

José Maristany
Universidad de La Pampa (Argentina)

EL VUELO DEL TIGRE:
UNA CONTESTACIÓN DOBLEMENTE
MARGINAL

LETRAS 29-30 (1994)

Daniel Moyano (Argentina, 1928) escribió una primera versión de su novela *El vuelo del tigre*¹ en La Rioja, inmediatamente antes del golpe de estado de marzo de 1976. Mientras estaba en la cárcel, un amigo suyo fue a su casa y enterró el manuscrito en el jardín, temiendo que las fuerzas paramilitares realizaran un allanamiento en la casa del escritor. Este manuscrito nunca fue recuperado. Cuando llegó a España ese mismo año en calidad de exiliado, Moyano comenzó su reescritura y la concluyó en Madrid en 1980². La novela, editada por Legasa, apareció en Argentina en 1981, sin provocar reacciones adversas por parte de los sectores oficiales de la cultura, aunque el autor formara parte de los intelectuales «peligrosos» que habían debido abandonar el país y cuyas obras eran prohibidas o ignoradas.

El vuelo del tigre cuenta la historia de los Aballay, una familia de tejedores que vive en Hualacato, «ese pueblo perdido entre la cordillera, el mar y las desgracias» (p. 7). La casa está habitada por tres generaciones: el viejo Aballay, su hijo, su nuera y seis nietos. El relato comienza en el momento en que el pueblo es invadido, una vez más, por los «percusionistas», seres

-
1. Daniel Moyano, *El vuelo del tigre*, Madrid/Buenos Aires/México: Legasa, 1981. Todas las citas pertenecen a esta edición.
 2. «Empecé a escribir *El vuelo* en los días previos al golpe del '76; había un clima de violencia tremendo. Tenía hecho un borrador, cuando la Editorial Sudamericana me llamó para saber cuándo les iba a entregar la novela. No les envié el borrador. Cuando me detuvieron, a los tres días un amigo sacerdote fue a mi casa para revisar mi biblioteca. Pidió el borrador a mi mujer y se asustó, porque veía que era muy peligroso. Hicieron un pozo en el jardín y lo enterraron. Allí se quedó y yo volví a escribir la novela. Me acuerdo apenas de aquella versión. La escribí con miedo». Entrevista con Rita Gnutzman, *Hispanérica*, 46-47 (1986), pp. 117-118.

extraños, agentes de un poder central indeterminado que llegan montados en tigres:

«siempre de noche, desde todos los puntos cardinales llegan ellos siempre, cambian todo de sitio llamando sur al norte, lo miran todo sospechando, pueden derretir una flor o una persona cuando miran [...] Llegan de noche mezclando su percusión, sus ruidos, a los ruidos de la vida» (p. 9).

Los «percusionistas» ocupan el pueblo y Nabu, uno de ellos, se instala en la casa de los Aballay, pues éstos supuestamente se han negado a «tocar» y son acusados por ello de haber participado en un movimiento de resistencia. La familia entera, sin comprender lo que ocurre, es encerrada en su propia casa, bajo la vigilancia estricta de su autodenominado «salvador» que establece un programa didáctico y un ritmo de vida minuciosamente reglamentado: *«Vengo a organizar las cosas, a enseñarles a vivir en la realidad y sacarles los pajaritos de la cabeza, que ya les han causado muchos sufrimientos si lo piensan bien»* (p. 13), dice Nabu en su primer contacto con los Aballay cuya vida cotidiana, desde ese momento, va a resultar profundamente alterada: encerrados y en completo aislamiento, pasan meses sin ver la luz mientras Nabu organiza interrogatorios, pronuncia largos sermones sobre «la violencia paradójica», «la explosión demográfica en América Latina», o «la psiquiatría electrónica», revisa cuidadosamente las fotos y las cartas de la familia confiscadas desde su llegada y fija las horas de trabajo y de descanso, los límites de los días y de las noches. El ritmo cotidiano no es diferente del de una prisión. A partir de ese momento, la novela relata las diferentes estrategias que los Aballay ponen en práctica para sobrevivir y para liberarse finalmente del «percusionista»: la afirmación de la memoria colectiva, la reconstrucción del pasado, la invención de un lenguaje a partir de gestos, la resemantización de ciertos fragmentos del discurso del poder y la recuperación de un saber ancestral.

Inventar sin cambiar los fundamentos

Moyano elige la modalidad de la alegoría y construye una fábula que se instala en un tiempo y en un espacio en principio imaginarios para iniciar

una reflexión sobre la experiencia del autoritarismo. Si la alegoría es, etimológicamente, una manera diferente (*allos*) de hablar en público (*agoreuein*), no es sorprendente que esta modalidad haya sido adoptada en una época de profunda represión durante la cual la única manera de expresar públicamente una visión crítica era acudiendo a un código de comunicación «diferente» basado, en el caso de la alegoría, en la traducción del sentido literal de las palabras a otra esfera de significación³.

En el texto mismo encontramos ciertos indicios sobre la naturaleza alegórica de la enunciación. El narrador, por cuya voz conocemos las historias del viejo Aballay, describe al inicio de la novela la manera en que este último elabora su relato:

«El viejo Aballay sí las tenía [en su memoria a las cosas nuevas que ocurrían en Hualacato] y las contaba a su manera, fabulando sin alterar los fundamentos, mezclando a los animales con los hombres, en parte para poder llegar a la verdad, en parte para atenuar ciertas imágenes que dañarían la memoria, transfiriéndolas a cosas menos sensibles que la carne» (pp. 7-8).

Este párrafo proporciona una indicación del carácter alegórico de las historias que cuenta el personaje. En efecto, el viejo Aballay relata a su modo lo que ocurría en el pueblo, traduce las imágenes a otros códigos semánticos en los que conservan su significado evitando al mismo tiempo la referencia traumática y dolorosa. Imaginar sin modificar las relaciones sémicas que estructuran una situación para que ésta siga siendo reconocible y legible en más de un registro, cambiando únicamente el dominio semántico en el que transcurre, es lo que hace toda alegoría. Para el contador esta modalidad tiene dos ventajas: permite alcanzar la verdad y atenúa la crueldad de ciertas imágenes.

Podemos también afirmar que el autor-narrador está autorrepresentado en la novela por el viejo Aballay, quien lleva a cabo su proyecto narrativo

3. Según la definición clásica de Fletcher: «In the simplest terms, allegory says one thing and means another», en Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca: Cornell University Press, 1964), p. 2.

oralmente a la manera de un contador tradicional y como respuesta a los invasores: «[...] porque todo tiene su respuesta, contaba el viejo Aballay, que venía peleando desde hacía cuarenta años, a su manera, claro, desde una silla de ruedas, con puras invenciones» (p. 8).

«Y a lo mejor todo esto sean puras fantasías, cosas que piensa un preso estando solo y nada más. Pero aún en ese caso serían útiles, inventar lo que no está para que sea, al menos mientras dure esta guerra de un solo bando, este gran soliloquio de los percusionistas» (p. 172).

Si admitimos el desdoblamiento de la instancia autor-narrador en la de este personaje de la diégesis, las indicaciones sobre el carácter alegórico de su relato poseen validez en dos niveles: las reflexiones metadiscursivas sobre el contador y su arte son al mismo tiempo una reflexión, en el sentido físico del término, de la novela sobre sí misma y una clave para su lectura. Pero si el texto nos da una indicación a propósito de su naturaleza alegórica, al mismo tiempo insiste sobre su carácter puramente imaginario. En las dos últimas citas, que corresponden respectivamente al comienzo y al final de la novela, se insiste sobre el aspecto «ficticio» del relato por medio de los sintagmas *puras invenciones* y *puras fantasías*. Estos sintagmas pretenden neutralizar las indicaciones sobre el tono alegórico de lo narrado y, en el contexto más inmediato de la frase, intentan atenuar la denotación nada alegórica de los lexemas «pelear», «preso» y «guerra».

Desde el punto de vista de la recepción, no sería difícil imaginar que la alegoría de la invasión en *El vuelo del tigre* fue decodificada por el público «atento», en el momento de aparición de la novela, en relación con la imagen del «territorio ocupado» que circuló durante la dictadura en los medios culturales contestatarios, como lo señala Kathleen Newman a propósito de la revista satírica *Humo(R) Registrado*:

«From 1978 onward the pages of Humo(R) are the evidence of the existence of at least two nations within the same nation territory. In their declared war against «subversives», the military did not merely deepen a civil war; they redefined citizenship. In this redefinition they

excluded most of the national populace, some of whom they physically eradicated, the rest of whom became citizens of an occupied territory»⁴.

Ahora bien, la hipótesis de este trabajo es que la imagen del «territorio ocupado» adquiere en la novela de Moyano una significación que excede la referencia alegórica a la dictadura argentina para transformarse en una metáfora de la historia de América Latina, dado que los habitantes de Hualacato pertenecen a una doble periferia y han vivido durante cinco siglos en un territorio ocupado. De este modo la dimensión sociohistórica de la novela desborda el contexto específico de la Argentina, para transformarse en una alegoría de todas las situaciones de violencia física y cultural que han sufrido los pueblos aborígenes desde la llegada de los europeos a América.

Pero antes de abordar estos problemas, examinaremos rápidamente la construcción del dispositivo alegórico a efectos de identificar ciertos rasgos sémicos y discursivos que nos permiten ver en la historia de Hualacato el doble ficcional y microscópico de lo que había ocurrido en Argentina desde 1976.

Las isotopías

En la novela de Moyano la alegoría que permite una lectura en el doble registro de la ficción y de la realidad histórica está construida por la yuxtaposición o sucesión de isotopías⁵ que actúan en dos niveles distintos: un primer nivel comprende lexemas pertenecientes a los dominios de la

4. Kathleen Newman, «Cultural Redemocratization: Argentina, 1978-89», *On Edge*, eds. George Yúdice, Jean Franco & Juan Flores (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1992).

5. Introducida por A. J. Greimas en la década de 1960, la noción de isotopía no ha dejado de ser el objeto de diferentes elaboraciones teóricas. Según la definición de François Rastier, en *Sémantique interprétative* (Paris: PUF, 1987), una isotopía semántica está constituida por la iteración de rasgos sémicos. La perspectiva de Rastier tiene la ventaja de superar el estrecho marco de una lingüística estrictamente inmanente, pues supone que el establecimiento de una isotopía excede el sistema funcional de la lengua para abarcar la totalidad de las informaciones presentes implícitamente en un acto de habla y que remiten a la cultura, a la ideología, a los recuerdos, a las percepciones, a las normas idiolectales y sociolectales.

música, la medicina o la escuela; estas redes semánticas constituyen el núcleo alegórico.

El segundo nivel está compuesto por una única isotopía que parece alejarse de la alegoría para dejar lugar a una exposición más directa. Por medio de la iteración de semas tales como /autoritarismo/, /persecución/, /violencia/, /censura/ o /coerción/, semas que no son reemplazados por expresiones metafóricas, esta isotopía efectúa el anclaje de la alegoría sobre un plano específico de la experiencia y provee la clave para leer el simbolismo de las isotopías del primer nivel.

Podríamos también considerar que el texto está atravesado por una sola red isotópica que llamaremos «sociopolítica», cuyo rasgo sémico común sería el /autoritarismo/, red que se manifiesta en algunos segmentos textuales a través de isotopías connotadas –musical, médica, escolar–, y en otros segmentos por medio de una isotopía denotada, cuya lisibilidad puede ser considerada como inmediata y que lexicaliza los rasgos sémicos de /violencia/, /censura/ o /muerte/⁶.

Pero la isotopía sociopolítica no está constituida exclusivamente por la iteración de unidades semánticas contenidas en lexemas aislados, sino que comprende también en su configuración unidades de dimensión superior a la del lexema: me refiero a la presencia en el texto de prácticas discursivas asimilables en su aspecto pragmático a las nociones que vehiculiza la isotopía sociopolítica. Los diferentes discursos del poder autoritario, el discurso de la policía, de la Iglesia, de la escuela, en la voz del Percusionista, vienen a reforzar la lectura sociopolítica de la alegoría.

Las isotopías «médica» y «escolar»

Mientras la ocupación de Hualacato por parte de los «percusionistas» es presentada por medio de una alegoría musical:

6. Esta distinción entre isotopías denotadas y connotadas fue introducida por Greimas (ver *Du Sens*, Paris: Du Seuil, 1970, pp. 93-102), y es retomada especialmente por Michel Arrivé en *Lire Jarry* (Bruxelles: Complexe, 1976; en particular pp. 91-102).

«Todo prohibido en Hualacato, pero la gente afina sus instrumentos en otro tono para no perder la alegría. Y a medida que se va prohibiendo cualquier tono ellos suben o bajan sus cuerdas, ya se sabe que la música es infinita» (p. 8).

Los métodos represivos —interrogatorios y torturas— serán transfigurados en una isotopía médica. El anclaje del plano ficcional de la alegoría al contexto sociopolítico se efectúa principalmente, en este caso, por efecto de la interdiscursividad, dada la abundancia de metáforas médicas en los discursos institucionales de la época, sobre todo en los textos de la censura cultural y en aquellos basados en la doctrina de la «seguridad nacional».

No sorprende, pues, que los interrogatorios y las torturas sean reemplazados en el texto por una isotopía médica en la que aparecen enfermos, hospitales, salas de operaciones. Esta isotopía no está presente en toda la novela pero su efecto proviene del hecho de estar asociada a un tipo particular de experiencias a lo largo de todo el relato y, como en el discurso oficial, ella oculta una realidad y al mismo tiempo la exhibe por la alusión a la violencia infligida a los cuerpos. Es la corporalidad la que está en juego cada vez que el discurso médico aparece. Esta isotopía permite así atenuar la crueldad sin *alterar los fundamentos* de lo que se quiere contar. La primera manifestación de la isotopía médica tiene lugar en el momento en que Nabu, el «percusionista», se dispone a interrogar al viejo Aballay en una sala aparte: *«Alcáncenme al viejo, dijo Nabu, y él se fue solo y muy tranquilo»* (p. 60). A partir de ese instante, la escena es focalizada en los otros miembros de la familia Aballay que esperan impacientemente la salida del viejo haciendo papirolas, situación que es asimilada a la espera en un hospital:

«Claro, él siempre optimista, pero lo estaban internando en un hospital, operación de urgencia, sala cuatro cama noventa y cinco, aquí está el camisón, la escupidera, éste es el tablero para marcar la fiebre. Y todavía hay que ver qué pasa con los análisis y radiografías. Los médicos a veces lo dicen todo con la vista y moviendo la cabeza, y además en estos hospitales nunca hay algodón. [...] Lo feo es esperar afuera cuando el enfermo está en la sala de operaciones

siempre hay enfermeras que entran o salen apuradas y uno no sabe por qué...» (p. 60).

Desde esta situación y hasta el final del capítulo el texto está saturado de lexemas pertenecientes al dominio de la medicina. Cuando el viejo sale de la habitación del «percusionista», su silla de ruedas es descrita como una camilla que se desplaza por un largo pasillo de hospital:

«Casi erguido iba en su silla pero también camilla por un pasillo imaginario entre carteles colgantes, largo pasillo de hospitales. Como cubierto con una sábana blanca [...] En aires de frascos de anestesia y de tubos de oxígeno se iba para su pieza» (p. 62).

La misma alegoría médica fue empleada en el discurso de las fuerzas de la represión para referirse a la tortura y a los lugares en que se llevaba a cabo. Los verdugos llamaban a la sala de tortura «sala de terapia intensiva», «sala de operaciones» o «quirófano». Esta alegoría médica funcionaba en los discursos del poder a dos niveles: estaba presente en la visión orgánica de los discursos oficiales que mostraban la nación como un cuerpo enfermo al que había que operar de urgencia y, al mismo tiempo, circulaba en la nación «invisible» y subterránea, donde los cuerpos de los individuos eran sometidos a esta «terapia intensiva» prescrita por la narración «diagnóstica» que enunciaba el Estado autoritario. Hay una correspondencia discursiva precisa entre estos dos niveles de la realidad y Moyano se apropia de este código narrativo institucionalizado y lo integra a su relato alegórico en el que mantiene su doble valencia semiótica: la descripción directa de los interrogatorios y de las torturas es evitada «para atenuar ciertas imágenes», pero al mismo tiempo las imágenes que las sustituyen remiten fácilmente a las escenas de suplicio, pues ellas ya han circulado en la sociedad bajo la misma envoltura metafórica. De este modo el código empleado por el poder se convierte en un medio efectivo para hablar de lo inefable.

Es preciso señalar que este interrogatorio está recubierto por dos isotopías imbricadas, una médica y otra escolar; estos dos dominios no dejan de tener puntos en común, sobre todo en lo que se refiere al poder coercitivo que pueden ejercer: si el primero metaforiza la violencia física, el segundo

representa la violencia cultural derivada de una situación de colonización expresada en el texto por medio del conflicto lingüístico. La frase en la que se articulan ambas isotopías es la siguiente: «*El problema es que el viejo nunca anduvo bien de los verbos*» (p. 61).

La expresión «andar bien de» se refiere al estado físico y lleva habitualmente como complemento un sintagma nominal referido a una parte del cuerpo o a los sentidos: «andar bien de las piernas» o «andar bien de la vista». Por su parte, el lexema «verbos» es el primer elemento de una isotopía escolar que denota una situación de examen en el transcurso de la cual el alumno debe «conjuguar los verbos». El mismo fenómeno de articulación se repite en otro lugar del mismo capítulo: «*Y para estar de este lado hay que saber conjuguarlos [los verbos], sobre todo en una operación, donde conjuguar es como respirar, vital para el enfermo*» (p. 61).

Una vez más las dos redes semánticas se superponen: el enfermo durante la «operación» debe «conjuguar los verbos» como en un examen para conservar su vida. Esta isotopía escolar es uno de los lugares en los que se manifiesta claramente el conflicto entre dos discursos incomprensibles uno para el otro. El invasor establece su lengua y con ella «crea» o «cambia» lo que nombra. Como lo señala Adolfo Prieto: «[...] la lengua es un atributo de poder. [El poderoso] Dice «guerra», y el otro bando aparecerá de golpe, creado por su palabra: «Cucaracha», y será aplastada la cabeza de un enemigo. El poderoso habla, y la sintaxis de la lengua, su organización interior, se pliega a sus dictados; habla, y la sintaxis del interlocutor desposeído se embarulla; se deslfe, se transforma en caricatura, en desecho»⁷.

Es a través de esta imbricación de redes isotópicas que la alegoría funciona y que la novela de Moyano logra crear un espacio de contestación en el campo cultural de la dictadura. *El vuelo del tigre* se erige como una parábola de la resistencia que podría reducirse a la elaboración de un relato catártico con un desenlace positivo. Pero permaneceríamos en la superficie del texto al definir su contestación únicamente en estos términos, pues la

7. Adolfo Prieto, «Daniel Moyano: Una literatura de la expatriación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 416, (1985).

novela se abre a una dimensión significativa más amplia al descentrar el conflicto histórico y situarlo en una región doblemente marginalizada.

Una contestación desde los márgenes

Hualacato, ese pueblo imaginario, representa una doble periferia: en primer lugar, es un medio provincial alejado de la gran metrópolis que centraliza todo el poder político, económico, cultural y administrativo; y en segundo lugar, no forma parte de esa región que se denomina «pampa gringa» y en donde se instaló mayoritariamente la inmigración europea que llegó a Argentina entre el fin del siglo XIX y las tres primeras décadas de este siglo. Región doblemente marginal, pues al aislamiento geográfico es preciso agregar un profundo aislamiento cultural.

Los habitantes de Hualacato son los descendientes de los pueblos que habitaban el territorio americano antes de la llegada de Colón, y aún si tienen acceso a cierta tecnología occidental —los Aballay miran la televisión y sacan fotos—, conservan todavía una visión del mundo ancestral que modela su vida comunitaria y según la cual relatan —y de este modo interpretan— los acontecimientos que marcan el ritmo de su experiencia cotidiana.

La llegada de los «percusionistas» es altamente traumática, pues a la violencia física se agrega la violencia cultural: el invasor impone su tiempo, su ciencia, su historia y su lengua a los habitantes de Hualacato. Desde esta perspectiva, el sentido alegórico de la novela de Moyano puede ser amplificado e integrado a una dimensión significativa más vasta: desde la periferia de Hualacato, la violencia de la dictadura no es más que la repetición de la violencia que la colonización europea ha ejercido en América desde hace cinco siglos. Así, por ejemplo, los sermones del Percusionista se inscriben en este eje y expanden su significado, dado que se trata de una práctica discursiva que fue el símbolo de la colonización en el plano religioso.

La dominación cultural, inherente a todo proceso colonizador, es particularmente explícita en la novela: el Percusionista enseña a los Aballay a utilizar «científicamente» el cepillo de dientes, a hacer gimnasia, a emplear la cuchara en la mesa, e introduce un nuevo orden temporal. Su primer

contacto con los Aballay muestra la diferente percepción temporal del invasor y de sus «prisioneros»: «*El hombre golpeó dos veces en la puerta. Cuando estuvo adentro, aunque era de noche, dijo rápidamente buenos días, soy el percusionista*» (pp. 11-12).

Otro ejemplo de estas visiones de mundo enfrentadas lo encontramos en los sermones que Nabu pronuncia durante las comidas. En uno de ellos, cuyo tema es «la importancia de las papirolas en el mundo moderno», el «percusionista» elabora una argumentación destinada a convencer a su auditorio de la importancia de la papiroflexia como terapia⁸, basada en dos aspectos sobresalientes de esta actividad: su carácter científico⁹ y su larga historia, aspectos que son reforzados por el criterio de autoridad derivado de una larga lista de personajes «famosos» que han practicado esta ciencia: Unamuno, Pérez de Ayala, Jacinto Benavente, Kasahara, Neal Elías, Robert Harbin, Edward Kallop, Shizuko Moskizuki, John Andreas.

Ahora bien toda la argumentación resulta ineficaz, pues los interlocutores —Nabu de un lado, y los Aballay del otro— están instalados en horizontes doxológicos y sociales diferentes. Según M. Bakhtine¹⁰ este horizonte común a los interlocutores, indispensable para la comprensión de un enunciado, comprende elementos espacio-temporales, semánticos y axiológicos o evaluativos. En estos términos, la comunicación entre Nabu y los Aballay es imposible pues habitan temporalidades diferentes, no conocen todas las palabras empleadas por el invasor, o bien el sentido de las palabras conocidas no es el mismo, y finalmente, el horizonte axiológico o evaluativo de unos y otros es completamente distinto. Los sermones para los

-
8. En efecto los Aballay son obligados por Nabu a hacer papirolas para vencer la impaciencia que es el origen, según el «percusionista», de todas sus desgracias.
9. Esta referencia al carácter «científico» de la papiroflexia asimila los discursos de Nabu a los diferentes relatos que legitimaron las políticas de «modernización» y «desarrollo» aplicadas en América Latina, tales como el Pan-Americanismo o la Alianza para el Progreso. Las alusiones a la «ciencia» se repiten dos veces en el primer capítulo: «...él (Nabu) los miraba con interés científico» (p. 12); «Tome cada uno su cepillo de dientes aunque ya se hayan lavado. Otra vez hablaremos de su uso correcto. Porque estoy seguro de que el viejo, por ejemplo, no sabe usarlo científicamente» (p. 14).
10. Cfr. T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* (Paris: Du Seuil, 1981), p. 68.

Aballay son meros disparadores de un mundo de ensueños y de fantasías y los nombres evocados por Nabu no tienen ninguna «resonancia de significación»¹¹ y son reducidos a su materialidad sonora:

«Los chicos habían empezado a pestañear seguido cuando Nabu soltó de golpe el último párrafo masticando los nombres extrañísimos de genios papirológicos, una lengua galopante entre sus dientes repiqueteaba nombres como una cuchara que insiste sobre un plato vacío» (p. 59).

De la misma manera, el recurso al carácter científico de la papiroflexia y a la cronología histórica occidental («el año cien de nuestra era», «el tardío siglo doce», «en 1938») para trazar su evolución, son igualmente ineficaces para un auditorio situado sobre otra longitud de onda, con categorías temporales que no son cuantitativas sino cualitativas¹².

Si Nabu y los Aballay habitan dos tiempos diferentes, la noción de historia no tiene seguramente el mismo sentido para unos y otros. En efecto, el primer interrogatorio al que es sometido el viejo Aballay está cubierto semánticamente por dos isotopías sucesivas que hemos examinado más arriba: una médica y otra escolar. Es en esta última y en un solo párrafo, que la palabra «historia» aparece tres veces, pero con significados diferentes:

«El problema es que el viejo nunca anduvo bien de los verbos. El se crio en el campo, con gente nada blanca, hablando la lengua original

11. La noción de «resonancia de significación» es definida por Silvia Serrani en su estudio sobre el funcionamiento parafrástico de las unidades lingüísticas en el discurso: «A través de la noción de resonancia proponemos destacar el *efecto de vibración semántica mutua* en que se produce la significación. [...] Las unidades resuenan siempre para alguien, tanto en la dimensión de los interlocutores empíricos proyectados en el discurso —proyección determinada por las formaciones imaginarias—, como en la dimensión foucaultiana del sujeto, o sea, de lugar dominante de enunciación en una formación discursiva determinada», «La lengua como metáfora de la nación», *Signo y Señal* (Universidad de Buenos Aires), 1 (1992), pp. 29-51.

12. Sobre la diferencia entre los tiempos cualitativos y cuantitativos, ver Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps* (París: Gallimard, 1984): «Pero admitir la realidad de las dos familias de tiempos [...], significa reconocer como válido el presupuesto de la existencia de una pluralidad de tiempos: no una pluralidad aparente y detrás de la cual deberíamos siempre descubrir un tiempo que supuestamente es el único verdadero, sino una pluralidad real e irreductible que es necesario aceptar como tal» (p. 349; trad. J. M.).

de Hualacato. A él háblenle de caballos o de pájaros, o de entrapar leones o cóndores que es lo suyo. [...] Él es un trasplantado, siempre tratando de adaptarse. Pero le tira el monte, el aire libre, el mundo de sus padres, esas historias. Brujerías. Él dice «brujerías» burlándose pero es lo que le gusta. [...] Demasiado hizo aprendiendo a leer a los cincuenta años, para enredarse en la Historia, nunca pudo pasar del feudalismo, perdido en las complicaciones de las monarquías europeas. Para él eran cosas de un mundo irreal, inventado para rellenar los libros de historia» (p. 61; subrayamos).

En la primera ocurrencia de la palabra «historia», en plural, podemos identificar las narraciones de las culturas orales, narraciones en las que están contenidos todos los textos sagrados y todos los mitos fundacionales que proveen a los miembros de una comunidad el sentido de sus vivencias, definiendo de este modo sus relaciones con la naturaleza y con el mundo de sus ancestros, *el mundo de sus padres*. Esta memoria será reactivada en cada performance de los contadores. El viejo Aballay llama a estas historias, irónicamente y en parte como una estrategia de adaptación, «brujerías», es decir, con la palabra que el Occidente, cristiano primero y cartesiano después, utilizó para combatir el saber y la cultura del Otro.

Las otras dos ocurrencias siguientes de la palabra, «Historia» e «historia» se refieren a la producción escrita y de inspiración hegeliana de la disciplina historiográfica. Una escritura que se considera universalmente válida, pero que ofrece una visión etno y eurocentrista. Esta «Historia» se encuentra del lado de los «verbos» y es necesario conocerla para poder responder a las preguntas del inquisidor-percusionista, pero para el viejo Aballay es sólo una invención que no difiere de lo que el racionalismo denomina «ficción».

El cuestionamiento de la productividad historiográfica en tanto relato supuestamente objetivo y verdadero es abordado en otra novela del mismo período, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia¹³. Pero en este caso, la reescritura de la historia oficial en el marco ficcional de la novela, se efectúa

13. Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (Buenos Aires: Pomaire, 1980).

bajo el mismo horizonte cultural –los personajes, si bien marginales, deambulan entre Buenos Aires y la pampa gringa–, lo cual no impide la emergencia de conflictos entre las subculturas del interior, provincial, y de la metrópolis. Pero el cuestionamiento de la «Historia» se realiza a partir del mismo espíritu crítico de la Modernidad que la ha engendrado.

La novela de Moyano, en cambio, intenta desplazar la verdad monolítica de la historia oficial a partir de otro paradigma cultural, que se encuentra doblemente marginalizado. La voz del Otro se alza para contar la misma historia que Piglia pero desde otras coordenadas culturales. El contenido de los libros de historia es una pura invención a la que se opone el relato de lo que ocurrió en Hualacato, un relato con elementos de «realismo mágico», donde hay intercambios misteriosos entre los mundos humano y animal e imágenes fantásticas del opresor. Pero el denominado «realismo mágico», a menudo, no es más que una etiqueta estética a la que son reducidos una manera diferente de pensar la realidad y de estar en el mundo.

Si examinamos por un lado, la fábula en la novela de Moyano y por el otro, su función en la economía narrativa de una cultura oral, veremos que ambas son pertinentes como estrategias para abrir un espacio heterogéneo a partir de un paradigma cultural «otro».

Con respecto a la fábula de la novela, la liberación de la familia es posible, porque el viejo Aballay recupera la sabiduría ancestral contenida en las «historias» que él conocía y había olvidado. En ellas aprende nuevamente a ver la naturaleza con otros ojos:

«Cuando llegase al centro, él mismo sería como los pájaros, podría estar en el mundo de otra manera. [...] Si podía descubrir la mecánica de los pájaros conocería la mecánica del mundo, podría hallar el centro de los hombres [...]» (p. 148).

Se integra a la naturaleza, aprende su ritmo como si él mismo fuera un pájaro o un gato; finalmente son las palomas las que traen los mensajes desde afuera y rompen el aislamiento de los Aballay y una migración de aves es aprovechada para expulsar al Percusionista. Por otra parte, el hecho de que

sea el miembro más viejo de la comunidad —la familia Aballay— quien actualiza la memoria colectiva, es otro rasgo típico de una sociedad oral.

Pero en una cultura de este tipo, el acto de relatar tiene en sí mismo una función y un valor diferentes a los de una sociedad letrada. Se relata para alcanzar una verdad, pero también para crear lo que no está. Para el viejo Aballay aquello que es real es lo que no se posee y él cuenta historias para realizar mágicamente los deseos:

«Y a lo mejor todo esto sean puras fantasías, cosas que piensa un preso estando solo y nada más. Pero aún en ese caso serían útiles, inventar lo que no está para que sea, al menos mientras dure este gran soliloquio de los percusionistas» (p. 172).

Las invenciones tendrían el poder de modificar la realidad, pues aquello que forma parte de las «historias», existe y condiciona el devenir de los que participan en el relato. El viejo Aballay cuenta para no olvidar, pero al mismo tiempo para hacer propicio el futuro, y es por esta razón que la alegoría exhibe un desenlace positivo.

Este es el modo en que se efectúa la reescritura de la historia en la novela de Moyano y ella adquiere una dimensión completamente diferente, por el hecho de llevarse a cabo en el interior de un horizonte cultural «otro», según el cual el futuro debe ser «contado» para hacer propicia su realización. Este tipo de razonamiento no es posible en la novela de Piglia y es por ello que precisamente allí donde termina la historia de *Respiración artificial*, Moyano sigue hablando para forzar el destino. En este sentido no deberíamos hablar de «reescritura de la historia» y tampoco de «utopía», dado que estas categorías pertenecen a una lógica derivada del racionalismo y en la cual la acción misma de contar está desprovista de todo efecto propiciatorio sobre la realidad.

Algunas reflexiones finales

El vuelo del tigre logra hablar de la nación «invisible» por medio de una transposición alegórica y una reutilización de ciertos códigos y prácticas,

que articulaban los discursos oficiales, inscribiéndose de este modo en el espacio de una cultura de resistencia. La alegoría está construida a partir de isotopías imbricadas o sucesivas a las cuales se suma la transcripción de prácticas discursivas, cuyo aspecto pragmático refuerza el rasgo sémico del autoritarismo. Pero la alegoría sociopolítica se amplifica y adquiere rasgos diferenciales dentro de las manifestaciones contestatarias producidas durante los años de la última dictadura en Argentina, por el hecho de testimoniar una «invisibilidad» de larga duración y poner en escena un sujeto perteneciente a una doble periferia constantemente ignorado por el sistema porteño-centrista. Desde este punto de vista, la novela implica una reconfiguración del campo cultural argentino y lo orienta hacia una dimensión latinoamericana. Entonces la alegoría es legible al menos en tres niveles de significación: 1. el contexto sociopolítico inmediato (la dictadura militar que ocupó el poder entre 1976 y 1983); 2. la historia política argentina desde 1930, año en que se produce el primer golpe militar y con el que se inicia un período de cinco décadas en el que sólo dos gobiernos constitucionales completan su mandato; y 3. la historia política y cultural de América desde la llegada de los europeos. Estos tres niveles no son independientes y refuerzan mutuamente sus significados. El autoritarismo que se manifiesta en la violencia física y cultural, en la alteración de los ritmos naturales, en la expropiación de los bienes materiales de los habitantes de Hualacato, y que atraviesa el texto en las diferentes isotopías, puede aplicarse a cualquiera de esos tres contextos. Y por efecto de interacción, esta multiplicación de sentidos provoca una reflexión sobre el fenómeno de los regímenes dictatoriales en América Latina, que no puede separarse de la historia del subcontinente durante los últimos cinco siglos.

A diferencia de otras novelas de este período que permanecen en la esfera de la historia nacional y se desplazan hacia el siglo XIX para encontrar explicaciones sobre el pasado reciente, *El vuelo del tigre* remite a un proceso de más larga duración en el cual el «interior», menos cosmopolita y «universal» que Buenos Aires y más próximo a una identidad latinoamericana, se reconoce y reconoce su historia. La imagen de las «dos naciones», una visible y otra invisible, según nuestra lectura de la novela, no fue instaurada por el último régimen autoritario; ella existía desde hace ya mucho tiempo para una gran parte de la población que siempre permaneció

invisible para el «centro», cualquiera fuera el régimen político del momento. De este modo Moyano, él mismo habitante de esta periferia¹⁴, desestabiliza el campo intelectual argentino en su pretendida identidad homogénea de ascendencia europea y aporta una perspectiva diferente para analizar la experiencia del autoritarismo.

14. Aunque nacido en Buenos Aires, Daniel Moyano vivió desde joven en el interior, especialmente en Córdoba y La Rioja. En esta última ciudad, en la que vivió entre 1970 y 1976, era instructor de violín en el Conservatorio Provincial. Ver entrevista con Rita Gnutzman.