio, op.cit.



que el escritor riojano experimentó y sufrió en los momentos previos al destierro –violencia y encierro- como así también durante su viaje hacia el exilio español”<sup>25</sup>.

La centralidad del autor en LNB también ha sido destacada fuertemente por Adriana Bocchino. En su trabajo *Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor*, sin dudas uno de los más interesantes sobre la novela, utiliza su concepto de “escritura de exilio” como punto de partida para ofrecer una interpretación en donde la figura del autor se imprime en forma indeleble sobre la ficción. Bocchino define la escritura de exilio como “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”<sup>26</sup>.

Según Bocchino una novela como LNB supone una provocación a los planteos acerca de la “muerte del autor” en la literatura contemporánea que hiciera, entre otros, Michel Foucault. Frente a un Estado terrorista<sup>27</sup> que promueve la indiferenciación difundiendo el terror en todos los ámbitos de la sociedad, la literatura se erige como un posible espacio de salvación para el sujeto. Así surgen las escrituras de exilio, como resultado de una coyuntura histórica en la que la violencia y la represión sobre las personas fuerzan a éstas a encontrar canales de supervivencia y de afirmación en el mundo. En LNB, Moyano encuentra que frente a su condición de exiliado “la única certeza que queda se radica en el sujeto que escribe afirmándose, pese a todo y contra todo, en el acto de escribir”<sup>28</sup>.

La identificación de un “componente testimonial” dentro de LNB sirve, en el caso de Bocchino, como fundamento para un análisis literario. Así, aún cuando su trabajo adopta un punto de vista más amplio que se aleja del puro contenido de la novela y considera las “condiciones de producción” de la obra, esta última sigue siendo en última instancia el foco de estudio: para entender la ficción, Bocchino considera la presencia del testimonio.

La perspectiva del presente escrito es, en ese sentido, complementaria pero diferente. La búsqueda de un “gesto testimonial” en LNB supone la inversión de la mirada sobre la obra de Bocchino: no se trata ya de detectar los aspectos testimoniales a los que un autor “recurre” para hacer una ficción, sino en cambio de preguntarse por la forma puntual (la ficción) que el testimonio adopta en una ocasión determinada. En otras palabras, no se trata de observar una ficción que no puede ser pensada por fuera del testimonio, sino de atender la especificidad de un testimonio que no puede ser pensado por fuera de la ficción, un testimonio que se hace presente *en* la ficción.

En su trabajo sobre LNB, Lorena Aimar sostiene que en la novela –en contraste con la obra anterior del autor *El vuelo del tigre*- Moyano no consigue construir un relato alegórico, es decir, en palabras de Paul Ricoeur, no consigue presentar “un pensamiento

---

<sup>25</sup> Aimar, Lorena, op.cit., p.4.

<sup>26</sup> Bocchino, Adriana A., op.cit., p.3.

<sup>27</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El Estado Terrorista Argentino. Quince años después, una mirada crítica*, EUDEBA, Buenos Aires, 1999.

<sup>28</sup> Bocchino, Adriana A., op.cit. p.3.

bajo la imagen de otro más adecuado para volverlo más sensible o asombroso que si fuera presentado directamente y sin ninguna especie de velo”<sup>29</sup>. Para Aimar, LNB pretende tener ese carácter doble, ocultar y mostrar a la vez, pero no lo consigue porque “lo referencial, la alusión y descripción de los hechos y experiencias vividos durante la última dictadura militar, son demasiado fuertes y cruentos, por lo que, en consecuencia, no permiten la realización completa de las alegorías planteadas e irrumpen en la escritura de manera directa y dolorosa”.

“Hagamos de cuenta que estamos en un viejo caserón de piedra, antiguo refugio de pescadores rodeados de jardines sombríos, en una noche de invierno europeo”<sup>30</sup> propone Rolando al principio de la novela, intentando introducir su historia como si fuera un antiguo relato nórdico, “como si se tratara de un cuento más”<sup>31</sup>. Ese intento de predeterminedar el tono del relato, de definirlo a priori como una obra de ficción es, para Aimar, la prueba última del fracaso de la construcción alegórica: “la alegoría no logra conformarse como tal debido al carácter explícito de las maniobras del narrador en la construcción de esa otra ficción”<sup>32</sup>.

¿Es esa la única forma de entender la explicitación de lo ficcional? ¿es correcto ver en esas palabras una incapacidad del autor, una imposibilidad de ocultar lo real? o es posible en cambio entenderlas como una decisión, un acto consciente del escritor. La propuesta de que “hagamos de cuenta...” ¿es sólo una forma de decir que tal cosa no es posible? ¿o, por el contrario, que sí lo es?

Si se considera, como se ha hecho hasta aquí, que el “componente testimonial” de la novela no se encuentra en la “estilización” de una vivencia personal sino que es detectable ante todo como la reproducción de un *gesto testimonial*, la declaración explícita de lo ficcional cobra entonces un sentido distinto y de radical importancia.

El hecho de que en la novela se empleen “una serie de procedimientos formales que o bien cuestionan el valor referencial de la palabra o bien constituyen el único modo de representar una realidad que ya ha dejado de ajustarse a los marcos de referencia propios de la subjetividad del protagonista” -como explica Grenoville- no sólo remite a una cuestión de “creatividad literaria” sino que sirve como representación de lo que me gustaría distinguir como una *estrategia testimonial original*: la aparición del testimonio ya no *a través* de la ficción sino, como se ha dicho, *en* la ficción misma.

¿Cómo comprender la especificidad de la estrategia testimonial de LNB? Para intentar responder a esta pregunta es necesario referirse en principio al pensamiento del filósofo francés Paul Ricoeur, quien en su libro *Sí mismo como otro* introduce y explica su interesante concepto de “identidad narrativa”<sup>33</sup>.

Ricoeur señala en primera instancia la dificultad inherente al hombre para conciliar su carácter temporal con su construcción identitaria, en tanto esta última supone la

---

<sup>29</sup> Ricoeur, Paul en Aimar, Lorena, op.cit., cita nº1.

<sup>30</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.9.

<sup>31</sup> Aimar, Lorena, op.cit., p.3.

<sup>32</sup> Aimar, Lorena, op.cit., p.3.

<sup>33</sup> Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

conciliación de dos aspectos diferentes del hombre: su identidad *ídem* y su identidad *ipse*. Si la identidad *ídem* o *mismidad* representa la parte estable de la identidad, aquello que permanece en cada persona, que lo identifica de forma constante a lo largo de toda su vida, la identidad *ipse* o *ipseidad*, en cambio, se vincula para Ricoeur con el aspecto dinámico que hace a la identidad humana.

Su conciliación, la forma en que estos dos polos son abarcables en forma conjunta depende de la creación en su intervalo de lo que Ricoeur denomina “identidad narrativa”, es decir, aquella que los hombres producen al relatar(se) y que es el medio por el que consiguen explicar lo que han sido, lo que son y lo que serán. En otras palabras, el hombre necesita según Ricoeur pensarse a *sí mismo como otro* para responder(se) a la pregunta por su ser.<sup>34</sup>

El hombre produce entonces esa narración sobre sí mismo pero al hacerlo descubre que es incapaz de trabajar solo: se ve obligado para ello a trascender la esfera de la individualidad y poner en juego la idea que tiene de sí con la de los otros que lo rodean y en relación a quienes se constituye como persona. En ese sentido es que la identidad narrativa se erige como punto de contacto inevitable entre los sujetos: en tanto identidad incompleta cuya definición depende del cambiante resultado de la disputa entre el yo y los otros que lo rodean y contribuyen a determinar.

En su ciclo de conferencias titulado *Identidad, memoria y relato* Regine Robin retoma estas reflexiones de Ricoeur y señala que la identidad narrativa representa sólo uno de los tres niveles posibles de construcción de un relato de sí mismos que los hombres utilizan<sup>35</sup>. Se refiere entonces, por un lado, al nivel autobiográfico o personal, el de la mirada que el hombre tiene de sí mismo en el inconsciente. Se trata según la autora de un nivel menos superficial, más profundo y concreto/material que el de la identidad narrativa, que sólo la tarea psicoanalítica puede ayudar a deconstruir. Por eso para Robin el analista “es siempre el perturbador, el perturbador potencial de la historia y lo que se encuentra en el análisis ocurre entonces en los agujeros de la narración, no en la narración misma”<sup>36</sup>.

En el lado opuesto es posible detectar el nivel ficcional, o sea aquel que tiene lugar en el relato de ficción y que representa la omnipotencia del escritor sobre su creación. De acuerdo a Robin, la importancia fundamental de este nivel consiste en que es en él en donde se “pone en escena la imposibilidad de la narración de sí mismo”. Sólo en la ficción se tienen en cuenta “todos los niveles de la producción de la identidad” y se reconoce de forma definitiva el hecho de que “la identidad narrativa es una ilusión, pero es una ilusión necesaria”, pues permite a los hombres reconocerse como seres desplegados en el tiempo<sup>37</sup>.

El relato ficcional no se inserta en la disputa por la verdad de lo que se dice, sino por su significatividad. Al evidenciar el aspecto constructivo de los discursos, la ficción desplaza la discusión hacia la cuestión del valor de la narración en sí y en tanto fuente de aprendizaje/conocimiento. De ahí la paradoja, remarcada por la autora, de que no sería la

---

<sup>34</sup> Ricoeur, Paul, op.cit.

<sup>35</sup> Robin, Regine, *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Cuadernos de Posgrado, Facultad de Ciencias Sociales/CBC, Buenos Aires, 1996.

<sup>36</sup> Robin, Regine, op.cit., p.62.

<sup>37</sup> Robin, Regine, op.cit., p.65.

identidad narrativa sino la ficción -en tanto el relato más desprendido de lo “real”- la que aportaría un mayor conocimiento sobre los sujetos<sup>38</sup>.

De ahí, además, la posibilidad también paradójica de que la ficción no solo sería una forma testimonial posible, sino “la” forma por excelencia, pues sólo en ella se cumpliría a la perfección aquella idea que Agamben sostuviera en cuanto a que “la autoridad del testimonio no consiste en que garantiza la verdad factual del enunciado, sino en la imposibilidad de que éste sea archivado. Su permanente posibilidad de reformulación –su vitalidad- es lo que hace del testimonio, y con él de los testigos, una fuente irrenunciable de relatos en el proceso de comprender los sucesos del pasado”<sup>39</sup>.

“Hagamos de cuenta” sugiere Rolando. La propuesta adquiere una dimensión distinta a partir de los argumentos de Ricoeur y Robin. Porque en esas breves palabras hay, efectivamente, una explicitación del carácter ficcional del relato; pero la exposición de los mecanismos de construcción del relato no parece ser producto de una “inevitable” referencialidad o de una cierta “limitación” (del) inconsciente sino más bien el resultado de una decisión del autor.

En esa frase, Rolando –y a través de él Moyano- intenta indicar la forma en que desearía que su relato fuera leído: como una ficción. No se trata de negar un componente testimonial, pues éste evidentemente se hace presente en el propio gesto de escritura (tal como se señaló, lo ha demostrado Bocchino), sino de permitirse ir más allá del mismo, de liberarse de aquel aspecto “constrictivo” propio del relato testimonial en primera persona. Allí radica la originalidad de la estrategia testimonial de Moyano: no reclama para sí una palabra definitiva ni anuncia un discurso clarificador; cuenta en cambio, una historia. El autor reconoce que la riqueza del testimonio, de su testimonio, no se encuentra en su carácter definitivo y verdadero, sino en su potencial para explicar, su potencial como herramienta de aprendizaje. Dar testimonio es una forma de comprender, de intentar explicar de alguna manera lo inexplicable.

Por eso elige la ficción: allí tiene una libertad absoluta para imaginar y abrir nuevos caminos, para repasar lo sucedido sin la necesidad de apegarse a una “historia oficial” o inclusive, a la historia que él mismo conoce o hace sobre ese pasado. La ficción ofrece la posibilidad de ir más allá, de revisar las cosas, de pensarlas de una forma distinta y nunca antes concebida, de abrirse a lo imprevisto. De ahí la idea del “juego”, de ahí el preanuncio de la forma del relato: decir “hagamos de cuenta” como se podría decir “había una vez”. El relato ficcional, en el desplazamiento que ejerce desde el ámbito de la verdad (única e incontestable) hacia el de la significatividad, profundiza aquello que el testimonio pone en escena de una forma más velada.

A lo largo de la obra, a través de la propia ficción, Moyano habla sobre lo que esa ficción puede hacer, sobre su potencialidad. Lo hace, por ejemplo, al colocar un “diario adentro del diario”. También en el capítulo “Titiriteando”, en el que los personajes de la novela actúan una obra para títeres en la que, no casualmente, terminan reinterpretando un

---

<sup>38</sup> Robin, Regine, op.cit., p.69.

<sup>39</sup> Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto, op.cit., p.253.

pasaje fuertemente simbólico de la historia argentina: el asesinato del coronel federal Manuel Dorrego. La presentación teatral (“la ficción dentro de la ficción”) ofrece a los personajes la oportunidad de discutir los hechos pasados a la luz de su propia situación en el presente. Esa discusión es la que permite, en última instancia, una reelaboración de lo sucedido: en la versión de títeres, Rivadavia se convierte en un político corrupto asociado a los intereses británicos y Lavalle anticipa el “prototipo” del militar autoritario. Ambos son sacados del “altar de la patria” y fuertemente criticados, en un capítulo que, de acuerdo a Grenoville, “constituye un claro intento por distanciarse de la ‘historia oficial’ y, como sostiene Carlos Sosa, ‘reparar sucintamente algunos conflictos medulares de la cultura argentina: el caudillismo político, el militar en el poder, la dicotomía civilización-barbarie, la violencia política, etc.’”<sup>40</sup>.

“Titiriteando”, representación dentro de la representación, aparece así como una forma de mostrar el poder de la ficción para contar otra historia, una historia distinta y crítica. En LNB el “artificio”, la “fantasía”, son propuestos como una forma de acceder a una realidad que no halla “las palabras justas”<sup>41</sup>. Son esos mecanismos los que hacen posible descubrir nuevos vínculos entre el pasado y el presente: “con Lavalle y Dorrego parece que empezaron estas cosas, y todavía no nos hemos dado cuenta de que el verdadero peligro es la irrealidad”<sup>42</sup>.

En definitiva, Moyano deposita su confianza en la ficción en tanto ésta abre un espacio para la superación de las limitaciones que lo puramente personal le impone. El carácter ilusorio del relato sobre sí, que en el caso de la identidad narrativa permanece oculto, aparece aquí de forma expresa. La ilusión se hace evidente, aunque no deja de ser sin embargo menos necesaria. En ese sentido, es posible afirmar que a través de LNB Moyano termina por descubrir aquello que hace del acto de testimoniar algo necesario y trascendente: “si cada desterrado tiene la precaución de llevar consigo un cuadernito donde anotar los datos principales, llegará un momento en que se formará con ellos una especie de trama o de tapiz, una figura clara capaz de orientar a cualquiera en situaciones imprevistas, algo así como la congruencia del exilio. (...) Únicamente pueden salvarnos las palabras que anotemos”<sup>43</sup>.

### Una reflexión final: *Libro de Navíos y Borrascas* como narración

En un artículo contemporáneo a LNB, María Teresa Gramuglio señala a Moyano como uno de esos escritores cuya obra gira siempre en torno a los mismos temas que son tratados una y otra vez<sup>44</sup>. Para Gramuglio, las historias de Moyano pueden resultar nuevas y sorprendentes pero nunca son –pues no lo pretenden– absolutamente originales. Guardan siempre en cambio, un cierto sentido de pertenencia, la sensación de que se trata de relatos

---

<sup>40</sup> Grenoville, op.cit., p.4.

<sup>41</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.10 citado en Grenoville, Carolina, op.cit., p.1.

<sup>42</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.61.

<sup>43</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.381.

<sup>44</sup> Gramuglio, María Teresa, “Temas y variaciones en la narrativa de Daniel Moyano”, en *Punto de Vista*, Nº15, Año V, agosto-octubre 1982.

ya contados anteriormente. Es por eso que es posible vincular su obra con la tradición oral, es decir, con aquellos relatos contruidos colectivamente y a lo largo del tiempo que llevan en su interior las múltiples capas de sentido que cada nueva reproducción imprime sobre ellos.

Lo dicho hasta aquí sobre LNB parece avalar esta hipótesis. La reivindicación que Moyano hace de la narración en tanto relato significativo, espacio dinámico donde actúa la memoria y el pasado se actualiza permanentemente no sólo se ajusta adecuadamente a la idea de un relato oral transmitido a lo largo de generaciones sino que revela además cuán profundamente la situación testimonial se halla entrelazada con el hecho ficcional de la novela. Narración y testimonio conviven en LNB en tanto ambos, cada uno a su manera, elaboran retrospectivamente una *presencialidad*, en una acción que nunca es individual sino que por el contrario es siempre conjunta: se narra para y con alguien<sup>45</sup>.

En ese sentido, se podría plantear que el caso de Moyano y LNB ofrece un buen ejemplo de lo que Pilar Calveiro ha denominado “el testigo narrador”<sup>46</sup>. Calveiro parte de Benjamin, quien “presenta la narración como el *relato de historias memorables*, que se construyen a partir de *la experiencia propia o transmitida*. Recuperan *lo inolvidable de lo vivido y también lo sabido de oídas, para transmitirlo de boca en boca*, en una interacción que *comprende la palabra pero involucra también el ojo, la mano y el alma* de los involucrados: uno que cuenta y *otros que escuchan y memorizan* para ser capaces a su vez, de *contar y conservar la historia dejando su propia marca*. En cada relato, *la huella del narrador queda adherida a la narración previa*, formando una serie de capas traslúcidas de las múltiples versiones sucesivas. Es decir, el narrador de Benjamin no piensa desde afuera su experiencia sino que la hace jugar, la acopla con otras, dejando abierta la posibilidad de nuevas e interminables superposiciones y recreaciones”<sup>47</sup>.

La idea de Moyano como un “testigo narrador” permitiría así sintetizar el estrecho vínculo entre narración (en el sentido benjaminiano) y relato testimonial en LNB. Como explica Bocchino: “(...) 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”<sup>48</sup>. El gesto testimonial –o sea, el intento de nombrar, contra toda represión, lo innombrable- exige la continua reinención del lenguaje: “necesito un nombre difícil de nombrar, especialmente por los que tienen el maldito oficio de ir a sacar a la gente dormida de su casa”<sup>49</sup>.

Llegado este punto, es posible revisar el mencionado planteo de Aimar en relación a que en LNB “la alegoría no logra conformarse como tal debido al carácter explícito de las maniobras del narrador en la construcción de esa otra ficción”<sup>50</sup>. El análisis realizado demuestra por el contrario que el propio fundamento de la novela consiste en esa presentación de “un pensamiento bajo la imagen de otro más adecuado para volverlo más

---

<sup>45</sup> Oberti, Alejandra, “Memorias y testigos. Una discusión actual”, en *Políticas de la memoria* N°8/9, 2008/2009, p.43.

<sup>46</sup> Calveiro, Pilar, “El testigo narrador”, en *Puentes* N°24, agosto 2008.

<sup>47</sup> Calveiro, Pilar, op.cit., p.51.

<sup>48</sup> Bocchino, Adriana A., op.cit., p.10.

<sup>49</sup> Moyano, Daniel, op.cit., p.100.

<sup>50</sup> Aimar, Lorena, op.cit., p.3.

sensible o más asombroso que si fuera presentado directamente y sin ninguna especie de velo”<sup>51</sup>.

Libro de Navíos y Borrascas, el particular relato de exilio de Daniel Moyano, es sin dudas una alegoría “dialéctica, inconclusa, fragmentaria que habilita una lectura diferente del presente desde la reinterpretación del pasado”<sup>52</sup>. Y es en ese sentido que pone en escena una vez más el compromiso ético del escritor por “comunicar lo incommunicable”<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Ricoeur, Paul en Aimar, Lorena, op.cit., cita n°1.

<sup>52</sup> Benjamin, Walter citado en Bocchino, Adriana A. op.cit., p.5.

<sup>53</sup> Sartre, Jean-Paul, “Defensa de los intelectuales”, en *Alrededor del '68*, Losada, Buenos Aires, 1973.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre- Textos, 2002.
- Aimar, Lorena, “Formas de representación de la violencia en *El vuelo del tigre* y *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano”, en *Astrolabio* N°3, noviembre de 2006.
- Aurora, Enrique, “Seis instantáneas de Daniel Moyano”, en *Bitácora* N° 3, Año II, 1999, p.121 y ss.
- Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, ARCIS-LOM, 1995.
- Bocchino, Adriana A., “Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor”, en *Orbis Tertius* N° 12, 2006.
- Calveiro, Pilar, “El testigo narrador”, en *Puentes* N°24, agosto 2008.
- Duhalde, Eduardo Luis, *El Estado Terrorista Argentino. Quince años después, una mirada crítica*, EUDEBA, Buenos Aires, 1999.
- Gil Amate, Virginia, *Daniel Moyano: La búsqueda de una explicación*, Oviedo, Departamento de Filología Española, Universidad de Oviedo, 1993.
  - y Roca Martínez, José Luis, “Exilio, emigración y destierro en la obra de Daniel Moyano”, en *Revista Iberoamericana*, N°159, 1992.
- Gnutzmann, Rita, “Entrevista” en *Hispanamérica. Revista de Literatura*, Año XVI, N° 46/47, 1987.
- Gramuglio, María Teresa, “Temas y variaciones en la narrativa de Daniel Moyano”, en *Punto de Vista* N°15, Año V, agosto-octubre 1982.
- Grenoville, Carolina, “El retorno forzado. Exilio y derrota en *Libro de Navíos y borrascas* de Daniel Moyano”, ponencia presentada en el XV Congreso Nacional de Literatura Argentina.
- Mercère, Emiliana, “*Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano: exilio, identidad, resistencia”, en **Cuadernos del Sur** n°32/33, Bahía Blanca, 2003.
- Moyano, Daniel, *Libro de Navíos y Borrascas*, Legasa, Buenos Aires, 1983.
  - *El vuelo del tigre*, Legasa, Madrid, 1981.
- Oberti, Alejandra, “Memorias y testigos. Una discusión actual”, en *Políticas de la memoria* N°8/9, 2008/2009.
  - y Pittaluga, Roberto, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006.
- Oviedo, Antonio, “Una vanguardia intempestiva: Córdoba”, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina: La irrupción de la crítica*, Tomo X, Emecé, Buenos Aires, 1999.
- Prieto, Martín, “Escrituras de la zona”, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina: La irrupción de la crítica*, Tomo X, Emecé, Buenos Aires, 1999.
- Reati, Fernando, “Literatura argentina de la ‘guerra sucia’: el paradigma del espacio invadido”, *Texto Crítico*, no. 39, julio-diciembre 1988, p. 26-37.
- Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996.



- Robin, Regine, *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Cuadernos de Posgrado, Facultad de Ciencias Sociales/CBC, Buenos Aires, 1996.
- Sartre, Jean-Paul, “Defensa de los intelectuales”, en *Alrededor del '68*, Losada, Buenos Aires, 1973.
- Schweizer, Rodolfo, Daniel Moyano (Las vías literarias de la intrahistoria), Alción, Córdoba, 1996.
- Steimberg de Kaplan, Olga, “Realismo y alegoría en *Libro de Navíos y Borrascas* de Daniel Moyano”, en *Revista Iberoamericana*, N°155-166, 1991.