

Tres golpes de timbal, el texto infinito

Alfonsina Clariá y María Paula Del Prato

Un laberinto de palabras rodea la novela *Tres golpes de timbal* (en adelante *TGT*): cuadernos manuscritos, hojas sueltas, correspondencia, diversas versiones de cada apartado y de la obra completa, que dan cuenta de un arduo y obsesivo trabajo de construcción textual. Cada etapa del texto cuenta con otra que la precede y conforma su génesis. Esta obsesión de Moyano por corregir, expandir o condensar el relato, encuentra su posible explicación entre las anotaciones que el mismo autor va desplegando a medida que redacta la novela. Tomemos como ejemplo lo expuesto por el narrador-protagonista, quien, recluido en el Mirador de Minas Altas, se ha propuesto contar la historia de este pueblo antes de que desaparezca:

Cuando advierto un error, no tacho la palabra equivocada: la aísto en un círculo de tinta; servirá para otra vez. Respeto su existencia. Aunque cada palabra sea una copia idéntica de la misma, *que existe infinitamente, no se la debe eliminar si sale a destiempo*; ella no es exactamente igual a sus gemelas: *es un momento de ellas y contribuye a mantener la infinitud*.¹

Nos interesa de manera particular esta cita porque advertimos en ella algunas de las nociones que parecen sostener la escritura de Moyano: cada palabra *existe* como un organismo vivo y constituye un *momento* imborrable de la experiencia artística. Queda claro entonces cuál es el valor otorgado a los borradores y anotaciones que testimonian la evolución de un texto. Las palabras laten, cuentan una historia que conduce a un laberinto viviente donde cada segmento tiene su génesis en otros que el autor prefirió conservar. Partiendo de esta idea de escritura no como un producto acabado, sino como proceso infinito, formulamos

¹ *D2*, p. 14. De aquí en adelante, los subrayados son del autor y las cursivas nuestras.

como hipótesis que la obra no sólo se inserta en un laberinto, sino que puede considerarse en sí misma un laberinto. En nuestro recorrido por el material genético, intentaremos describir y vincular algunas ideas que el autor desarrolló en cuadernos y hojas sueltas, así como también en la correspondencia que, según pensamos, se relacionan y contribuyen a iluminar la evolución de *TGT*. Luego, nos detendremos a observar ciertas estrategias recurrentes que se detectan en el proceso de corrección y reescritura, ya sea de expansión, condensación o eliminación. Conjuntamente, analizaremos los procedimientos de simbolización que determinan la elección de las variantes relativas a la construcción del narrador, los personajes, el espacio y el tiempo. Por último, y siguiendo nuestra hipótesis del *texto como laberinto viviente inserto en otro laberinto*, esbozaremos una posible interpretación de la obra a la luz de la historia de su escritura.

Ideas generales

Sobre el género

Según Moyano, toda novela debe incluir “además del tratamiento épico, lírico y poético del asunto, otro de psicología profunda”, es decir, de “búsqueda del hombre”, y agrega: “que es donde me siento más cómodo” (*CI*, p. 25).

También afirma que “la novela se enriquece cuando el autor recuerda q. ella es antes q. nada un género poético” (*CI*, p. 39).

Sobre la relación entre la ficción y la realidad, el autor señala: “...cosas que sabía y creía incorporadas a mi existencia, las viví realmente al contarlas” (*CI*, p. 38) y que narrar “es hacerle creer al lector, con el más simple de los lenguajes, que la realidad que se le presenta es una ficción. Sólo así se anima el hombre a asumirla plenamente. La ficción expone e ilumina a la realidad, sus problemas sociales o morales” (*CI*, p. 40).

En consonancia con esto, en uno de los cuadernos, encontramos una cita de Roa Bastos: “Escribir no significa convertir lo real en palabras, sino hacer que la palabra sea real”, y, seguidamente la idea de que: “Las palabras parecen más reales cuando se cantan” (*C3*, p. 31), lo cual podría justificar que toda la historia esté encerrada en la canción del gallo blanco.

En esta noción de escritura como arte revelador se basa el hacer narrativo-poético de Moyano. El tono y la fuerza poética que atraviesan *TGT* confirman en cada tramo el compromiso estético que impulsa la escritura, que emerge como un conjunto de “señales”² que irán configurando una novela cuyo tema será “la búsqueda del hombre”.

² “El cantor [protagonista de la novela] expresa que cantaba como quien se nombra. Decía que

Sobre el lenguaje

a. La creación de un lenguaje propio

Conforme avanza la redacción de la novela, podemos observar que la preocupación por el lenguaje va tomando diferentes matices, pero nunca decae. Esta persistencia nos conduce a la hipótesis de que *el móvil de la escritura de Moyano no se agota en la narración de una historia, sino que apunta a encontrar el modo de contarla; es decir, a inventar un lenguaje acorde al contenido.*

La idea ya mencionada según la cual la ficción debe mostrarle al lector la realidad iluminándola, se completa cuando agrega que para ello debe emplearse “el más simple de los lenguajes, evitando los peligros del retoricismo y los alardes formales”, recordando “la lección de Cervantes” (C1, p. 40).

El rol fundamental que se le asigna a la *Gramática* de Nebrija pone en evidencia la obsesión que Moyano tiene con las palabras. En la primera página de C2, anota que va a escribir “una historia de amor” donde la Gramática será un personaje esencial y enseguida la vincula con un rol femenino.³ Parte de esta anotación reaparece en DI: “... mandé pedir expresamente una gramática... debo reconocer que de allí saqué en limpio un gran respeto y a la vez un gran amor por las palabras, con las que mantengo una relación que tranquilamente calificaré de erótica” (DI, p. 3).

En su carta fechada el 29 de noviembre de 1988, Virginia Gil Amate menciona un dato autobiográfico que vincularía al autor con la gramática: “Dices que en el hogar en el que te criaste se mezclaba el castellano, los dialectos italianos y el portugués. Tú empezaste a escribir con 15 años y pedías gramáticas a Buenos Aires para poder hacerlo correctamente... siempre te ha acompañado la sombra de que no sabes escribir...” (*Correspondencia*, carta 14).

En otras anotaciones, Moyano se refiere a la Gramática como un “objeto de devoción” que le recuerda los libros abandonados en el exilio (BI, p. 20).

La presencia de la obra de Nebrija a lo largo de la novela motiva reiteradas reflexiones por parte del narrador protagonista, quien además del viaje en busca de su origen realiza *un viaje a través de las palabras que necesita para contarlo.*

Si bien no se observan, entre los personajes, diferencias lingüísticas significativas, algunas anotaciones manifiestan que el autor se preocupó por este aspecto, planeando otorgarle a Fábulo un lenguaje que lo distinguiera del cantor:

Lenguaje de Fábulo. ¿El tú y el vos, lenguaje de fronteras? Incluso palabras brasileñas, fruto de sus tratos con contrabandistas. Chilenismos. Muchos y boli-

sus cantos eran señales, no canciones” (TB, p. 41).

³ “Es una historia de amor, sólo que en vez de una mujer es la Gramática, cargada de un fuerte erotismo lingüístico, ya dice Claudio al comienzo que su relación con las palabras es erótica” (C2, p. 2).

vianismos (pedir a Pedro Simoshe lista de bichos bolivianos y si es posible peruanos. Inventarse un lenguaje andino. Y algún paraguayismo, esto es, guaraní. Sin exagerar (C2, p. 12).

Esto puede vincularse con la expresión de Fábulo que aparece en *BI*: “Dentro de este baúl *usté* puede encontrar un siglo *enterito*, acaso un poco más de la vida en Minas Altas” (*BI*, p. 20).

También apuntó la idea de incluir otros lenguajes: “...faltan referencias brasileñas,... agregar brasileñismos al lenguaje, palabras que Fábulo recogió en sus viajes” (*C2*, p. 31).

Finalmente, el deseo de otorgarle un lenguaje propio a cada personaje no se define por lo dialectal o regional. Pero el sistema de los espejos que emplea Céfira,⁴ los golpes de timbal o las rayitas que traducen la medición de vientos son ejemplos de los diferentes idiomas que aprenden o inventan los protagonistas. Casi al final del *TB* el protagonista embala la *Gramática*, el manuscrito y los espejos, considerándolos “objetos muy valiosos” porque “las tres cosas contenían palabras a proteger de lluvias y nieves” (*TB*, p. 240).

b. Palabras como organismos vivos

En *C3*, leemos:

Para fijar unos hechos en palabras necesito mezclarme primero con ellas, ver si tienen la *temperatura o la disposición* necesarias para salir... desde el tiempo y el espacio donde existen hasta el tiempo de aquí, del lado del papel, que es un salto tremendo donde *se desnudan* y gastan para siempre uno de *sus instantes de vida*, como si vinieran al papel para morir (*C3*, p. 27).

Más adelante, la voz del narrador agrega que las palabras “son todas gritos” (*C3*, p. 28), “gruñidos” (*C3*, p. 29).

En la versión definitiva de *TGT*, se explicita la concepción de las palabras como organismos vivos: “Cada vez que escribo una siento *el latido* del objeto encerrado por los signos” (*TB*, p. 12). Las palabras “son *hallazgos vitales* que permiten subsistir en libertad” (*TB*, p. 37).

Las balas son “palabras de gendarme” y la palabra Lumbreras estaba “enterrada” en un cofre, como un ser que tuvo vida y la perdió: “Apagada, a pesar de su connotación luminosa. Letras como *entramado de huesos formando un esqueleto* que mostraba su muerte”, “*temblaba* la palabra viva” y el cantor “vio todo el pueblo en ella” (*TB*, p. 58).

⁴ “...mensajes de la Céfira. Sus signos de luces respaldan a los que uno pone en el papel, y resulta divertido imaginar un lenguaje donde se mezclen palabras de luces y de tintas” (*TB*, p. 35).

Otra cualidad que se le asigna a la palabra es la de ser sostén de lo real: “Las palabras sacan a las cosas del olvido y las ponen en el tiempo; sin ellas, desaparecerían. Los cóndores, por ejemplo, caerían en mitad de su vuelo” (*TB*, pp. 12, 239 y 249).

Las palabras tienen una vida más perdurable que las cosas naturales: “Es necesario que para entonces todos, hasta la última hormiga de Minas Altas, estemos en palabras salvadoras” (*TB*, p. 37).

Sobre la escritura

a. La escritura a mano

La escritura a mano es la técnica elegida por el autor para construir su novela. En *C4* anota: “Evidentemente, yo pienso mejor escribiendo” (*C4*, p. 20), y más adelante insiste: “(Utilizar este sistema de pensar escribiendo y esperando pulsiones, impulsos... Yo funciono esperando, lápiz en mano)” (*C4*, p. 22). A medida que corrige y pasa en limpio los capítulos, va desarrollando ideas y probando versiones en hojas sueltas y cuadernos.

En *C3*, encontramos otra alusión a este tipo de escritura: “No pasar a máquina hasta no conseguir versiones manuscritas perfectas. Reescribir a mano todo lo que sea necesario” (*C3*, p. 20). La anotación, que se refiere a la escena del niño en el gallinero, permite observar que el autor *concibe la práctica de la escritura a mano como una condición ineludible, un ejercicio que requiere de más de un intento, de varias versiones hasta alcanzar la perfección. Una búsqueda lenta y esforzada.*

Ricardo Moyano señala que su padre había elegido este método de escritura por una cuestión de ritmo: el ritmo más pausado de la pluma estilográfica se asimilaba al de las mulas y, por lo tanto, era más acorde al contenido y al tono de *TGT*.⁵

Observemos que el narrador, recluido en el Mirador de Minas Altas, también escribe a mano, con tinta, en “hojas que amarillean por sus bordes” (*TB*, p. 12) y, en este sentido, se convierte en una suerte de espejo que refleja o duplica la imagen y el hacer del autor.

⁵ Señala al respecto Ricardo Moyano: “Redactaba siempre a máquina pero para esta novela decidió usar la pluma estilográfica, decía que ella generaba otro ritmo de escritura, más pausado que el de las teclas, y éste era precisamente el que andaba buscando para retratar a sus andinos astrónomos, muleros y músicos”. Ricardo Moyano, “El pá en mi recuerdo”, en la sección *Testimonios* de esta edición.

b. La escritura por goteo

El narrador protagonista explica que el uso de la estilográfica le permite “escribir cada cosa de un tirón solo, hasta que se acabe la gota, sin tener que volver a mojar la pluma...” (*DI*, p. 17). A este sistema lo denomina “escritura por goteo”. En una de las versiones del desenlace que Moyano escribe en sus cuadernos, hace coincidir el final de la novela con la última “gota de tinta” que le queda al narrador.⁶

Mención aparte merece la palabra *gota*, que aparece de manera recurrente sobre los márgenes o entre párrafos, en borradores y anotaciones. El mismo autor explicita el significado de esta clave de escritura: “Cada «gota» es una especie de *fotografía*. Se va deteniendo o suspendiendo la acción. En la parte de la guerra, el cuchillo en alto, quieto en toda la gota, que mata a un personaje, acaso el padre de Fábulo” (*C2*, p. 12).

En otra anotación, refiriéndose al genocidio y la tortura, se propone: “a la hora de contarlo, al final, cuando Claudio recupera su memoria, hacerlo con minuciosidad, utilizando la técnica de la escritura por goteo, intentando que quede contado para siempre y extensivo a América Latina” (*C2*, p. 11).

Otro ejemplo: “gota sobre Fábulo: Me preocupa una cosa: qué pasa en la memoria de Fábulo mientras se va vaciando, mientras lo trasvasa todo a la mía. A veces lo sueño cayéndose, derrumbándose sin estruendos cuando me entrega el último de sus recuerdos” (*C2*, p. 12).

Y más: “Terminada cada gota sobre bichos, con la aparición del nuevo, tras la metamorfosis” (*C2*, p. 17), “Gota: los muñecos de Fábulo como personajes, sus formas, las distintas voces de Fábulo para los malos y los buenos, la ropa, etc.” (*C2*, p. 18), “gotas. De los consejos de Fábulo, su cosmovisión”, “Gota ítem. Por qué gira el girasol. Nunca vi qué hace en un día nublado el girasol, es como no tener luz para los espejos, como las no palabras de la Céfira” (*C2*, p. 20).

En *DI* (en la portada, junto al título del primer capítulo mecanografiado “I EL MIRADOR DE LOS VIENTOS”) aparece escrito a mano: “Cada capítulo tendría que tener 35 o 40 páginas, y así los reduciría a 10. agregar gotas al I, II y III”. La cita nos permite observar no solo que el autor está proyectando y calculando la extensión de la obra en su conjunto y la armonía de las partes, sino que planearía insertar las denominadas gotas para ampliar los tres primeros capítulos.

Según lo previsto por Moyano, la escritura por goteo se irá desarrollando y acentuando hacia los “capítulos finales, los más largos y fuertes, de gotas grandes o ya no gotas, puro chorro torrencial sin pausas, contando la matanza, la suerte corrida por Fábulo...” (*C2*, p. 23).

⁶ “La última gota de tinta, entonces, y con ella digo adiós a todos. Antes que la gota se acabe pondré palabras hermosas, a manera de firma, palabras que tanto la gota como yo acabamos de elegir: cóndor, girasol, gestos de N Vega, sonidos de los músicos...” (*C2*, p. 9).

En *B2*, se lee: “La escritura por goteo permite alocarse, liberarse, usar el humor a cada rato, salir y entrar del relato cuando se quiera, y permite sorpresas, el azar, y es una estructura” (*B2*, p. 18).

Efectivamente, este recurso será determinante en cuanto a la estructura de la novela, marcando una alternancia entre pasajes dinámicos y otros más lentos, donde la narración se detiene y cede el paso a la descripción.

En su carta fechada el 14 de noviembre (sin indicación de año), Ángeles Prieto, quien menciona haber leído el primer capítulo de *TGT*, destaca que “es muy hermoso y muy ambicioso, ya que supone mantener el mismo tono a lo largo de toda la novela, que aparezcan acciones *y* emociones de la misma fuerza...” (*Correspondencia*, carta 13).

Uno de los subtítulos que separan los apartados de *DI*, “Escritura por goteo”, termina de aclarar el sentido de esta forma de escritura: “...veo que mi relato avanza a trancos cortos, como si cada momento que inscribo en el papel fuese una pausa del aliento largo que se necesita para contar...” (*DI*, p. 16). Luego, el narrador dice haber escrito partes del manuscrito “con zumo de limón” y que al arrimar el papel al fuego “las palabras afloraban de a poco” (*DI*, p. 17).

En la versión siguiente, se profundiza la reflexión sobre el método:

Escribo con lentitud y precaución, como evitando, cada vez que paso a la siguiente línea, que no se me escape aquella línea oculta que puede estar entre las dos... Procupro redondear los conceptos con una sola gota de tinta, y me encanta la idea de estar practicando escritura por goteo. Escribir con delectación, para poder leerlo de la misma manera (*D2*, p. 11).

Estas reflexiones serán eliminadas en futuras reescrituras, quedando solamente la puesta en práctica del método. Quedan las “gotas”. Queda una novela para ser leída con “delectación”, que exige un lector capaz de detenerse y descubrir esos significados imperceptibles a primera vista, “aquella línea oculta que puede estar entre las dos”.

Sobre la creación artística

Tal como si se tratara de un gran puzzle, Moyano construye la novela que nos ocupa intercalando fragmentos escritos en diversos borradores, cuadernos, blocs u hojas sueltas, demostrando así que *la creación artística es un trabajo artesanal*. Dentro de la novela encontramos algunos objetos cuyo carácter artesanal le permite al autor introducir sus reflexiones sobre el objeto estético. Por ejemplo, *el puente de Jotazeta* –“...un entramado con varas atravesadas...” y es “una idea de la creación artística”, (*C3*, p. 47)– o *el vestido de novia*.

Con respecto al primero leemos: “Las barandas *no tenían por qué ceder su belleza a la exigencia utilitaria*. Un puente para pasar, sí, pero especialmente para ver, en su doble papel de paseo y monumento... demandaría, a cualquier paseante atento, *una media hora de contemplación*” (*TB*, p. 74).

En *C3* hay una anotación en lápiz que hace explícita la relación *puente/ vestido*: “Como un monumento. Copiar un puente de un vestido de novia. Podría hacerlo primero de hilos, como Uve hacía 1º el vestido de papel” (*C3*, p. 47).

Esta asociación de elementos de carácter simbólico ponen en evidencia una de las habilidades particulares de Daniel Moyano: la de *configurar sistemas o cadenas de símbolos, donde un elemento ilumina los atributos del otro y viceversa*.

La escritura irá desplegando semánticamente los símbolos *vestido/ puente* de modo que puedan revelar los distintos aspectos de la *creación artística*. Notemos que una vez más se destaca la importancia del borrador como etapa previa ineludible: en el caso del vestido, de papel; en el caso del puente, de hilos. Sin olvidar que ambos, puente y vestido, están hechos, antes que nada, de palabras. En *TB* leemos:

...Uve hablaba soltando por su boca unas burbujas de colores conteniendo palabras de encajes de bolillo, cinturete, puntilla y canesú, ñandutí, polisón y punto sombra... Seguramente los puentes colgantes tenían también palabras como ésas, pero las desconocía.⁷

Así como la confección del vestido de novia y la construcción del puente de Jotazeta se vinculan con el carácter artesanal de cualquier objeto estético, pensamos que el cruce del piano por la cordillera pone de relieve otros atributos propios de la tarea artística (si bien lo relativo al piano merece ser considerado aparte).⁸ Puestos en relación estos pasajes, dentro del contexto y a la luz de las anotaciones, podrían funcionar como metáforas de lo dificultoso que resulta emprender cualquier tarea artística y, por consiguiente, la construcción de la novela. Un esforzado trabajo, asediado por constantes riesgos y peligros –simbólicamente representados por “aludes y vientos enfurecidos, nieves resbaladizas y peñascos”, (*TB*, pp. 76-78)– cuyo propósito no será otro que el de alcanzar “la intensidad de la altura, la misma que hace sangrar a las mulas y temblar a las palabras” (*TB*, p. 161).

Las metáforas que aluden al puente, “monumento, objeto de contemplación”, sumadas a las que aluden al vestido, “castillo, catedral de seda” (*TB*, p. 92), y a la

⁷ *TB*, p. 72-73. Moyano extrae esta terminología de diálogos con mujeres vinculadas a la costura. En uno de sus bloques, encontramos una anotación que le recuerda seguir averiguando sobre el tema: “(Ver anotaciones suministradas por Elena, sobre ajuar, y averiguar más, de allá. A Olga, por ejemplo, que debe saber cómo eran antes)” (*B2*, p. 5).

⁸ Remitimos, en este caso, al trabajo de Pampa Arán y María Belén Santillán Arias, “El piano: un cofre musical para la voz de la memoria”, incluido en este mismo volumen.

travesía por la cordillera, revelan la condición de la novela concebida por Moyano: “una arquitectura sinuosa que exige tiempo interminable y desmesura” (*TB*, p. 71), cuyos momentos de detenimiento constituyen “las delicadezas de la prenda” (*TB*, p. 121).

Descripción y análisis de las variantes textuales

El problema del narrador: el relato incluido

En *C2*, una explicación asignada al personaje principal revela que éste ha transcrito la historia que otro le contó, ignorando que él mismo era el protagonista: “Si hablé demasiado de mí y de mi refugio, en detrimento acaso de las historias que Fábulo me mandó contar, tengan en cuenta que se trataba de un encubrimiento donde yo era el descubridor y al mismo tiempo el lugar descubierto” (*C2*, p. 7).

Más adelante, el autor explicita su plan de contar una “historia madre” (la del manuscrito encomendado al personaje) intercalando otra historia: la de los encuentros del protagonista con Fábulo. Este procedimiento es el que estructura toda la novela:

Acabado el encuentro con Fábulo, se inicia directamente la relación de las historias con un buen comienzo que dé pie a la historia madre. Las historias se interrumpen con ítems que vuelvan el hilo narrativo al Mirador, con tonos que recuerden ese lugar, como “es de noche, hace frío” (*C2*, p. 11).

Por último, especifica: “Historias de Fábulo: todas contadas en tercera persona, para alternar con la primera cuando el relato, periódicamente, vuelve al Mirador” (*C2*, p. 12).

De esta forma queda esclarecido el problema del narrador: el personaje que en las primeras versiones se denomina “Claudio” *empleará la primera persona* para narrar sus encuentros con la Céfira y el titiritero (presente de la narración); y *la tercera*, para traducir en palabras lo que Fábulo le cuenta por medio de los títeres, es decir, para el manuscrito (la historia del cantor).

Tenemos entonces un *relato incluido* (el manuscrito) que traduce *la obra del titiritero* y que incluye, a su vez, *la canción del gallo blanco*, que no es otra cosa que *la misma historia que cuenta el manuscrito*. Una ficción se abre a otra y viceversa, de modo que la englobante es a su vez englobada.

Este juego del relato incluido dentro del relato es otra de las cualidades que le confieren a TGT la condición de texto infinito.

Más adelante, volveremos a considerar las implicancias semánticas que conlleva este recurso, que está presente desde las primeras narraciones literarias.

Al concederle las dos narraciones a Claudio, y no a un narrador omnisciente,

Moyano se encuentra con algunos problemas, entre ellos el de cómo contar las metamorfosis del Sietemesino: “Claudio se siente un muñeco presentador para contar esta historia. Es el que introduce o cuenta, *no el que vive*” (C3, p. 45). Esta preocupación lo lleva a seguir cuestionándose: “Reflexión sobre esto. (Provocar ritmos diferentes a los anteriores)” (*ibid.*).

Por otra parte, la decisión de desdoblar al narrador trae aparejadas nuevas dificultades; las anotaciones dan cuenta de que Moyano intenta responder a *dos interrogantes*: ¿por qué Fábulo espera que otro cuente la historia que solo él conoce, en lugar de narrarla él mismo? y ¿por qué el personaje que escribirá el manuscrito necesita que Fábulo le revele la historia de la que él mismo es el protagonista? Moyano dedica varias páginas de anotaciones hasta conseguir una solución para estos problemas.

Para dar respuesta al primer interrogante, anota que Fábulo le dice a Claudio: “Entonces empecé con los muñecos, porque vea, *yo no sé escribir*, solamente los números, eso sé. Empecé a recoger historias y a representarlas con muñecos” (C2, p. 26). El analfabetismo de Fábulo explica la necesidad de otro narrador, aunque este atributo del titiritero no está en documentos posteriores.

Para resolver el segundo interrogante, Moyano trabaja con el tema del *olvido*: *el protagonista olvidó su propia historia*. Partiendo de este hecho, ensaya distintas causas.

La primera explicación se basa en la existencia de *una franja* que separa la memoria del olvido; al atravesarla, Claudio perdió la memoria. En el *DI*, encontramos un subtítulo, “La línea divisoria entre la memoria y el olvido” (*DI*, p. 6), donde se explican las particularidades de esta franja. Conforme a esta idea, Moyano planeó un desenlace: los asesinos llegan al Mirador, pero al cruzar la franja olvidan para qué están, lanzan sus armas al precipicio y se despiden sin que el narrador sepa si se lanzan también ellos al vacío (C2, p. 7).

Otra posibilidad que el autor consideró fue la de *un golpe en la cabeza*. En torno a ella, desarrolla una extensa reflexión (en la que alterna el lápiz y la tinta) escrita en el reverso de una página mecanografiada. El protagonista se debate en la incertidumbre: “no sabe si es por el golpe que perdió la memoria, o artimaña de Fábulo”. El autor decide: “en todo caso, que quede ambiguo y él adjudique a Fábulo el asunto”.⁹ La opción por el golpe en la cabeza implica eliminar la explicación de la franja, por eso Moyano anota: “Suprimir entonces lo de la franja para subir y lo de bajar, no hace falta y es inverosímil”. Pero enseguida duda: “No me convence mucho lo del golpe, acaso haya que omitir totalmente lo del cerro de la desmemoria. En todo caso el narrador cree haber sufrido un golpe, por una herida que tiene en la cabeza”.¹⁰ Al final de la página aparece un dibujo que en-

⁹ *Papeles/Hojas sueltas/Narración*\k. [*El narrador desmemoriado*], p. 2.

¹⁰ *Papeles/Hojas sueltas/Narración*\k. [*El narrador desmemoriado*], p. 3.

frenta, como en un espejo, dos siluetas iguales: en una de ellas escribe “Cantor” y en la otra “Narrador”. Al pie de las figuras un gráfico muestra dos caminos (se lee “Memoria” y “Desmemoria”) que convergen en uno.

En posteriores versiones, incluso en *TB*, se menciona la franja pero ya no se explica nada sobre ella. No obstante, permanece el elemento mágico, ya que el autor opta por atribuirle a Fábulo el poder de “desmemorar” a “Claudio” (*C2*, p. 29). En consecuencia, el desenlace se sustituye por otras posibilidades: “No puede haber destrucción y matanza en Minas Altas. Los asesinos no pueden llegar... los músicos son intocables. La libertad debe prevalecer... Final mágico: los muñecos vuelven al baúl. Otra mágica: destruyen los muñecos” (*C2*, p. 27). La primera de estas versiones será la definitiva.

Las citas precedentes dan cuenta del proceder reflexivo y obsesivo del autor, quien se ocupa de desarrollar cada posibilidad argumental. En el caso que observamos, primeramente analiza las distintas causas del olvido, luego opta por una de ellas y descarta las otras, y finalmente prefiere que el asunto permanezca en la ambigüedad.

Procedimientos de corrección y reescritura

Como mencionamos anteriormente, *TGT* es el producto de sucesivas reescrituras. De una versión a la otra, podemos observar que el autor eliminó párrafos y hasta páginas completas, intercaló “gotas”, y sobre todo, reescribió modificando completamente partes del texto. Entre los procedimientos de corrección que predominan, encontramos:

a. Condensación: sometimiento de extensos párrafos a una depuración que implica el abandono de lo accesorio (descripción, explicación), rescatando solo lo sustancial. En la mayoría de los casos, lo esencial resulta ser la conclusión de una extensa reflexión y, por lo general, se apela al lenguaje poético para expresarla en forma de metáfora.

Los ejemplos abundan especialmente en el inicio de la novela. En *C3*, encontramos cuatro páginas completas que describen el lenguaje de los espejos usado por la Céfira. Se establece una comparación con el que emplea Fábulo, que “no tiene más de tres palabras que ni siquiera pueden combinarse”; en cambio el de Céfira “era riquísimo, con palabras que además podían combinarse ampliando sus sentidos” (*C3*, p. 2). Asimismo se compara el valor de “las palabras de espejos con el valor que tienen las palabras cuando se visten de tinta” (*C3*, p. 3). En la versión definitiva apenas quedan unos pocos párrafos que condensan las características de los mensajes de la Céfira.

La minuciosa descripción del recorrido que hacen los espejos, cuyos hilos se

enredan entre “las piedras y raíces”, llegan hasta el cuerpo de la Céfira y luego al del narrador, produciendo “tensiones” y sensaciones “carnales” (*C3*, pp. 5-7) que van de un cuerpo al otro. Se cambia de lugar: aparece antes, y queda reducida a dos párrafos: “El manojo de espejitos empezó a bajar por la pendiente de piedras y de troncos atado en la punta de un hilo que ella iba soltando... Regresé entre sueños, desenredando hebras y cabellos retintos” (*TB*, p. 33). Así vemos que la metáfora final, que ya estaba en el *C3* (“Regresé entre sueños, desenredando hilos y cabellos retintos”), apenas se corrige y es lo que queda.

Otro ejemplo de eliminación es la extensa descripción de la “voz del viento” (*DI*, p. 10) que aparece en un apartado titulado “Burlador de vientos” y se extiende a lo largo de tres páginas *A4* (que luego fueron tachadas y eliminadas completamente).

b. Expansión: es el procedimiento inverso al anterior. Por lo general, tiene que ver con la inserción de “gotas” que Moyano desarrolla en cuadernos, hojas sueltas y blocs. Otra forma de expansión se produce mediante el agregado de fragmentos que pertenecían a otro apartado en una versión anterior.

Un ejemplo de esto puede verse en las modificaciones que sufre el apartado titulado “Escritura por goteo” al pasar de *DI* al *D2*. En el primer documento encontramos un texto compuesto por tres párrafos que luego fueron tachados. Hay algunas ideas que se van a retomar: “...el relato avanza a trancos cortos...”, “...una pausa en el aliento largo que se necesita para contar...” la escritura “con jugo de limón”, la tinta que carga la pluma y permite desarrollar una idea antes de volver a cargarla (*DI*, p. 18); pero todo el apartado será reescrito.

En *D2*, el texto es más extenso, consta de cuatro párrafos que describen con mayor detenimiento en qué consiste practicar la escritura por goteo. Se agrega un párrafo conformado por las ideas extraídas de otro apartado del *DI*, en el que se destaca el valor de “la palabra equivocada”¹¹ aislándola en un círculo de tinta (*D2*, p. 14), y se profundiza sobre las cualidades del papel, “blancura y espacio... el espacio para sostenerse y existir, y la blancura para darse” (*D2*, p. 15) y de la tinta que es el “hueso alrededor del cual se encarnan las palabras al salir de la memoria y del sonido” (*ibid.*).

Curiosamente, todo el apartado corregido, expandido y reescrito, ya no aparece en *TB*.

La alternancia entre los procedimientos de condensación y expansión, que impulsan el proceso de elaboración textual, dotan al texto de un ritmo ondulante, que queda vinculado con la idea de gota.

¹¹ Nos referimos al párrafo citado al comienzo de nuestro análisis (*D2*, p. 14.).

c. Eliminación de las referencias reconocibles: consiste en la sustitución de nombres que aluden a personajes históricos, ciudades, países, fechas reconocibles y ligados a la historia argentina, por otras designaciones de carácter simbólico. Notamos que, progresivamente, las denominaciones se van desplazando hacia la construcción de un referente arquetípico. Este procedimiento se manifiesta de manera compleja y paulatina, por lo que será analizado separadamente, a partir de los personajes, el espacio y el tiempo.

Variantes en la designación de personajes

a. El referente histórico: Facundo

En *CI*, se leen los nombres de *Facundo* (Facundo Quiroga)¹² y *Chacho Peñaloza*, así como también el de *Che Guevara*. Por oposición, el autor anota: “Tiene que haber un dictador. Lavalle y Rosas” (*CI*, p. 44).

También aparecen los nombres de “Ramírez de Velazco, Santos Pérez” y “[Monseñor] Angelelli” (*CI*, pp. 42-44).

Esta idea localista se superpone con otra en el mismo documento: en las primeras páginas se habla de “indios” y del “poder español”, y más adelante se aclara que “el enemigo que no se describe mucho, es extranjero” (*CI*, p. 45).

Hacia el final de *CI*, Moyano esboza un ambicioso plan para una serie de obras que le permitirían “contar la historia del país, batallas con indios, Chacho, Facundo”. En este caso se mencionan los nombres de “Euclides, Antenor, Nepomuceno y Daniel” (*CI*, p. 44), personajes que, posiblemente, corresponderían a una novela desechada o a posibles episodios del proyecto original desechados.

En *C2* no se encuentran indios ni españoles, y las “batallas” (*C2*, p. 4) aluden a “milicos, asesinos y desaparecidos”,¹³ así como también a “terratendientes y militares, que son la misma cosa” (*C2*, p. 14).

En *B2*, el autor se propone narrar la historia de “una familia entera que aparta guerrilleros y que tendría encuentros armados con los gendarmes”.¹⁴

En *C3*, los personajes no tienen ninguna connotación política, excepto el Siemmesino que viste “su chaqueta militar” (*C3*, p. 13) y justifica la matanza del niño

¹² “La Rioja, que perdió sus guerras con el país, le mataron a sus héroes y decapitaron a otros (Chacho y Facundo)” (*CI*, p. 40).

¹³ “Un final → N Vega, Fábulo y la Céfira y tantos más se convirtieron en desaparecidos...” (*C2*, p. 5).

¹⁴ “Cuando un gobierno centralista y remoto cierra las fronteras, casi todos los habitantes se convierten en contrabandistas (puede ser de ganado, de armas, etc.). Esto dará origen a historias y nuevos personajes, encuentros armados con los gendarmes, picardía criolla, contrabandistas que en el fondo son guerrilleros urbanos huidos y viceversa, gente camuflada” (*B2*, p. 5).

porque “sabía bien quién era el padre... alzado en armas” (C3, p. 16).

Esta oposición entre “gendarmes” y “gente alzada” se mantiene hasta la versión definitiva: a los habitantes de “Lumbreras los borraron cuando descubrieron que los que vivían allí eran gente alzada” (TB, p. 216) y el salón principal del palacio donde vive el “Sietemesino” está “tachonado de medallas y condecoraciones desde el suelo hasta el techo” (TB, p. 226).

b. Construcción del referente simbólico

A lo largo de las anotaciones se mantiene el tema del “genocidio y la tortura” (C2, p. 11). En C1 aparece un elemento significativo, “la sustancia subversiva”, relacionado con la idea de que la novela va a incluir a su vez dos textos: las planillas de los vientos (trabajo que se le impone al protagonista) y la historia de Minas Altas (también escrita por el protagonista) que irá *oculta* entre las planillas. Se aclara luego en el mismo documento que “la sustancia subversiva del relato, la que oculta entre las planillas de los vientos, es *la realidad, sus problemas sociales o morales*” (C1, p. 40).

En principio, la *sustancia* a la que se refiere el autor es imprecisa y amplia: *la realidad*, el abuso del poder: “*sus iniquidades*”.¹⁵ A esta noción se suma la reflexión motivada por la lectura de *Facundo* sobre “una realidad social que arrastra a *los inocentes* a la tragedia cuidadosamente urdida en los otros, apresurada por los otros” (C1, p. 42). Y en C2, se especifica que “la novela acabaría narrando el presente de A. L. [*América Latina*], amenazada” (C2, p. 30).

Es curioso lo que ocurre con el personaje de Facundo: en algunas anotaciones el autor parece haberse alejado del referente histórico y mencionarlo sólo en su condición de símbolo, entonces habla del Facundo que representa a los eternamente perseguidos y sacrificados,¹⁶ así como también dicho personaje simboliza “la persistencia de la voluntad de vivir con valores éticos y en un acuerdo profundo entre el hombre, los animales y los astros”. Por oposición, “las moscas y Santos Pérez” representan “el thanatos, la ambición y el poder, el poder a secas, sobre los animales, hombres y astros, para dominar, utilizando el crimen como único instrumento posible” (C2, p. 11). Pero en las páginas siguientes, regresa a la idea inicial de identificar a su personaje principal con el caudillo: “*Facundo*: No se revela su identidad durante el relato. Acaso al final, con la galera” (C2, p. 14).

¹⁵ En B1 se agrega otra información sobre la clandestinidad del texto oculto: “Lo de medir los vientos es un poco una trampa para que los de Minas Bajas, que por tener caminos se conectan con la capital y el poder, no se enteren que estamos grabando en palabras sus iniquidades” (B1, p. 7).

¹⁶ “Ver foto de montoneros-lanceros riojanos, como si salieran de Minas Altas y se fueran a la guerra, con miedo, obligados, siguiendo a un Facundo que siempre asesinan en una encrucijada, en viajes a pie, a caballo en un tembladeral, en una galera” (C2, p. 11).

Seguidamente anota: “Puede ser una parábola de Facundo. En vez de guerrero, cantor y naranjero. Y a lo mejor pueda narrarse al final que se llama Facundo y el lugar Barranca Yaco. Ver esto” (C2, p. 16).

En otra anotación se le asigna el nombre de Santos Pérez al soldado que Fábulo revela como asesino de “dos niños anteriores” (C2, p. 15); pero inmediatamente se descarta el dato y lo sustituye por otro: “Variante: el niño luego será el Cantor, el novio que le mataron a la vieja. Me parece mejor esta opción. Y el soldado era el Sietemesino, y el Tigre aprovechó esos dos meses que no maduró para meterse en él” (C2, p. 16).

En C4, una anotación resalta: “Esta novela se me aparece como una gran metáfora de la violencia” (C4, p. 32).

En TB ya no se encuentran alusiones a los héroes, caudillos o dictadores. El mal está representado por el Sietemesino y el Entrampador de cóndores, y el bien por el inocente perseguido simbolizado en el Cantor.

En la construcción de estas tres figuras se observa el mismo procedimiento, que consiste en la eliminación de los atributos físicos y la tendencia a dotarlos de un carácter simbólico. En el caso del Entrampador de cóndores, en C2 se lo define como un delator, un personaje cuya función es “pasar información del pueblo a las autoridades y sacrificar a los cóndores”. Se le asignan atributos de deformidad: “Era jorobado hasta la última vértebra... blanqueaba los párpados... así, su visión de las personas era defectuosa... se puede rescatar la idea de que su joroba comienza siendo mental” (C2, p. 24).

El Entrampador también es designado como el Trampero y se retoma la idea de vincular el mal con lo que viene de afuera: era “extranjero” (C2, p. 25).

En TB, el Entrampador de cóndores conserva los rasgos disfóricos, pero ya no se explicita cuál es su origen, ni qué destino tienen los cóndores que atrapa. A medida que avanza el proceso de reescritura, el autor va eliminando las descripciones físicas de este personaje, que finalmente queda reducido a la condición de sombra amenazante, una presencia peligrosa.

Una anotación nos permite conjeturar que, posiblemente, el Trampero fue cediendo algunos de sus rasgos y acciones al Sietemesino y, de este modo, quedó relegado a un papel secundario. En C2, Moyano había anotado la idea de que con la piel de la víbora muerta, Fábulo Vega haría el traje “del trampero-delator”, y luego tacha “trampero-delator” y lo reemplaza por “el Sietemesino” (C2, p. 16).

Sobre este personaje Moyano explica que representa la “irracionalidad del poder o el deseo de ser dios, bajo la forma de un reptil persiguiendo una canción...” (TB, p. 181), y que su denominación se debe a su raquitismo.¹⁷ En C3, Moyano había desarrollado la idea de regresar al Sietemesino al vientre de su madre, “a

¹⁷ “[...] me llamaban Sietemesino por el raquitismo de mi cuerpo” (TB, p. 206).

ver si madurando, se olvidaba de ser cruel” (C3, p. 29). Esto no aparece en otros documentos, pero explica el sentido dado a la designación: el mal o la crueldad responden a un defecto de la naturaleza, a una falta de maduración.

En C4 se encuentra explicitado el sentido simbólico de las metamorfosis sufridas por este personaje: “...todas las formas que adopta lo rechazan, las arañas, los peces... los tiburones... los cóndores... Tras su fracaso (en su pesadilla-insomnio, vuelve a ser un hombre, tan cansado del viaje... que se entrega a la tristeza como final del poder” (C4, p. 26).

Veamos lo que sucede con las designaciones del narrador protagonista. En C2, es designado como Claudio.¹⁸ La misma designación aparece en C3 y C4 y en D1, sin poseer ningún atributo que lo relacione con Facundo.

En D1, se encuentra una larga descripción del personaje¹⁹ donde se incluye su nombre, edad y la pérdida de la memoria.

Algo curioso se evidencia en la página 6 de este documento: “Enseguida descubrí que no tenía orígenes, que existía desde siempre... Esto y el no saber quién era ocurrió al mismo tiempo. Y me dio risa, una risa hermosa, no saber mi nombre” (D1, p. 6); sin embargo, en la página siguiente el narrador dice: “Mi nombre, Claudio Vega, estaba claro, aunque sonando como de otro, aunque como algo demasiado nuevo...” (D1, p. 7). Posiblemente, luego de una relectura, Moyano advierte la contradicción y anota, sobre el margen de la página 6: “mantenerlo: él es una voz”, y luego corrige: “Yo era Claudio Vega” está tachado y sobrescrito dice: “alguien”; el adjetivo “maduro”, también tachado, se reemplaza por “joven”. Finalmente, casi todo el texto será eliminado.

En C2 Moyano anotó la posibilidad de que el narrador fuera hijo de Fábulo Vega, quien “lo elige para transferirle su memoria”²⁰. Pero luego descartó esta filiación.

A posteriori, no sólo desaparece la designación “Claudio”, sino que se explicita el anonimato del personaje: “Se abría un gran espacio virgen dentro de mí... Sol-té la voz a ver como sonaba... y mi voz... era mi nombre” (D2, p. 11).

¹⁸ “ya dice Claudio al comienzo que su relación con las palabras es erótica” (C2, p. 2); “[...] abajo Claudio tiene una mujer, acaso hijos que no recuerda...” (C2, p. 3).

¹⁹ “Yo era Claudio Vega pero sin conexión con nadie. Como si me hubieran inventado en el camino. Un hombre maduro, de unos cuarenta años más o menos, sin parientes ni infancia, ni lugar de origen. Lo cual no me preocupaba demasiado, tenía mi nombre, especie de regalo de Reyes, deshacer el moño cuidadoso, abrir la caja y ver allá dentro, entre papeles cristalinos y crujientes, esa cosa nueva, mi nombre, Claudio Vega, hermosísima, perfecta, que en el aire tan limpio de la altura brillaba, en el fondo de la caja, como el sol que se refleja en una pompa de jabón. Y mi misión, que directamente me parecía una delicia: medir los vientos. Con mi nombre recién nacido y el paisaje que me rodeaba, no necesitaba nada más. Si algún día, por algún motivo desconocido, un padre y una madre llegaban a hacerse necesarios, para tener comienzo, me bastaría ensillar una mula y bajar hasta la franja... (de la desmemoria se llamaba al subir, de la memoria al bajar)” (D1, p. 9).

²⁰ “Hijos de Fábulo: Fábulo, aunque no le confiesa su paternidad, entre tantos hijos en diferentes pueblos elige a Claudio para transferirle su memoria...” (C2, p. 5).

Las sucesivas reescrituras van eliminando todos los datos del protagonista, quien ha olvidado no sólo su nombre, sino su historia. En *TB* leemos:

Pasada la franja, sentí que no tenía orígenes conocidos... yo era alguien sin conexión con nadie, como si me hubiera inventado a mí mismo en el camino. Sin parientes ni infancia, ni lugar de origen. Me veía a mí mismo como reflejado en una pompa de jabón... yo era un medidor de vientos en el primer día de su existencia (*TB*, p. 14).

En *C2*, Moyano cambia el nombre del protagonista: Claudio se convierte en “F. Vega” o “Efe Vega”.²¹ Posiblemente, la elección de esta letra esté relacionada con la idea persistente de Facundo. El apellido Vega aparece en una de las anotaciones de *C1*, allí se alude a una revuelta de una fábrica y se menciona el nombre del “secretario del sindicato provincial”, un tal “Sr. Vega” (*C1*, p. 28).

Aparecen también las designaciones del personaje principal por sus roles: “el novio”, “el Cantor” (*C2*, p. 17).

Más adelante se habla del mismo personaje como S Calderón: “S Calderón es la línea argumental más importante del libro...” (*C2*, p. 20); “S Calderón no tiene su pasado y decide buscarlo” (*C2*, p. 21). En la página siguiente aparece la designación que será definitiva: “M Calderón: M Calderón. Entre los 15 y 20 años canta buscando a sus padres” (*ibid.*). Y en la posterior, el mismo autor confunde el nombre y escribe “M Vega”, y luego tacha el apellido y corrige: “Calderón”.

Moyano explicita el sentido simbólico del personaje que seguirá representando el heroísmo: “la rebeldía o la ética humana que prevalece sobre la violencia” (*C2*, p. 22).

Respecto de otros personajes observamos que en la versión manuscrita aparecen los nombres “Herberto el ciego” y “Ángela”. Allí leemos: “Me gusta imaginar cómo las [se refiere a las nubes] ven los de abajo. O cómo las imagina Herberto, el ciego. O cómo eran hace años, cuando esperaba exaltado el día de bajar para encontrarme abajo con Ángela, pensando que mientras duraba la espera apenas nos separaba una nube” (*MO*, p. 4).

La designación Herberto el ciego, no vuelve a aparecer en este documento ni en los demás. Y en *DI*, Moyano sustituye el nombre “Ángela” por una alusión genérica: “para enredarme allá abajo con las hembras que he conocido” (*DI*, p. 2). Pero aquí, el párrafo está tachado y en otros documentos ya no aparece.

En *C2*, *C3* y *C4*, el personaje femenino es designado como “La Céfira”. Continuando con nuestra hipótesis según la cual hay en la escritura de Moyano una búsqueda consciente de la connotación simbólica, podemos vincular esta desig-

²¹ “Nombre de Facundo. Al niño lo designaron con una F. que había quedado libre, como signo de aceptación y cariño. Y no debe confundirse con Fábulo, la letra no es la inicial de un nombre, es el nombre mismo” (*C2*, p. 16).

nación con el céfiro: viento suave y apacible. Así como el nombre de Fábulo: masculino inexistente de fábula, según el diccionario, relato falso/mito o leyenda, ya que este personaje es quien cuenta o inventa las historias.

Así mismo se podría destacar que no hay nombres propios, sino letras y números, lo cual contribuye a darles a los personajes un carácter genérico y universal.

c. De lo simbólico a lo existencial: el juego de identidades

En *C2*, el autor anota que “al recuperar la memoria, Claudio descubre que él es el cantor y la Céfira es Emebé; ergo, no es hijo de Fábulo” (*C2*, p. 29).

El nombre de Emebé para la Céfira, aparece en *C2* (p. 23). En el mismo párrafo aparece nombrado Jotazeta, su padre, y se aclara la idea de que “es Jotazeta quien enlaza” el piano (antes, en la página 10, se había atribuido esta acción al “último enlazador, un tal J. Calderón”). También es en este documento, luego de las vacilaciones ya mencionadas, donde el autor decide llamar al narrador-protagonista el nombre de Eme Calderón, quien descubre que él es “el cantor” (*C3*, p. 30).

Muchas de las ideas que aparecen en *C2*, se van aclarando hacia el final; entre las páginas 10 y 20 se observa una gran evolución de la materia narrativa en lo que se refiere a la doble identidad de los personajes:

Claudio descubre que él es el cantor y la Céfira es Emebé... ¿y no podría Fábulo ser Jotazeta?... Mejor: Fábulo es Fábulo. Ene Vega es Jotazeta. Y Minas Altas está poblada por músicos, astrónomos y enlazadores... si hay *este juego de identidades*, revelar de a poco quién es cada cual. Claudio lo descubre por indicios, no porque se lo digan, ni decirlo el narrador (yo). Es un descubrimiento gradual (*C2*, p. 29).

Vemos así que cada personaje está duplicado por un títere, que a su vez se convierte en personaje del manuscrito. Por ejemplo: el narrador anónimo, dentro de la historia de los títeres y en el manuscrito, es designado como el cantor y Eme Calderón (aunque se sabe que es sólo un nombre dado por otro personaje para ocultar el verdadero que nunca se conoce).²²

Los nombres otorgados por Fábulo a sus títeres son letras, no el grafema, sino que en todos los casos prevalece el sonido, su musicalidad (Emebé, Jotazeta, Ele Te, etc.). La justificación de esta elección está dada por un personaje anónimo: la vieja que le regala la letra al cantor explica que todos se llaman letras porque “los nombres son todos largos y feísimos” (*TB*, p. 29).

²² “...en el caso de que el día de mañana llegaran a buscarlo, quién podría reconocerlo. Él después, podrá ser un Vega o un Calderón, los únicos apellidos que tenemos aquí, y su nombre, como nunca habrá sido escrito, siempre estará borrado, escondiendo a su hijo” (*TB*, p. 25).

En cambio los asesinos se designan con números: los extirpadores son el uno, el dos, etc., y, al igual que los gendarmes, no son individuales sino grupales.

Una vez que ha concluido el manuscrito, Eme Calderón descubre quién es quién, recuperando así el pasado que había sido arrebatado, recobrando su identidad robada.

Variantes temporales

a. Referencias históricas

En una anotación, Moyano menciona la matanza del 76²³ y explica que la urgencia de Fábulo de “traspasar su memoria” al narrador se debe a que “el viejo intuye” este suceso histórico (C2, p. 12). Pero unas páginas más adelante, en el mismo cuaderno, prefiere abandonar este dato: “Por lo que se ve hasta ahora, la llegada de los últimos asesinos que matan a Fábulo no es necesario que sea en el 76, aunque debe seguir siendo actual” (C2, p. 14). En C3, encontramos otro dato temporal: el Sietemesino “asesinó obedeciendo a diferentes amos, vistió todos los uniformes, recibió medallas y condecoraciones, se lo vio en *la gran guerra contra el Paraguay* torturando a los prisioneros con el cepo colombiano” (C3, p. 9).

Otras alusiones a una época determinada aparecen en *MO*: “Todavía está el refugio (de piedra, por supuesto), para que los arrieros se protegieran de las tormentas de viento y nieve, *mandado construir en tiempos de Sarmiento* justo a mitad de camino entre el pueblo de abajo y este Mirador” (*MO*, p. 4). Luego, está tachado “en tiempos de Sarmiento” y sobrescrito en lápiz: “hace 100 años”.

En el mismo documento se explicita que: “El viejo Fábulo *murió hace tiempo* y sus muñecos se pudren en un baúl atestado de ellos” (*MO*, p. 6).

Sobre la edad de Fábulo, encontramos otras indicaciones en los *papeles*: “tengo unos sesenta años, que suman como ciento veinte” (*BI*, p. 4); “Dentro de este baúl usted puede encontrar *un siglo* enterito, acaso un poco más de la vida en Minas Altas” (*ibid.*).

²³ Se conoce como “matanza del 76” a la tortura y fusilamiento de 22 presos políticos, en su mayoría militantes de la Juventud Peronista, ultimados en un operativo conjunto del Ejército argentino y la Policía del Chaco durante la noche del 12 al 13 de diciembre de 1976, en un lugar cercano a la localidad de Margarita Belén, provincia del Chaco. El fusilamiento se disfrazó de un tiroteo fortuito acaecido durante un intento de fuga de los prisioneros.

b. Construcción del referente simbólico

En *D1*, *D2*, *D3* y *TB* ya no encontramos datos que remitan a un pasado reconocible, las escasas referencias a la temporalidad son de carácter simbólico: “Yo era un medidor de vientos en el primer día de su existencia” (*D1*, p. 15).

El tema de la violencia se irá desvinculando de la matanza del 76 y de la dictadura militar, y quedará plasmado en episodios de carácter alegórico, como, por ejemplo, la tortura a la que es sometido el viejo Ondulatorio. Sobre este pasaje, el autor escribe: “No hay tortura directamente contada, pero se desprende de la narración”.²⁴ Los elementos que extraen o arrancan del interior del viejo tienen una connotación simbólica que Moyano explicita en sus anotaciones: cada uno de ellos alude a un “área del hombre: la ética, lo religioso (ver que sólo cree en el hombre), lo social, lo sexual; sus conocimientos, sus errores de ortografía, sus torpezas, sus amores (se los reprochan); todo lo que el poder (religioso, político) no quiere del hombre; le reprochan su ateísmo” (*ibid.*).

La violencia es llevada hasta el punto culminante: “Ven dentro de su memoria. Esto dará la medida de la tortura, es en la mente o la memoria donde golpean” (*Ibid.*).

En la página siguiente, el autor anota que “el viejo se quedó sin nada, sin él mismo, mirando una pared blanca”. Y además, que “no era ni inmigrante ni emigrante, ni rico ni pobre, ni indio, ni descendiente de indios, ni europeo: era un viejo”.²⁵ De este modo, hace extensivo el abuso del poder que deriva en tortura a cualquier hombre.

Por otra parte, es de notar que este personaje, en cuyas descripción y peripecias Moyano emplea la técnica del goteo,²⁶ es quien tiene *el principio de la canción del gallo blanco*. También se añade el dato de que, al “desencajarle el sombrero, cayeron de allí hojas y palos secos y un pajarito muerto” (*C3*, p. 35). Estos elementos sumados a otros (como por ejemplo la presencia de la *Gramática* de Nebrija o las frecuentes alusiones a los cinco siglos transcurridos desde la llegada del idioma) nos permiten sostener, a manera de conjetura interpretativa, que este personaje podría representar el origen de la lengua. En este sentido, resulta significativo que el viejo Ondulatorio sea el único personaje que se vincula directamente con una temporalidad que, lejos de ser precisa, se remonta a un pasado remoto pero viviente: “Y se quedaban mirándose ante el *fuego, que era como un tiempo sin edades ni cronologías*” (*TB*, p. 52). En esta misma línea de sentido, leemos que “los sueños

²⁴ *Papeles|Hojas sueltas|Notas de escritura|a. Anotaciones sobre episodios diversos|h. Elementos que hay dentro del viejo*, p. 1.

²⁵ *Papeles|Hojas sueltas|Notas de escritura|a. Anotaciones sobre episodios diversos|h. Elementos que hay dentro del viejo*, p. 2.

²⁶ Al final de la redacción del pasaje que narra la llegada de este personaje, en *C3* se lee: “(fin de la gota)... sigue en gota aparte” (*C3*, p. 36).

de los viejos no envejecen. Con ellos, cualquier momento puede visitar *la edad perdida*... Se sintió despierto pero no permitió que la repentina lucidez alterara las circunstancias retrospectivas que lo acompañaban” (*TB*, p. 54).

A través de este personaje, lo narrado remite a la atemporalidad del mito. En consonancia con esto leemos que el narrador-protagonista quiere poner en palabras la historia de Minas Altas para que pueda permanecer en el tiempo “si es que finalmente han de quitarnos el espacio” (*TB*, p. 264).

En el *TB* leemos: “Dice Fábulo que arrimando los tiempos, todas las metamorfosis del Sietemesino podrían haber sucedido mientras oía tocar a los músicos que lo mataron contándole su propia historia” (*TB*, p. 227). De modo que todo podría haber ocurrido en una misma temporalidad: mientras dura la canción. La palabra hecha canto se convierte en el arma que consuma la venganza de los oprimidos, la única munición eficaz contra los asesinos. Pero, por sobre todo, salva las cosas del olvido, al instaurar un tiempo mítico.

Variantes espaciales

a. Desde La Rioja a cualquier país cordillerano

Las anotaciones de *CI* dan cuenta de que Moyano pensó situar la novela en *los llanos riojanos*: “el problema va a ser ahora escribir mi novela sobre la Rioja, porque tendré q. asumir una colectividad. En eso estoy ahora: la estoy anunciando. No importa su condición de pueblo derrotado sino su ser un derrotado” (*CI*, p. 38).

Pero, conforme a la idea de “gran novela” que planea escribir, apunta que ese espacio estará necesariamente conectado con el cosmos,²⁷ y se propone establecer vinculaciones entre los deseos de los hombres que cabalgan por el llano y las constelaciones.²⁸

Enseguida surgen las contradicciones: en el mismo documento, sitúa al narrador en “un pueblo de Extremadura concreto” (*CI*, p. 45), idea que no llega a plasmarse en ninguna de las versiones.

Otras anotaciones manifiestan dudas sobre la ubicación del relato: “Claudio no menciona en ningún momento el país donde suceden las historias, precisamente porque perdió la memoria. Esto puede ayudar a salvar la dificultad de la ubicación” (*C2*, p. 13).

²⁷ “El hombre está en el universo, no solamente en la tierra que condiciona sus actos (montonera), con la desolación de los llanos (ojo: ver los llanos, ir, sentirlos) sino en el *cosmos*, que también, a del mismo modo, condiciona sus deseos, actos y esperanzas” (*CI*, p. 27).

²⁸ “Desear algo era ya gastarse como si saliera una estrella de su constelación” (*CI*, p. 27).

Luego amplía el referente: “la llegada de los últimos asesinos que matan a Fábulo... es mejor que valga para *cualquier país*” (C2, p. 14). Y, por consiguiente, reemplaza el plan de averiguar sobre la fauna riojana por otro: “Objetos y animales. Buscarlos con nombres no específicamente argentinos, que valgan para los demás países andinos” (*ibid.*). Esta anotación coincide con otra que encontramos en B2: “Eliminar nombres como Sarmiento, Chile, Facundo, etc. La historia sucede en *cualquier país cordillerano*” (B2, p. 2). Allí mismo aclara que “...*América latina*, sus mitos, su dudoso futuro, su violencia, deben quedar muy claros. Mucho de desencuentro de 5 siglos, abortado por los conquistadores” (*Ibid.*).

En el manuscrito, encontramos algunas referencias que permiten ubicar la acción en la capital argentina: las planillas viajan a “Buenos Aires”²⁹ y son recibidas en el “Instituto Meteorológico Nacional”. Más adelante, se describen los “picos altísimos, que antes descendían caracoleando los arrieros que pasaban ganado en pie a Chile” (MO, p. 4).

Otra mención espacial que se observa en el manuscrito es “Jagüé”, población situada en la provincia de La Rioja:³⁰ “A medida que bajo al llano, me gusta también empezar a ver de a poco cómo unos trazos y unas manchas familiares se van convirtiendo en pueblo, en Jagüé con su única calle, sus casitas, sus galpones en las minas abandonadas...” (MO, p. 5). Más adelante, se menciona nuevamente la localidad: “Gracias a ellos [se refiere a los muñecos] pude conocer a todos los habitantes, vivos y muertos, de Jagüé” (MO, p. 6). Pero esta localidad ya no figura en versiones posteriores.³¹

Lo mismo ocurre con la mención del Instituto Meteorológico Nacional, que si bien aparece en D1 –se agrega que es “un lugar que nunca vi” (D1, p. 3) y luego está tachado–, desaparece definitivamente en D2, así como también la referencia a Chile. En cambio se lee que las planillas “cruzan la cordillera a lomo de mula, llegan al mar y recorren los observatorios astronómicos del mundo ayudando a comprender el comportamiento del planeta que habitamos” (D2, p. 5).

El comienzo de la historia se ubica en Lumbreras,³² designación que se mantiene hasta el TB.

²⁹ “Una vez por al mes bajo en la mula al pueblo, que desde aquí sólo puede verse en días muy luminosos, y entrego las planillas al encargado de la estafeta postal, que luego las envía a lomo de mula hasta un pueblo próximo que está conectado por caminos con el resto del país, y desde allí mis planillas, por ómnibus y en trenes de recorrido sinuoso, llegan finalmente a Buenos Aires la capital, donde son recibidos, para su estudio, por el *Instituto Meteorológico Nacional*” (MO, p. 3).

³⁰ Ubicada en el departamento de Vinchina, está comunicada únicamente a la Ruta Nacional 76, por camino de ripio. La población de Alto Jagüé y Bajo Jagüé no alcanza los 400 habitantes en total. Al respecto se puede consultar el artículo “Rastros de una escritura en espiral” de Rogelio Demarchi, incluido en esta edición.

³¹ Véase el texto de Rogelio Demarchi, *op. cit.*

³² Municipio de la comunidad autónoma de La Rioja (España). Está situado al sur y linda con la provincia de Soria.

b. De lo universal al arquetipo

Otras referencias geográficas aparecen en *TB*: se habla de trasladar un piano “desde el Caribe hasta la Patagonia” (*TB*, p. 118), y más adelante del volcán nevado Chimborazo, el Pacífico a la izquierda, la cordillera y las localidades de Quito, Temuco, Piura, Aconcagua y Curicó.³³

La mención del sur aparece de forma recurrente y siempre en relación con el lugar de origen: “raíces andinas” o “su casi despoblado sur” (*TB*, p. 13). Este punto cardinal también se asocia con el sueño, el deseo o el regreso.³⁴

En *C2*, la historia se ubica en Minas Altas. En otras anotaciones figura también Minas Bajas, pero en este documento el autor anota que este poblado “ya no es necesario” y decide eliminarlo.³⁵

En la primera página de *DI*, sobre el margen derecho, encontramos un croquis de tres cerros: en el más alto ubica el Mirador; en el siguiente, el Refugio andino; y en la base del tercero, Minas Altas. Sobre los tres escribe “Cerro de la memoria”. Sobre el margen izquierdo se lee: “Mentar el cruce de caminos de la leyenda”, desplazando así el referente hacia la imprecisión del mito. La anotación nos permite inferir que, en esta instancia de elaboración del texto y en lo relativo a la construcción del espacio, Moyano está apuntando a una connotación simbólica que, evidentemente, se correspondería con la que mencionamos en el apartado anterior en relación al tiempo.

Varios ejemplos nos permiten afirmar que esta búsqueda es consciente: Lumbreras es hallado por casualidad por Eme y representa el “encuentro con su origen violento, un pueblo vacío en trance de volverse horizonte” (*C2*, p. 25). Asimismo, en múltiples anotaciones, el autor reflexiona acerca del significado que habrá de otorgarle a Minas Altas: “Enmontañarse es sinónimo de rebelión. Minas Altas era la ideal para enmontañarse” (*C2*, p. 14). En *C3*, escribe en lápiz: “Gradualmente se va revelando que Minas Altas es un paradero siempre amenazado. Especie de campo de batalla. En esta visión, los enlazadores son los vigías, la guardia” (*C3*, p. 41).

³³ “Jotazeta bebió su infusión y vio extenderse la enagua de su hija desde las tiritas bifurcadas del Caribe hasta las puntillas de la lejana Patagonia... vio un nido de cóndores y un volcán nevado y el Pacífico a la izquierda”. *TB*, p. 123.

³⁴ “...los mejores girasoles están en la pared del sur...” (*TB*, p. 230); “... I generalmente tomaba el sur, que en esos momentos dejaba de ser un punto cardinal para transformarse en un cuerpo de mujer” (*TB*, p. 78); “... la canción que mata al Sietemesino entra por el sur” (*TB*, p. 226); “... la constelación que representa las mulas está al sur de la vía láctea, y según expresa I, el sur es el único punto cardinal que reconoce” (*TB*, p. 154), etc.

³⁵ “Minas Bajas: en la reescritura ver qué pasa con este pueblo que me parece no hace falta, sólo lo pensé por lo de la boda y el vestido, ya no es necesario” (*C2*, p. 30).

El carácter alegórico de los elementos espaciales, se va profundizando. Por ejemplo, el Mirador es el punto más elevado de Minas Altas. Allí se refugia el protagonista con el propósito de contar una historia, acto al que se le otorga un carácter subversivo. El Mirador es el sitio más cercano a los cóndores, de allí que los atributos del Mirador lo vinculen con estas aves que representan la libertad y rebeldía. En la versión definitiva se lee: “Ya sé que usted canta por buscar... ningún cóndor, una vez adulto como usted, pertenece a sus padres: es de la altura” (*TB*, p. 64).

La relación entre el oficio de escribir y la altura, se encuentra profundizada en hojas sueltas. Allí Moyano explica que “contar es, ante todo, un inmenso placer... es un paseo por las alturas de la lengua”, y añade que

hay quienes lo hacen elegantemente y sólo eso... y otros que ascienden, o descenden, penosamente, maltratando palabras, ~~produciendo disturbios de~~ ^{per-} ~~turbando~~ sonidos y significados que ~~con~~ no conducen a nada... A mí me gustaría contar como quien se asoma a la ventana para ver pasar las nubes, allá abajo.³⁶

Es decir, contar desde lo alto.

Pero, además de simbolizar la altura y el acto de contar, el Mirador también se vincula con la idea de patria: el cantor descubre que “Minas Altas era su patria verdadera” (*TB*, p. 67) y que las tapas del manuscrito eran “como los muros de Minas Altas” (*TB*, p. 243). La idea inicial de situar la novela en la patria (Argentina, La Rioja) queda así sustituida por otra de carácter simbólico: la única patria posible es aquella que se hace propia, la única patria verdadera es el lenguaje.

c. De lo arquetípico a lo existencial

En *C2*, refiriéndose a los muñecos, es decir, a la metaficción, anota: “Títeres. Hay que usar a fondo esta posibilidad; todavía no lo he hecho” (*C2*, p. 24).

Este plan que aparece como “posibilidad” en *C2*, se desarrolla plenamente en *C3*. En este documento, ya no aparece ninguna mención geográfica reconocible, en cambio se encuentran anotaciones como la siguiente:

Cuando salimos de la casa de Fábulo, N Vega mantenía su maravillosidad. Quizás hasta había aumentado. Lo *vi cabalgar como una parte esencial de las historias de Fábulo, seguro que más adelante ocuparía en un muñeco una larga representación y además, él mismo, vivo, estaría viéndola. N Vega en dos mundos y al mismo tiempo* (*C3*, p. 4).

³⁶ *Papeles|Hojas sueltas|Narración|b. Contar*, p. 2.

La cita nos revela que, a esta altura del proceso de simbolización, el tiempo y el espacio (de la ficción y la metaficción) confluyen en uno solo. A partir de este momento, Moyano parece tomar conciencia del *juego de planos* que se ha producido dentro del relato: el narrador de la novela es un títere de Fábulo y, a la vez, un personaje del manuscrito que él mismo escribe.

En esta instancia, notamos un viraje importante en la historia del texto. Las anotaciones de *C4* reflejan que el autor, lejos de preocuparse por la acción de la novela, se concentra en otras disquisiciones: relee *Pedro Páramo*, vuelve a reflexionar sobre el lenguaje, la escritura, lo imprevisto, etc. Paralelamente a estas lecturas y cavilaciones, analiza distintas posibilidades argumentativas. Finalmente, opta por una de ellas, tal vez la más compleja, puesto que le permite abrir la semántica profunda del texto a nuevas connotaciones y su atención se desplaza hacia otro horizonte hermenéutico.

Sobre *Pedro Páramo* y su autor, Moyano señala: “Rulfo nos enseñó a creer en lo que escribíamos... Rulfo es el corazón de nuestra literatura” (*C4*, p. 12). Más adelante anota: “Dejarse llevar por la escritura sin imponerle temas precisos: el Siete y todo lo demás llegarán solos, convocados por ella” (*C4*, p. 15).

Dos páginas después escribe que “Emebé es la vieja que ve su historia en los muñecos de Fábulo y se conmueve y llora sin saber que es su propia historia”. También se introduce la posibilidad semántica de que todo podría ser “un sueño de Fábulo, un invento: ¿No será todo un invento de Fábulo, que no tenemos historia porque no sabemos quién ni qué somos y él... ha inventado todo esto para ilusionarnos a todos ^{con muñecos} y palabras” (*C4*, p. 18).

Luego, posiblemente bajo la influencia de Rulfo, agrega:

Fábulo está contando una metáfora; son sueños suyos... palabras para sostener un sueño que sustituye una realidad que no existe. Minas Altas existe pero no tiene realidad... yo creo que todas las demás casas están vacías; han muerto todos; nos salvamos Eme, Fábulo, la Céfira y yo. No hay más... ¿Adónde está la gente? Cuando le pregunto a Eme o la Céfira quién vive en esa casa, dudan. Estoy seguro de que si las abro, están vacías. En Minas Altas no vive nadie (*C4*, p. 19).

Moyano lleva hasta el límite la idea de un pueblo fantasma, tanto que anota en el margen superior: “Agregar en los 1º capítulos: me llamó la atención el silencio (porque no vive nadie)” y en el inferior: “Releer P. Páramo” (*ibid.*) y otros planes afines como: “suprimir de los capítulos iniciales toda presencia física que no sean Céfira, Eme y Fábulo” (*ibid.*).

La idea de la “fantasmidad” (*C4*, p. 19) deriva en otra: *la duda sobre lo real*. Claudio empieza a vacilar: “¿No será *todo una ilusión, un juego inventado por el libre fluir de las palabras?* ¿Inventos Fábulo y la Céfira y Ene Vega, y todo lo demás el sueño de otro sueño?” (*C4*, p. 23).

El autor define el asunto: los personajes asisten a una representación que copia o refleja lo que viven como “real”, el manuscrito traduce en palabras la realidad que el titiritero representa en el teatrillo, y *existe una canción cuya letra se va haciendo conjuntamente con la historia*. El texto se convierte en un disparador, motivando a la reflexión sobre dos cuestiones esenciales: ¿qué es lo real? y ¿qué es la ficción? Y quizás una tercera: ¿la ficción abarca la realidad, o a la inversa?

Derivaciones o consecuencias hermenéuticas

En su ensayo “Magias parciales del Quijote”, Jorge Luis Borges analiza las implicancias semánticas que conlleva el relato incluido dentro del relato. Nos interesa entrar en estas consideraciones porque, como ya dijimos, entendemos que Moyano es consciente de los efectos simbólicos que se desprenden a partir del recurso ficción/metaficción.

Borges señala que esta estrategia está presente en la literatura desde las primeras narraciones y menciona los tres casos más sobresalientes: *Don Quijote* (uno de los libros que queman el cura y el barbero es *La Galatea*, además resulta que el barbero es amigo de Cervantes y no lo admira demasiado, en la segunda parte los personajes han leído la primera), *Hamlet* (que, al igual que el minalteño, se convierte en espectador de su propia tragedia) y *Las mil y una noches* (en una de las noches, el rey escucha de boca de la mujer nada menos que su historia).

En *TGT* aparecen tres alusiones a las *Mil y una noches*: en *C2* se incluye una historia sobre el florecimiento del primer girasol y entre paréntesis se lee: “Contado por la Céfira, tipo Scherezade” (*C2*, p. 19). Una vez que el minalteño ha terminado el manuscrito, Fábulo lo libera del oficio de escribir y le dice que no se preocupe, que Céfira “le ayudará a ir recuperando poco a poco la memoria. *Un cuento cada noche, dijo sonriendo desde el catre donde se echó a descansar, como en esas historias orientales*” (*TB*, p. 252). El narrador es liberado de la misión impuesta, mientras que la mujer será obligada a repetir indefinidamente la historia. Unas páginas más adelante, es Céfira quien dice: “Fábulo no quiere que te digamos nada. Si tu memoria ha de volver, tendrá que hacerlo sola. Yo puedo ayudarte recordándote de a poco, *noche a noche, cosas que están en la otra orilla...*” (*TB*, p. 266). Notemos que el personaje femenino emplea las mismas palabras de Fábulo, como si el titiritero se las hubiera impuesto tal como le infundió antes el olvido al cantor.

En *C1* el autor reflexiona acerca de la “repetición” y señala que esa idea podría estar en “la base de la novela”: “Puede demostrar que la historia, toda la historia humana, no es nada más que una... repetición, una absurda reiteración. Lo que pasa es que mudan los actores, las circunstancias y sus ropajes, pero todo es una reiteración en busca de algo que siempre queda insatisfecho” (*C1*, p. 24). *Este*

esquema narrativo basado en la eterna repetición, es otro elemento que contribuye a mantener nuestra hipótesis de lectura basada en la infinitud del texto.

Hacia el final de *TB*, advertimos cierta insistencia en el juego de planos y la confusión de límites: el narrador siente que Fábulo y el mulero hablan “de un mundo paralelo” del que “él estaba excluido, sin ninguna referencia. Sus acciones me parecían *la intrusión de otra realidad en el escrito*... estaban hablando y gesticulando en otro mundo.” Más tarde agrega: “tuve miedo de mi inconsistencia. En qué juego me había metido Fábulo, en qué ficción de titiritero...”; y finalmente: “miré el teatrillo, a ver si lo que estaba sintiendo sucedía allí” (*TB*, p. 252).

A esto se suma el detalle de que “la cortina de la puerta que daba a la galería estaba hecha con la misma tela que la del telón del teatrillo”, y que de allí había aparecido “un hombre muy alto y de sombrero que dijo: «permiso» con tono de muñeco anunciador...” (*TB*, p. 266).

A medida que nos acercamos al desenlace, proliferan las frases que hacen confluir los planos –“En la casa de Fábulo alguien encendía lámparas, se oía un cuchicheo lejanísimo, como si los que allí estaban volviesen suavemente al interior del manuscrito...” (*TB*, p. 253); “A cada rato veía pasar al mulero... me saludaba desde lejos... escapando del manuscrito, mezclando tiempos y violando espacios” (*TB*, p. 255).

Retomando el ensayo de Borges, advertimos que la conclusión a la que arriba podría iluminar el texto de Moyano:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales invenciones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios... la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y tratan de entender, y en el que también los escriben.³⁷

En consonancia con la cita borgeana, el narrador de *TGT* resuelve sus vacilaciones afirmando: “Ante la dudosa realidad, la referencia del manuscrito aparecía como única verdad posible” (*TB*, p. 253). Esta sentencia brinda una respuesta a las preguntas que inferíamos del texto: ¿qué es lo real?, ¿qué es la ficción?, ¿la ficción abarca la realidad, o a la inversa?

Basándonos en las consideraciones anteriormente reseñadas, podemos afirmar que con *TGT*, el autor logra (por un camino probablemente no planificado) escribir esa *novela universal* que proyectó desde un comienzo, realizando una obra que traduce su teoría estética: la novela artesanal, una “catedral” donde el tiempo queda suspendido en un instante de contemplación.

³⁷ J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 669.

Conclusiones

Nuestro recorrido por los archivos vinculados a la escritura de *TGT* nos revela que la obra emerge como el resultado de un proceso arduo que implicó múltiples reescrituras acompañadas por reflexiones paralelas sobre cuestiones como *la novela como género poético, la valoración del lenguaje, la creación artística*, etc. Tales disquisiciones llevaron al autor a una toma de posición comprometida que se refleja en el plano de la escritura. Asimismo, reparamos en la persistencia de ciertas nociones a lo largo de todo el proceso de construcción del texto, entre las que mencionamos *la teoría de la reiteración ligada a la eterna búsqueda insatisfecha, el tema de la travesía* (que en un comienzo se vincula con los nombres de Che Guevara y Facundo Quiroga, y finalmente se define como un viaje iniciático), *la metamorfosis* (tema que surge referido a Santos Pérez y las moscas, y posteriormente quedará ligado al Sietemesino) y *la sustancia subversiva del relato*. Este último tema nos parece esencial, ya que define el plan de la novela: Moyano piensa escribir un relato que incluya otro texto de carácter subversivo, cuya clandestinidad estará dada por la realidad, sus problemas sociales o morales, es decir, el presente siempre amenazado de los inocentes.

Las anotaciones en tinta y en lápiz sobre un mismo pasaje nos permitieron inferir que el autor *leyó y corrigió cada fracción del texto más de una vez, agregando “gotas”* (clave personal que implica el congelamiento de la acción y permite la inserción de pasajes descriptivos y reflexiones sobre algún tema puntual), *eliminando páginas enteras y reescribiendo otras*.

Entre los procedimientos de corrección que destacamos (condensación, expansión, eliminación de las referencias reconocibles), analizamos detenidamente *las variantes que afectan a las designaciones de los personajes, del espacio y del tiempo, y reparamos en su paulatino desplazamiento hacia lo arquetípico*. Los caudillos y héroes nacionales (especialmente Facundo Quiroga), así como las referencias a los sucesos de persecución y violencia de la matanza del 76, se van reemplazando por otros de carácter universal y atemporal. Aunque siempre se conserva la idea de persecución del inocente, de aniquilación, de libertad representada en el canto.

Finalmente, el protagonista se despega de toda connotación histórica, y se define como un sujeto anónimo al que se le atribuyen los roles de narrador, cantor y minalteño.

Las alusiones a puntos geográficos como La Rioja (Jagüé) desaparecen, y en cambio encontramos otras referencias más generales como la cordillera o el sur (que en la semántica textuales se construye como el lugar de origen, del sueño y del deseo).

Las designaciones que permanecen a lo largo de todos los documentos, como Lumbreras, Minas Altas y el Mirador, acentúan su carácter simbólico. La primera es un pueblo destruido y despojado de su luz por el abuso del poder, y Minas

Altas y el Mirador son sitios elevados y cercanos a los cóndores. Estos dos últimos espacios se asocian a la rebelión, la intensidad y la libertad, condiciones que acompañan al acto de escribir o al deleite de contar, que es también la forma más eficaz de defender la vida ante la inminente aniquilación. El Mirador es además la patria del protagonista sustituyéndose así la idea de *CI* (Argentina, La Rioja), por otra de carácter alegórico: la única patria posible es aquella que se hace propia a través del lenguaje.

Los datos encontrados en los cuadernos, así como la manera en que se trasvasan a la corrección, nos permitieron observar que hay un trabajo consciente por parte del autor, tendiente a otorgarle al marco temporo-espacial la imprecisión del mito y la leyenda.

Las anotaciones de *C4* manifiestan una preocupación por el sentido de la novela: Moyano relee *Pedro Páramo*, medita y anota conclusiones sobre el lenguaje, la escritura, lo imprevisto, etc. Asimismo analiza distintas posibilidades argumentativas, optando por aquella que abre la semántica textual a *un juego de identidades y de planos que incluyen a su vez a otros*: la casa de Fábulo incluye el teatrillo, y el Mirador incluye el manuscrito; pero dentro del manuscrito (así como dentro del teatrillo) está toda la historia de Minas Altas y de Lumberas. Por otra parte, todos los espacios caben en la canción del gallo blanco, de modo que la historia entera se resume en un instante: *aquel en el que el personaje recupera su libertad al descubrir quién es*. De esto derivamos que los elementos textuales, así como también la estructura interna de la obra, le confieren un carácter laberíntico. La preocupación por el lenguaje, la noción de las palabras como organismos vivos y el detenimiento de la acción para intercalar “fotografías” o piezas descriptivas, la convierten en una “catedral de seda”. Nos encontramos ante una novela escrita al ritmo pausado de la pluma estilográfica, similar al de las mulas que cruzan la cordillera, que le propone al lector un viaje por el laberinto del lenguaje.

Las preguntas que surgen del texto, tales como ¿qué es lo real?, ¿qué es la ficción?, ¿la ficción abarca la realidad, o a la inversa?, nos revelan la condición de una obra que *responde intrínsecamente al plan del autor: construir una gran novela que incluyera “además del tratamiento épico, lírico y poético del asunto, otro de psicología profunda”* (*CI*, p. 39). *TGT* nos conduce a una reflexión metafísica: si el personaje es el autor de la historia incluida en la novela que leemos, los lectores bien podríamos ser los personajes, y entonces, ¿quién escribe la obra que representamos? El laberinto sugiere una respuesta posible: la del texto infinito que todos los hombres escriben y tratan de entender, y en el que también nos escriben.