

## Derroteros de la escritura Sobre *La casa y el viento* y *El viejo soldado* de Héctor Tizón

por Ana Príncipi  
(Universidad Nacional de La Plata)

### RESUMEN

*Las novelas La casa y el viento y El viejo soldado de Héctor Tizón forman un contrapunto porque, sin abandonar las preocupaciones que caracterizan a toda la obra tizoniana, introducen y resuelven de manera divergente los problemas de la narración de la identidad y de la escritura en un contexto insistentemente abordado por la narrativa argentina de los setenta y los ochenta: el del exilio.*

*El exilio es un vivir al margen, una costumbre de sentirse sin límites, como un hombre incorpóreo, anodino, anónimo y sin biografía. Quien se mueve de su patria pierde la voz, pierde el color de los ojos, ya no se llama igual y, aunque logre afortunarse, tampoco ya es el mismo; tiene otro color de piel, y de noche, y aun de día, sueña siempre un mismo sueño que le está recordando alguna cosa dulce y perdida.<sup>1</sup>*

La escritura en sistema constituida por las novelas *La casa y el viento* (1984) y *El viejo soldado* (2002)<sup>2</sup> ya registraba antecedentes en la narrativa tizoniana. Nos referimos a la trilogía épica formada por las novelas *Fuego en Casabindo* (1969); *El cantar del profeta y el bandido* (1972) y *Sota de Bastos caballo de espadas* (1975).<sup>3</sup>

En *El viejo soldado*, Raúl, un argentino exiliado con su familia en Madrid, luego de peregrinar por empleos que le disgustan, finalmente consigue el trabajo de redactor de las memorias de un viejo soldado franquista Don Luis Somoza y Alurralde. El personaje enfrenta así la peor pesadilla del escritor mercenario.

*La casa y el viento* narra la antesala del exilio: el protagonista, un profesional que vive en el Sur, inicia una huida de la atmósfera represiva creada por los militares en la Argentina de los setenta. Pero antes de partir, realiza una suerte de inventario de su adiós, con el objeto de

<sup>1</sup> Tizón, Héctor. *El cantar del profeta y el bandido*, Buenos Aires, CEAL, 1972, p. 153.

<sup>2</sup> Esta novela recientemente publicada fue escrita en 1981.

<sup>3</sup> Las hemos mencionado según su orden de aparición aunque éste no coincide con la cronología de lo narrado que va desde mediados del siglo XVIII y se extiende hasta la llegada del ferrocarril a La Quiaca, a principios del siglo XX. Según este último criterio, la novela que inicia la saga es *Sota de bastos caballo de espadas*, que está compuesta por dos unidades menores. La primera parte "Pulperos caballeros y pordioseros" se ubica en la segunda mitad del siglo XVIII y enfoca la vida de los Urbata, mientras que la segunda "El centinela y la aurora" se detiene en la noche del 22 de Agosto de 1812, fecha de inicio del éxodo jujeño ordenado por el general Manuel Belgrano. Le sigue *Fuego en Casabindo*, que narra una serie de episodios históricos relacionados con el reclamo indígena de las tierras en la Puna durante la segunda mitad del siglo XIX. La batalla de Quera, combate efectivamente ocurrido el 4 de enero de 1875, significó la derrota de los puneños por las fuerzas del gobierno. La novela narra la historia de un hombre que, muerto de un lanzazo en el ojo durante esa batalla, emprende la búsqueda de su victimario, el Mayor Doroteo López, antes de que su cadáver se corrompa. En la tercera, *El cantar del profeta y el bandido* la acción se sitúa en Ramayoc, pequeño poblado de la puna, en un período posterior al combate de Quera, episodio al que se alude constantemente y que sirve como punto de referencia de los hechos narrados. Algunas referencias a la llegada del tren a Jujuy permiten ubicar la acción en los albores del siglo XX, época en que se concreta de manera definitiva la integración de la Argentina al modelo de nación preconizado por la generación del ochenta.

“retener la memoria de este otro país para no llegar vacío a donde vivirá recordándolo”. De esta manera, comienza un recorrido incierto hacia el Jujuy natal, internándose en apartados rincones de la puna. A pie o en mula, transitando senderos barridos por los vientos, el fugitivo emprende un camino de recuperación que es también el de su destierro. En esa huida, intenta recuperar una remota solidaridad entre lugares y personajes de su pasado. La violencia y la represión se adueñan de la zona: las marchas militares interrumpen la monotonía de su viaje en tren; un cartel celeste y blanco con la inscripción “denúncielos” lo aguarda en la estación, las fuerzas armadas irrumpen ordenando la quema de libros y haciendo desaparecer a las personas. Y mientras recorre esas lejanas parameras previas al cruce de la frontera, toma notas, a fin de registrar en un papel cada imagen, cada destello para integrarlo al inventario de su adiós. La escritura surge así como el lugar privilegiado para actualizar la memoria, en cuanto permite plasmar aquello que se deja atrás.

A partir de estas novelas que leemos en contrapunto,<sup>4</sup> hay una renovación que se opera en la escritura de Tizón: junto con la referencia al exilio aparece por primera vez el escenario internacional (en el caso de *La casa y el viento* se encuentra en el futuro de la narración); la voz narrativa asume un timbre más íntimo; la narración guiada por la búsqueda de identidad, presente en toda la obra de Tizón, no es tanto una indagación colectiva como personal; finalmente, el proceso de escritura se vuelve un planteo explícito.

### **La trama del sujeto**

La filosofía moderna imaginó un sujeto pleno que ordenaba el mundo y se definía por la actividad de pensar el mundo (Descartes). No había espacio para la mutabilidad, este sujeto siempre era igual a sí mismo. Desde la hermenéutica contemporánea de Dilthey y Ricoeur se considera al hombre en tanto ser histórico que se va haciendo en su propio devenir. No se trata pues de la identidad abstracta de un carácter siempre idéntico a sí mismo sino de la unidad narrativa de una vida: el hombre sólo se comprende al narrar su propia historia porque

Entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida que se articula de un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en condición de la existencia temporal.<sup>5</sup>

En *Tiempo y narración*, la trilogía de Paul Ricoeur,<sup>6</sup> esta tesis que concibe a la narración como mediadora entre el tiempo y la experiencia humana se va afirmando a medida que es aplicada al análisis de los relatos: tanto el histórico, que narra hechos que han sucedido, como el relato de ficción o narración imaginativa, dado que ambos tendrían en común la experiencia de la temporalidad. Es la configuración narrativa, común a la historia y a la ficción, la que construye la mediación entre el tiempo cósmico o del mundo y el tiempo fenomenológico o la experiencia del tiempo en la conciencia de los hombres. Para Ricoeur, la conciencia subjetiva, la conciencia de sí, no puede ser alcanzada en su propia identidad si no es por el lenguaje. La trama narrativa del relato es el medio privilegiado que ofrece el lenguaje para esclarecer la experiencia temporal, es decir, la narración es lo que le da identidad a un sujeto, puesto que sin ella se perdería en la serie episódica de las acciones o caería en una ilusión sustancialista que no podría dar cuenta de la diversidad de sus actos. Es evidente que en la

---

<sup>4</sup> Esta categoría resulta operativa si tomamos la acepción de contrapunto que remite al campo de la música, es decir, las dos novelas pueden leerse como parte de una misma obra construida a partir de modos/voces contrapuestas.

<sup>5</sup> Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, Volumen I, México, Siglo XXI, 1995 (1983), p. 113.

<sup>6</sup> Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, Volumen I: *Configuración del tiempo en el relato histórico* (1983), Volumen II: *Configuración del tiempo en el relato de ficción* (1984) y Volumen III: *El tiempo narrado* (1985).

conciencia la experiencia íntima de la duración o del pasado que, por ejemplo, retorna, o de lo que concebimos como futuro, no concuerda con el tiempo lineal, cosmológico, en constante fluencia. La temporalidad, entonces, no se deja decir por el discurso directo de la fenomenología, sino que necesita el discurso indirecto de la narración “en la medida en que no existiría tiempo pensado si no fuera narrado”. El fruto del cruce entre historia /tiempo cósmico y ficción/tiempo fenomenológico es lo que Ricoeur llama “identidad narrativa”.

Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta ¿quién ha hecho esa acción?; ¿quién es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte?. La respuesta sólo puede ser narrativa. Responder a la pregunta ¿quién?, como ya lo había hecho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el *quién* de la acción. *Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa.*<sup>7</sup>

La pregunta por el ser del yo (ipsedad) se contesta narrando una historia, contando una vida. La identidad narrativa permite el cambio, la mutabilidad en la cohesión de una vida. Sin la idea de la narración el problema de la identidad personal estaría condenado a una antinomia: o bien se presenta a un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o si no, oponiéndose a esta ilusión sustancialista, incapaz de dar cuenta de los cambios, se preconiza un sujeto que se pierde en la diversidad de cogniciones, emociones, voliciones, un sujeto *no sujetado*, es decir, sin trama.

Las novelas que nos ocupan plantean el problema de la recreación o la preservación de una subjetividad enfocando el hecho de narrar. Al menos, no hay que desaparecer del relato. Pues si el subversivo es el que no se ve, aquel fantasma que no está “ni vivo ni muerto” para el que la lengua de Videla creó el mote “desaparecido”,<sup>8</sup> el desquite consiste en volverse *visible en la lengua*, afirmar en el relato una identidad que se siente amenazada.

En *La casa y el viento*, el futuro exiliado reflexiona acerca de los materiales que lo preservarán como sujeto y trama su pasado y su presente, pensando en un futuro que no se narra pero que late como posibilidad, es decir, configura su identidad en el relato. En su itinerario hacia el Jujuy natal, el personaje aspira a llenarse de esas imágenes que han justificado su existencia y que ha de abandonar, viéndose obligado a vivir sólo del recuerdo de las mismas para hacer *subjetivamente posible* la experiencia del exilio. La narración de un sujeto que está en continua redefinición se acentúa por el desplazamiento espacial que avanza hacia la frontera por los pueblos de Yavi, Rinconada, Acoite, Cerrillos, Abra Pampa, Volcán, sin desandar camino. El viaje, vuelto ritual, se prolonga y por lo tanto, posterga el instante de la despedida. No es el viaje hacia afuera el que conduce a la frontera, sino el viaje hacia el interior del país y de sí mismo.

En *El viejo soldado* en cambio, Raúl en el exilio no puede aprehender la trama de su pasado, que a veces vuelve en escenas menguadas (la tortura sufrida; la desaparición del Polaco, su cuñado; alguna relación amorosa) que no alcanzan para ahuyentar el sentimiento de ajenidad y hastío. La experiencia de la temporalidad que, de acuerdo con Ricoeur, define lo humano aquí se cancela: Raúl repite la idea de “*matar el tiempo, tratar de consumirlo*”<sup>9</sup>. Los diálogos entre

<sup>7</sup> Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, Volumen III, México, Siglo XXI, 1996 (1985), p. 997.

<sup>8</sup> Si bien las novelas que nos ocupan prescinden de informantes temporales, la repetición de sintagmas cristalizados vinculados a la Dictadura en la Argentina —*algo habrá hecho, se lo llevaron, alerta a la subversión apátrida*— y el retrato de estructuras de sentimiento vinculadas al exilio, el miedo y la censura permiten establecer estas correspondencias referenciales.

<sup>9</sup> Tizón, Héctor. *El viejo soldado*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002, p. 23.

los argentinos reunidos en el exilio (Raúl y Matilde, Pablo e Inés, Muñoz) frecuentan temas vinculados a la tensión entre el moverse/cambiar y el permanecer: “Dicen que en Argelia hay trabajo —dijo Pablo (...) Yo no me muevo otra vez —dijo Raúl. —Si no te movés te van a comer los bichos”.<sup>10</sup> En esta novela, no hay dirección en el andar, los destinos se eligen al azar, por ejemplo, delante del tablero de partidas del tren. El personaje se desplaza en el espacio pero no cambia de lugar pues se eterniza en un vaivén anodino: “No todos los días eran iguales, pero casi todos terminaban de modo parecido”.<sup>11</sup> La apatía ni siquiera lo abandona en la transgresión que supone ser amante de Inés, la mujer de su amigo. Cuando Inés desaparece corriendo en el túnel del metro, Raúl tiene “la certeza de que los recuerdos se hacen de momentos como ése”.<sup>12</sup> Sin embargo, esa momentánea certeza se agota en la mera nostalgia por la reconstrucción de sí mismo. En medio de esta circularidad asfixiante, al no poder con la propia vida, Raúl debe narrar una ajena —la del viejo soldado que “parecía rejuvenecer día a día, el morboso color de su piel había desaparecido y también su agobio y hasta su leve cojera”—<sup>13</sup>, es consciente de que se está enfrentando a un espejo invertido y decreta su muerte: “Fue en aquel momento cuando tuvo la certidumbre fría y resignada de que en realidad había muerto”.<sup>14</sup>

### El escritor y el escriba

Según Roland Barthes en *El grado cero...*, la escritura no sólo comunica, informa o expresa sino que instaura un “más allá del lenguaje” que repone el espesor de la Historia y “la posición que se toma frente a ella”. La lengua es el más acá, el límite, el horizonte de prescripciones. El estilo es la tradición de marcas léxicas, elocutivas y retóricas de cada escritor. En el entredós de estas instancias se mueve una función que relaciona creación y sociedad, la escritura, esto es, “la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia”.<sup>15</sup>

En “Escritores y escribientes”, artículo aparecido en 1960 y recopilado en *Ensayos críticos*,<sup>16</sup> Barthes distingue al *écrivain* (escritor) del *écrivain* (escribiente/escriba). Para el primero escribir es un verbo intransitivo, es realizar una función, la escritura es para él un fin y un problema, no un instrumento; para el segundo escribir exige un objeto, su actividad es, por tanto, transitiva, confía en que su palabra ordena en parte la ambigüedad del mundo.

Siguiendo la definición barthesiana de escritura en *El grado cero...*, *El viejo soldado* y *La casa y el viento* pueden leerse como pruebas de laboratorio, que enfocan el proceso de escritura, proceso mencionado explícitamente en el texto. En el primer experimento (¿fallido?) y de edición postergada el exiliado no se narró ni se escribió sino que resultó el escriba (*écrivain*) del enemigo (y luego su asesino); en la segunda, el protagonista, vuelto escritor (*écrivain*) consiguió un conjuro contra el olvido.

En *El viejo soldado* el lenguaje es un mero instrumento, es un medio de vida y de representación no de un *ipse* sino de un *alter*; es decir, es lenguaje y no escritura pues es transitivo, tiene un objeto extraño al sujeto que enuncia. El exilio, además, ha obligado a Raúl a escribir las memorias del verdugo. Esta situación lo termina desplazando hacia una posición identitaria marginal y excéntrica pues se convierte en un asesino, reforzando su condición de despojado de territorio con la de *desciudadanizado* o desamparado de Estado. El contraste entre escribir/ser y no escribir/no ser se evidencia en la dupla Inés/Raúl. Inés tiene ciertas certezas: sabe lo que le gusta, lo que quiere y que lo quiere, ella sí escribe notas y en todas las escenas está escribiendo “una carta, siempre la misma carta con su letra grande y clara”.<sup>17</sup> Raúl, en

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 100.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 161.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 142.

<sup>15</sup> Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1997 (1953), p. 22.

<sup>16</sup> Barthes, Roland. *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973 (1964).

<sup>17</sup> Tizón, Héctor. *El viejo soldado*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002, p. 15.

cambio, “*Estaba solo como todos. Tampoco sentía deseos de escribir cartas, es decir, cartas verdaderas, donde se volcara por entero, a raíz de la censura y por el temor de que fueran violadas y comprometer de este modo al destinatario; pero tampoco existían ya destinatarios posibles. Había elegido entonces la soledad y el silencio*”.<sup>18</sup> Su trabajo como *ghost writer* lo convierte en verdadero fantasma, como si fuera una última traición a su propia historia. La novela relata la construcción de un libro y la destrucción de un hombre.

El protagonista de *La casa y el viento*, mientras deambula dilatando su despedida, se embarca en la búsqueda de información sobre un coplero, Belindo de Casira. Su historia se va conformando de manera fragmentaria, a través de los relatos orales de los pobladores. Resultado de ello es la multiplicidad de versiones —“*fueron dos o más los llamados con igual nombre*”—<sup>19</sup> que se acumulan y que representan una serie de hipérboles, hiatos y contradicciones acerca de la identidad de Belindo.

Así, a la edad indefinible, se suman otras particularidades, ambiguas unas, improbables las otras, como los “berridos vocales” del niño al nacer o la legendaria ayuda del cordón de saliva luminosa para salir de la cueva donde lo habían abandonado. En Belindo, al igual que en otros personajes tizoneanos,<sup>20</sup> nada es indudable y todo es posible. Los únicos registros con los que cuenta el viajero para reconstruir la memoria del coplero son los retazos de memoria colectiva que obtiene de los habitantes de la zona. Lo que parece obsesionar al viajero es la empresa que ha signado la vida de Belindo, la búsqueda del verso perdido, empresa que aquél termina adoptando como suya:

¿Cuál fue el verso de la copla perdido y recuperado al morir? ¿Ese verso es una clave remota, un remedio secreto contra el olvido? Algunos dicen que es el mismo que los brujos usaron como conjuro y que sólo sirve en el último instante. Yo lo buscaba ahora.<sup>21</sup>

En *La casa y el viento*, el protagonista se constituye en la narración y en la escritura. Se trata de escribir algo que es sí mismo (ipse), su historia. De esta manera, la escritura no es transitiva sino reflexiva o autorreflexiva: escribirse o escribir el decir, escribir el verso que buscaba Belindo (especie de alter ego del protagonista) y que alcanzó a pronunciar al morir. Hecha de una escritura infinita y diferida que no pasa de borrador, la novela es el espacio donde se afirma el escribir pero no se lo fija: el protagonista no pronuncia el verso, fijarlo es morir. La futura pérdida desencadena la necesidad de escribir pero la escritura continuamente se desplaza, acompañando el derrotero del protagonista.

Como la memoria, el texto se arma de manera fragmentaria, insegura y se opone así al discurso monolítico, prepotente y seguro de sí mismo, impuesto desde el poder dictatorial.

Pero en *La casa y el viento*, la rescritura de una materia narrativa anticipada en *El viejo soldado* permite ampliar el proyecto: aquellas voces que reconstruyen parte de la trama del protagonista, no han permanecido silenciadas sólo durante el último régimen militar, sino que pertenecen a un sector históricamente olvidado por el proyecto modernizador de la Argentina: la población indígena y mestiza del noroeste. El protagonista intenta aprender de aquellos que lo reciben sin aprehender, sin preguntar, sin cuestionar. De esta manera, a medida que el protagonista se interna en la Puna se acentúa un extrañamiento en los diálogos, que se manifiesta en su brevedad y en su carácter sentencioso. Por ejemplo la frase de Juan en una escena de caza de patos, a propósito del hecho de que el protagonista no logra acertar ningún disparo, “*Usted no les pega porque quiere matarlos*”.<sup>22</sup> Estas frases herméticas de los lugareños

---

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 60.

<sup>19</sup> Tizón, Héctor. *Obras Escogidas II*, Buenos Aires, Perfil, 1998, p. 379.

<sup>20</sup> Como el hombre de la estrella en *Sota de bastos caballo de espadas* o el profeta en *El cantar del profeta y el bandido*.

<sup>21</sup> Tizón, Héctor. *Obras Escogidas II*, Buenos Aires, Perfil, 1998, p. 379.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 378.

apelan a una dimensión mágica y simbólica del pensamiento que el protagonista/escritor no interroga, es decir, no traduce/traiciona.

Aunque en *La casa y el viento* y *El viejo soldado* los materiales tramados son similares, narración y escritura adquieren matices divergentes. Por un lado, el relato grandilocuente de *El viejo soldado* que hasta incomoda al escriba que sugiere quitar el adjetivo a “glorioso alcázar” para mantener, al menos, la objetividad. Del otro lado de esta estética fascista de los monumentos, Tizón propone el balbuciente relato del futuro exiliado de *La casa y el viento* hecho de imágenes despedazadas y retazos.

En *La casa y el viento* la escritura, mientras denuncia las frágiles bases sobre las que se construye la identidad, paradójicamente se postula como vehículo de resistencia a ese viento que desdibuja perfiles e identidades en el epígrafe de Guillaume, única solución frente al borramiento del pasado que significa el exilio: para preservar la identidad hay que llevar al exilio los borradores (nunca podrán ser más que eso) del registro de las vivencias compartidas y de un pasado común atomizado. En un contexto de terrorismo y manipulación del Estado, la narración de sí mismo (ipse) reconstruye la experiencia personal y la identidad en riesgo.

En *La casa y el viento*, la escritura es “El testimonio de alguien que en un momento se había puesto al servicio de la desdicha, que ahora huye pero anota y sabe que un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo”.<sup>23</sup>

De este modo, permite luchar contra la cancelación que involucra la pérdida, real o simbólica, del espacio de pertenencia desentrañando los núcleos de sentido que el pasado atesora, y evita lo que ocurre en *El viejo soldado*, esto es, que el exilio se torne una experiencia paralizante.

En el laboratorio de la escritura, *La casa y el viento* es el revelado y copia ampliada del negativo *El viejo soldado*. Esta segunda prueba (*La casa y el viento*) con acentos utópicos agrega al intento de rescate de una individualidad, la búsqueda de una voz para una colectividad postergada por el proyecto modernizador.

Al mismo tiempo, la publicación de *El viejo soldado*, hecho que se suma a los antecedentes de escritura en sistema, confirma una ideología de la escritura pues rescribir, repetir, continuar una materia narrativa ya elegida es afirmar la idea de que la escritura no concluye, no alberga cierres sino pasajes, formas de la continuidad. La escritura literaria es permanente experimento, es devenir, es una prueba de laboratorio más para un amague de razonamiento inductivo del que se sabe que no se extraerán conclusiones ni versiones definitivas.

Esta rescritura que habla de la continuidad y vocación unitaria de una obra, remite también a la búsqueda de una identidad discursiva o de estilo (además de identidad narrativa) y al rehacerse permanente de los textos que definen espacios virtuales dentro del campo literario. Remite, en definitiva, al espacio de una escritura inacabada, en continuo *aplazamiento* (Barthes) y furtiva, de acuerdo con la imagen que Tizón buscó construir para sí en el campo.

---

<sup>23</sup> Tizón, Héctor. *Obras escogidas II*, Buenos Aires, Perfil, p. 438.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel y otros (1987). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza.
- BARTHES, Roland (1973). *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- BARTHES, Roland (1997). *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI.
- BOCCANERA, Jorge (1999). *Tierra que anda. Los escritores del exilio*, Buenos Aires, Ameghino.
- DIEGO, José Luis de (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en argentina 1976-1986*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul (1995) [1983]. *Tiempo y narración*, Volumen I, Configuración del tiempo en el relato histórico, México, Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul (1996) [1984]. *Tiempo y narración*, Volumen II: Configuración del tiempo en el relato de ficción. México, Siglo XXI
- RICOEUR, Paul (1997) [1985]. *Tiempo y narración*, Volumen III, El tiempo narrado, México, Siglo XXI (1985).
- SAAVEDRA, Guillermo (1993). *La curiosidad impertinente*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- SOSNOWSKI, Saúl (ed.) (1988). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- TIZÓN, H.; Rabanal, R.; Gramuglio, M. T. (1992). *La escritura argentina*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Ediciones de la Cortada.
- TIZÓN, Héctor (1984). *La casa y el viento*, Buenos Aires, Legasa.
- TIZÓN, Héctor (2002). *El viejo soldado*, Buenos Aires, Alfaguara.