
El traidor venerado, de Héctor Tizón

Esta colección de relatos de Héctor Tizón se inscribe en el contexto de una obra iniciada en 1960, y continuada a través de cuentos y novelas hasta esta última publicación de 1978, pero forma parte también del contexto mayor de una literatura que desde el año 1955 viene formulando en forma explícita una voluntad de representación del mundo y del hombre del noroeste argentino que consiga «una versión digna y fiel de nuestra tierra y de sus criaturas», empeño que no debe tomarse —se hace necesario decirlo— en términos de estrecho localismo ni tampoco de folklorismo deliberado». Estas palabras de Mario Busignani recogidas por David Lagmanovich remiten al proyecto cultural de los integrantes de *Tarja*, entre los que se encontraba Tizón. Ellos significan un momento del trabajoso y lento proceso de constitución de una literatura. En cierto sentido (relativizado por el hecho cierto de su inserción y pertenencia a una provincia que es —en palabras de Busignani— «de frontera y “tierra adentro”»), fueron verdaderos inventores de esa literatura en tanto propusieron una visión distinta del paisaje, de los conflictos y del hombre del noroeste. Esta reinención fue posible también porque vino acreditada por una literatura regional multiplicada en dos vertientes: la escrita de las antiguas crónicas, los libros de viajes, los cuentos, la novela y la poesía; y la de tradición oral con las coplas, las leyendas, antiguas fórmulas religiosas, mitos y cantos con que se acompañaba el trabajo. Formas deudoras cuando no herederas directas de las altas culturas quechua y aymara.

El proyecto de *Tarja* alcanza una verdadera dimensión nacional y americana en la obra de algunos escritores, entre ellos, Tizón. Nacional, porque han hecho un gran aporte a la integración de una literatura y una cultura que ya no puede en modo alguno configurarse exclusivamente desde «la orgullosa y “europea” capital del país» (D. Lagmanovich); y americana por su estrecha vinculación con el continente mestizo que integramos también los argentinos.

La configuración del paisaje puneño se va integrando al relato a veces desde la mirada de los personajes, a veces desde la reflexión del narrador. El paisaje se constituye así en un ámbito en el que se entran elementos de orden geográfico y cultural: las montañas lejanas que lo clausuran; la planicie seca, yerma, que permite avistar «la figura diminuta de un hombre camino de la casa»; la diafanidad del aire, el oprimente cielo «ancho y sin nubes», «el pálido incendio frío del crepúsculo», el «aire quieto y transparente», «los remolinos de polvo que se elevan súbitamente al cielo como columnas de arcángeles»; son líneas apenas insinuadas que van dibujando una realidad geográfica, pero también un mundo detenido en el tiempo, aislado y abandonado que transcurre en el encierro y el silencio. Un personaje hace referencia

a un tiempo anterior en que ya había comenzado el despueblo, y otro lo recuerda como el único lugar donde el hombre puede sentirse verdaderamente solo, «porque únicamente el frío es solitario y la soledad es imposible sino en las tierras altas y frías». Este espacio está a su vez surcado por mitos, supersticiones y creencias que ostentan un peso de siglos, una tradición que impregna hasta los gestos más cotidianos y va desde el personaje que antes de beber su vino ofrenda unas gotas a la tierra, hasta la acumulación desesperanzada de conjuros: «Todas las ofrendas, los abanicos de plumas, el agua de lluvia verde, los ramilletes olorosos...» Los malos agüeros se relacionan en general con la figura o la sombra oscura de un ave; es aceptable que alguien no muera «porque ese día era sábado y los malos estaban ocupados en azotar a Cristo, y al día siguiente tampoco porque ya estaban descansando». El narrador no establece distancias ni ironiza cuando las incorpora al relato porque «acá» es natural «sospechar invisibles».

Es por otra parte un ámbito en el que los hombres se desplazan necesariamente a pie; el burro y más aún el caballo están vinculados a los otros hombres, los «que llegaron del mar». El tren «arruinado, trepidante, polvoriento y zahíno de color» lo atraviesa y puede ser la «única fiesta», el que trae el correo, los periódicos, a veces gentes que regresan, pero también puede pasar de largo. Es verdaderamente extraordinaria la llegada de un aeroplano.

Pero ese espacio admite también un recorrido vertical que se cumple por un minucioso ejercicio de la memoria; una memoria que tiene que ver con lo colectivo y en otra vertiente, con lo individual y que significa una vuelta al origen, un desvelamiento de lo que realmente se es a partir de lo que se fue. «De nada somos seguros hasta no saber de quién descendimos», sentencia Don Tomás. Este viaje hacia el fondo de la memoria se conecta con la recuperación de un tiempo pasado que de ningún modo aparece como una edad de oro; y se hace desde un presente en el que lo pretérito no ha desaparecido, sino que está predeterminando todas las situaciones, está vivo y actuante, como en la escena en que el viejo Lucas trueca polvo de oro por un puñado de clavos; o en la opinión del Senador: «... de Yala al norte habría que hechar unos tigres de Bengala, para que se los coman»; también en el papel que habla de los antiguos títulos de tierras. Ese pasado persiste en la organización social: el respeto debido a los ancianos y el lugar de la mujer: «Debidamente apartada». Y también aquí, como en toda América conviven los tiempos: «A la distancia, en el centro del pueblo, una banda de sicuris y bombos comenzó a tocar, cuando en el cielo apareció el aeroplano y todos echaron a correr, contagiados por el espanto de las llamas y las ovejas.»

En ese ámbito cerrado y en ese presente agobiado y predeterminado se introduce en algunos cuentos la noción de futuro, de esperanza. En «La laguna» apunta a un milagro que finalmente no se cumple y en «Historia olvidada» a la llegada del tren relacionada con la idea de la salvación: «Cuando supo de la existencia del ferrocarril, el hombre gordo conjeturó que estaba salvado.» Así comienza este relato que termina en una frustración; el tren no se detiene en Condorpugio, pasa de largo. Ese mundo cerrado casi no admite llegadas desde el exterior, sí, salidas sin retorno. Uno que por excepción vuelve de la zafra trae una bicicleta, trescientos pesos y un par de zapatos

que le quedan grandes, pero ninguno de esos elementos se incorpora al ámbito; allí son inútiles; estamos lejos de la débil e ilusoria sensación de libertad que la misma bicicleta había aportado en «Mazariego».

El futuro clausurado es un elemento que unifica todos estos relatos; está marcado por las parejas frustradas, los jóvenes (hombres y mujeres) que se van y no vuelven, el aborto, la muerte del niño que se había constituido en esperanza; las mujeres que esperan a los hombres que nunca han de volver; la maternidad negada una y otra vez. Sólo dos niños aparecen en los relatos: uno es mudo y el otro un testigo que se compromete a no contar lo que vio. Y, en el otro extremo, una vieja que asegura: «Sí, soy sólo una vieja. Pero ser viejo es importante en este país. Únicamente un viejo tiene porvenir; los demás ni saben.»

La preocupación por el tiempo impregna todos los relatos y se va conformando a través de una serie de articulaciones; una de ellas tiene que ver con definiciones del tiempo: otra, con las referencias concretas que van organizando y estructurando los relatos, y una tercera con un nivel más profundo que afecta la constitución misma de las historias.

El hombre gordo define al tiempo como recurrencia: «Lo que irá a pasar ya ha pasado. Siempre fue así; no hay nada nuevo. Sólo hay círculos como la rueda del tiempo. Lo mismo que fue, será. Aunque de otra manera.» Y la vieja dice: «Los meses son arqueaditos (...). Y un mes con otro y con otro forma el año que es como una redondela que va girando. Cada mes tiene su música y su color; eso se ve en el arco iris, cuando el cielo se descuida.» Y al hombre que vuelve a su casa «las imágenes lo volvieron a tocar advirtiéndole —en vano— que el tiempo era sólo un capricho, pero, en definitiva, una forma inexacta de medir».

En cuanto a la organización del relato, mencionaremos tres modos. La alternancia de presente y pasado trabajada por los tiempos verbales y por sutiles entronques a través de los adverbios «antes», «ahora», «entonces» o de fórmulas «aquella vez», «tres noches antes», «al otro día», etc. En otro sentido, desde el tiempo se determina la distancia y se delimita el espacio: al «mirar hacia el poniente amanecido había visto la figura diminuta de un hombre camino de la casa...» (...) «hasta que el caminante apareció junto a la pirca ya el sol franco». En un tercer caso las palabras encubren una situación que sólo el paso del tiempo revela: la señorita madura y de buena familia que va a hacer una consulta jurídica sale de su casa a la hora «bochornosa de la siesta», está en el estudio cuando «era ya la tarde» y cuando «salió nuevamente a la calle amanecía».

En la constitución de los relatos está implícita la idea de la repetición con variantes; la «Historia olvidada» se conforma desde esta concepción cíclica; el encuentro del hombre gordo con la mujer vieja y la embarazada; el nacimiento del niño y su muerte se cuentan cada vez de un modo distinto, aunque siempre se mantiene algo que es igual. Esto tiene relación con la recuperación de la memoria como recuerdo colectivo, no individual. La recuperación del tiempo pasado se vincula con la ascendencia y con el rescate de la «oculta memoria» de los antiguos dioses; así se convierte en un hecho vital: «Quien no recuerda está muerto; vivir es recordar.» Esta actitud consciente y lúcida se complementa con el lamento del padrino: «“Ya

nadie hila ni teje; ni busca en el corazón de la tierra. ¿Me oyes, mi ahijado? Ni nadie está despierto cuando amanece; todos repiten los cantos que ya han sido cantados, no más por repetirlos; y sólo existimos cuando estamos borrachitos”.»

En esta relación tiempo-espacio en que se constituye la vida del hombre puneño hay un elemento caracterizador por excelencia: ese hombre no tiene voz. Tal afirmación debe entenderse en un sentido metafórico, aunque en muchos de los relatos de esta serie y más aún en los de *El jactancioso y la bella*, así como en sus novelas transitan personajes mudos y sordomudos. La voz es comunicación y estos hombres hablan muy poco entre sí quizá «porque en esas intemperies el diálogo es costoso» (*Fuego en Casabindo*); muchas veces alcanzan a concertar sus voluntades «sin asombros ni prisa», «diciendo o de mero pensamiento» y cuando deciden rebelarse «sin hablar ni concertarse, como una claridad desvelada en sueños o al fondo de la memoria tenebrosa, lo supieron». Con los de afuera no hay diálogo y si se ve forzado al mismo contesta con evasivas y referencias a un mundo que es absolutamente ininteligible para los de afuera. Es en este sentido ejemplificador el diálogo entre el viejo Lucas y los que indagan por el origen del polvo de oro; o la conversación entre el hombre gordo y la mujer vieja. El inquiera y ante la falta de respuesta aduce:

«—Tengo sabido que un pobre debe hablar poco, por las dudas. Pero dicen, sus mercedes, demasiado poco.

—Ella es muda de lengua —dijo la vieja, hablando sin mirar a nadie y como quien mastica—. Y yo soy hija de sordo.»

El silencio y su contrario el ruido se convierten en valores tan importantes que pueden por sí solos delimitar categorías de personas. La zona de alboroto, de risa, de músicas, determina el mundo de los señores, los dueños, la autoridad, de los que han «nacido de linaje cierto», enfrentado al otro, el del silencio. Las referencias a los indios incorporan siempre esta característica: «aborígenes oscuros, silenciosos y mudos» o simplemente «aborígenes silenciosos».

Todos los personajes —sean mestizos o criollos— saben que la palabra es importante, por eso Candelario Cruz quiere que su hijo vaya al mar, donde «a los hombres se les suelta la lengua». Además, la pérdida o la obtención de la voz tienen que ver con la propia dignidad y con la memoria de sí mismos; cuando los hombres frustrados por la prepotencia del gobernador, por su «habla sin pausa» y su sordera ante los reclamos, deciden atar el aeroplano para impedir su partida, sienten que entonces sí pueden mirar de frente y el viejo Lucas recupera la voz porque «ellos ya no estaban inermes ni desnudos, ni ensuciados. Entonces el viejo Lucas se puso en pie y su estatura llegó hasta las mazorcas y habló y en su voz estaban el viento y el agua y el aleteo susurrante de los pájaros al recogerse cuando cae la noche».

Este sonido en conjunción con la naturaleza es sustancialmente distinto de otros ajenos que turban el silencio y provocan miedo. El tren llegó «sembrando el mundo de ruidos extraños y de asombro el ánimo de bestias y de gentes. También de temor; un viejo, remoto, inmemorial temor en estos hombres (...) que inconscientemente reviviría otros miedos, aquellos provocados —según voces de los ancestros— por los primeros hombres que llegaron del mar, de barbas y caballos, y ataviados de fierros y también de aparatos de muerte y espanto, en otros tiempos...»

El narrador asume entonces la voz de los otros y desde allí recoge, ordena, entrama y distribuye los diferentes discursos, sus dichos, sentimientos, miedos, amarguras y débiles esperanzas, así como su opresiva sensación de estar en el mundo. A partir de esta recuperación por el narrador de la voz de estos seres silenciosos, se va constituyendo desde una multitud de voces anónimas, la memoria colectiva: «algunos dirán», «otros dice», «según otros pareceres»; «dirán después los que cuenten»; «alguien lo afirmará después»; «cuentan que». «Y su historia, en parte, aparentemente sucederá así (...) (versión distinta dice) (...) luego, en otra referencia...». También una memoria individual; el hombre que regresa a la casa familiar desde la llanura, va recobrando el paisaje en las sombras «raras» que son las montañas y en el antiguo rostro de los indios. Su regreso a la infancia, mucho más que una metáfora, termina con la muerte preparada cuidadosamente por un entrecruzamiento de detalles triviales pero también inexorables. La casa familiar es la memoria de las cosas: paredes, viejos trajes, olores, retratos, rostros y un baúl, el *baúl-mundo*, el fondo de la memoria.

Otras veces el rescate del pasado se compone entre dos personajes y está concebido como un juego que, aunque «acechante e irrenunciable», sólo parece comprometer a la inteligencia; la trama se va desarrollando ante el lector porque alguien tuvo ganas de contarlo. Este mismo espíritu de juego recorre otros cuentos en los que el entrecruzamiento de tiempos, espacios y personajes remite o parece remitir al sistema ya trajinado por Borges, Cortázar o Carlos Fuentes.

El narrador sabe, lo mismo que sus personajes, que la palabra tiene mucho peso en una tierra donde alguien «había muerto a raíz de un intercambio de opiniones con el propietario del fundo». Es por ello quizá que se muestra tan sensible en el registro de los tonos, porque «en este país el acento nos identifica y discrimina»; insiste: «la voz es patrimonio congénito y ancestral, igual que la locura»; y «el tono de la voz y el acento son los rasgos que se heredan con mayor fidelidad». Y aquí podemos recordar al coronel Balderrama de *Sota de bastos, caballo de espadas*, quien «había abrazado esta causa (la patriota) por una razón de tonada: despreciaba a muerte el acento español».

Estas opiniones, a veces del narrador, a veces de los personajes, se materializan en los textos de Tizón en la creación de un modo de hablar, de una inflexión distinta, de un tono identificador. Hay inflexiones que se logran por cierta manera de formular las preguntas: «¿Cúya es la madre?»; «¿Que de mucha es la preñez de su hija?». También por cierta sutil modificación en la ubicación de los adverbios en su relación con los verbos y por una utilización de los plurales que difiere, por el tono, de la manera que estamos acostumbrados a considerar como habitual. Se logra así la creación de un tono que asume modalidades propias de los mestizos hispanohablantes en los que perdura la memoria de un fondo quechua. También desde la lengua se nos impone la mediterraneidad de ese mundo cerrado y como detenido en el tiempo perceptible en los arcaísmos, tanto a nivel de construcciones como de léxico, que adopta por otra parte muchas palabras de origen quechua perfectamente comprensibles en el contexto. Todos esos elementos están integrados tanto al discurso del narrador como de los personajes, a su vez diferenciados según sean mestizos, criollos aindiados o puebleros. Esta creación es posible porque Tizón expresa ese ámbito desde sus múltiples y

oscuras interrelaciones y porque no abandona un trabajo consciente sobre la palabra transitada por la ambigüedad y cargada de oralidad.

En este volumen los matices se amplían y enriquecen porque sus personajes ya no son casi exclusivamente seres marginales como en *El jactancioso y la bella*: opas, mendigos, espíritus simples, pobres agentes y desarraigados. Aquí tenemos también un sector que se puede adscribir a las capas medias de las provincias, en particular sus intelectuales, a sectores terratenientes en absoluta declinación y deterioro, habitantes de los pequeños pueblos y casas solariegas. También estos personajes están aislados, frustrados, encerrados en los prejuicios y la soltería, el ensueño y los recuerdos. Tampoco ellos tienen futuro. Esto es así porque el ámbito entendido como una interacción de múltiples elementos está organizado de modo tal que el pasado no resuelto determina, aplasta y comprime al conjunto de esa sociedad.

Desde esta esencia logra Tizón la creación de un mundo narrativo que puede referirse «a la total experiencia del hombre actual». Consigue la «transfiguración y universalización de lo tradicional» cumpliendo las ambiciones sintetizadas por Mario Busignani en 1957: «Partir del pueblo para volver al pueblo nos parece ser el camino de lo perdurable y verdadero. Claro que para nosotros lo popular no es sólo lo tradicional y folklórico, sino también lo que hoy integra de algún modo la peripecia vital y realidad social de este suelo.»

CELINA MANZONI
Juan Agustín García, 2.570
1416 BUENOS AIRES (*Argentina*)