

VARIACIONES DEL MUNDO NARRATIVO DE HÉCTOR TIZÓN

Ramiro Puertas

Universidad Nacional de Cuyo

Las ficciones de Héctor Tizón se anclan en un contexto humano y geográfico específico: la Puna. Se alzan como intentos de dejar rastro de esa cultura y sus problemas vitales. Sin embargo, a lo largo del tiempo, atravesando el camino de su propia producción narrativa, se advierten cambios en la visión que el autor tiene sobre ese mundo particular. El papel de cronista con que se inicia su obra va sufriendo mutaciones, cuestionamientos, nuevas perspectivas. El mundo cerrado y condenado al olvido se mezcla con el progreso, con la mirada de los inmigrantes y su valoración de la Puna. En el presente trabajo nos proponemos analizar algunos aspectos de ese cambio tomando como eje la visión del autor sobre el mundo puneño en tres de sus novelas: *Fuego en Casabindo* (1969), *El hombre que llegó a un pueblo* (1988) y *La mujer de Strasser* (1997).

Como aporte teórico fundamental para orientar nuestra lectura nos valemos de la noción de cronotopo de Mijail Bajtin¹. Distinguimos por un lado un *cronotopo histórico real*, es decir, la realidad referencial, que en Tizón es siempre un mundo con límites bien definidos: los habitantes de la Puna jujeña y sus problemas (sobre todo a partir de la transculturación que significó el encuentro con el mundo occidental). Y por otro lado un *cronotopo artístico* que Bajtin define como:

[...] la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. [...] La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico².

Fuego en Casabindo: el cronotopo mítico

La representación del mundo puneño en la primera novela de Tizón, *Fuego en Casabindo*³ (publicada en 1969) funde lo histórico y lo mítico. El centro argumental del texto es la historia de un muerto en la batalla de Quera, el 4 de enero de 1875, que busca a su victimario. Sin embargo, la novela es fragmentaria, y esta ruptura constante desordena la cronología temporal: nos encontramos con distintas líneas argumentales que se reconstruyen a lo largo de la historia (la infancia del tuerto, Gonzalo Reis y las reivindicaciones de los aborígenes, el mayor Doroteo López y la cruceña, etc.). Las coordenadas que enmarcarán todo este material caótico se encuentran en el inicio mismo del relato:

Aquí la tierra es dura y estéril [...] Sobre esta tierra, en donde es penoso respirar, la gente depende de muchos dioses. Ya no hay aquí hombres extraordinarios y seguramente no los habrá jamás. *Ahora* uno se parece a otro como dos hojas de un mismo árbol y el paisaje es igual al hombre. Todo se confunde y va muriendo (p. 335) [Las cursivas son mías].

Estas coordenadas, la “tierra dura y estéril” y el tiempo en que “el paisaje es igual al hombre”, constituyen el modo de representación que determina la dimensión espacial y temporal del relato.

El marco referencial es el Jujuy de fines del siglo XIX. Esto es resaltado por el autor al incluir como un elemento paratextual un mapa de la zona trazado por su propia mano. Sin embargo, en la *mediación* que permite la representación de ese mundo se advierte por parte del autor una visión “romántica, de arcadia perdida [...] mientras se extingue en la realidad”⁴. Tizón sale al rescate de la historia, pero desde la tradición oral, popular, indígena, bicultural. Es por esto que apela a diversos géneros discursivos que se incrustan en el discurso literario: cantares populares⁵, parte de batalla del mayor López⁶, plegarias⁷, el libro de referencias de Gonzalo Dies⁸. En esta pluralidad de voces, el narrador asume el papel de cronista y recrea una historia lejana en el tiempo pero presente en la memoria de una cultura. Los actantes de la historia se mueven en un espacio mitificado donde el mundo de los vivos se conecta con el mundo de los muertos y donde el tiempo no responde a una linealidad cronológica. Este cronotopo conlleva la idea de un destino fatal, inevitable. El pasado idílico sólo pervive en la memoria, con el “arribo de los invasores” llegó la “oscuridad y la pobreza” que no cesarán hasta que ese pequeño mundo alcance su único fin posible: la desaparición.

Es importante recordar que “[c]ada cronotopo determina una imagen del hombre en la literatura; supone [...] concepciones ideológicas: cómo se conciben en esa cultura y en ese momento el espacio, el tiempo, el devenir temporal y el transcurrir geográfico humanos”⁹. Los hombres de la Puna, en *Fuego en Casabindo*, se encuentran atrapados en un tiempo que les es hostil. El relato de sus vidas se parece a un sueño, o lo que es peor, a una pesadilla. El tiempo, en la Puna, es algo vago, se encuentra medido por los recuerdos populares, por el abandono, por las visitas del gobernador. Vivos y muertos pueden encontrarse en este espacio trazado por el puño de Tizón. En esta primera novela, los hombres del noroeste peligran, y con ellos, su cultura.

El hombre que llegó a un pueblo y el camino

En 1988 Tizón publica su quinta novela, *El hombre que llegó a un pueblo*¹⁰. El protagonista es “el hombre”, su compañero inicial “el hombre gordo”, su compañero final “el ciego”, su antagonista “el sobrestante”, la acción tiene como espacio “el pueblo”. Todos estos sintagmas nominales encarnan, a modo de arquetipo, los problemas del hombre de la Puna. Como sostiene Leonor Fleming “en Héctor Tizón predomina el hombre mítico, el actante plural encarnado en actores anónimos, que vuelve protagonista a toda una comunidad”¹¹.

El “pueblo”, espacio de esta novela, puede ubicarse en cualquier lugar remoto del mapa trazado por Tizón en *Fuego en Casabindo*. Sin embargo, el tiempo sufre una variación respecto a esta novela, en *El hombre que llegó a un pueblo* encontramos un desplazamiento en el tiempo mítico. Dos irrupciones precipitan la relación temporal de los habitantes: la llegada del hombre y la construcción del camino.

Ya el comienzo del relato evoca un tiempo mítico recuperado, nuevamente, por un narrador que hace el papel de cronista, reconstruyendo la historia con un trabajo selectivo sobre la tradición oral y popular:

Algunos cuentan que el comienzo de la historia que se va narrar sucedió en tiempos del gobernador Oviedo [...] que fue capaz de llamar por sus nombres y apodos a la totalidad del padrón electoral de la provincia, esto según dicho vulgar, ya que ningún cronista lo confirma.

Otros, en cambio, son menos precisos y conjeturan que todo ocurrió antes, cuando los días eran más largos que los de ahora y un mes era como un año y los hombres dormían tan poco como los pájaros (p. 455). [Las cursivas son mías].

El protagonista, “el hombre”, escapa de la cárcel para refugiarse en un pueblo, que con el tiempo se convierte en una nueva cárcel. Los habitantes del pueblo, abandonados a su sola suerte en la Puna, esperan al cura desde hace años. La llegada del hombre imprime el primer cambio en la vida del pueblo, una alteración en el aislamiento. Este cambio está impregnado de una simbología bíblica (la entrada en burro al pueblo, la reunión de hombres bajo la higuera para escucharlo, sus palabras y sus consejos para destrabar conflictos, etc.). Las vicisitudes del “padre falso” marcarán la primera parte del relato. Sin embargo, el desplazamiento más brusco de la temporalidad mítica se produce con la llegada del progreso al pueblo. La construcción del camino supone una nueva organización sociocultural alrededor del trabajo y el impacto de ésta en la percepción del tiempo por parte de los lugareños. Como sostiene Pablo Massei “se instaura la finitud, la irreversibilidad y la heterogeneidad aportadas por las fuerzas externas, las cuales traen la esperanza incierta en un futuro reglado por el trabajo y el reloj”¹². La construcción de la carretera horada un mundo hasta entonces hermético, de existencia más bien atemporal: “La construcción del camino, ancho y parejo, seguía avanzando [...] Ya muy pocos recordaban o querían recordar los tiempos de antes, cuando el pueblo vegetaba solitario y a un costado de la historia” (p. 507).

Esta variación supone un cambio en la visión del autor sobre el mundo referencial de sus relatos. Massei señala el “cuestionamiento del papel del escritor”, Fleming habla de “una apuesta por una perspectiva dubitativa, desconfiada y reticente, según la cual la llegada del progreso es juzgada [...] como un hecho inevitable que importa pérdidas y ganancias”¹³. Nos interesa subrayar la apertura del cronotopo mítico, insertando una linealidad horizontal organizada en torno a la idea de progreso que genera el trabajo. Más allá de lo axiológico, la aparición del dinero, del horario laboral, modifican el

mundo de la Puna y la relación de sus habitantes: “Ninguno de nosotros sabe si esto es mejor. Antes eran éstos tan ignorantes como los piojos. Nadie cobraba en dinero, éramos pobres y estábamos tranquilos” (p. 500); pero los niños, “aunque gordos, se morían de hambre” (p. 501).

La mujer de Strasser y los puentes

Tizón declara en una suerte de prólogo a *La mujer de Strasser*, publicado en 1997¹⁴, que “este libro no es de ninguna manera imaginario”, sino que está hecho a partir “de una suma de recuerdos confusos, de la sombra de hechos proyectada a través de esos recuerdos y sentimientos que de una u otra manera se reiteraron a lo largo de mi vida”. Y más adelante, agrega: “toda narración será siempre un acercamiento posible, sólo una guía, una propuesta conjetural a la imaginación del otro” (p. 7). La relación de Tizón con su material narrativo ha cambiado, el tono de esta novela es más íntimo, acentúa las reflexiones y una actitud dubitativa sobre el trabajo escritural con el recuerdo.

La mujer de Strasser es la historia de la construcción de un puente para el tren en la Puna. Pero también es la historia de quienes construyeron ese puente: los extranjeros por un lado, los indígenas y lugareños por el otro. La variación de esta relato radica en crear dentro del espacio de la Puna un micromundo en un camino, lugar que supone tránsito, pasaje. Este pequeño mundo de relaciones tiene un fin preciso y ese mismo fin señala los límites de su existencia. Estamos situados ya en el tiempo del progreso que se impuso anteriormente en *El hombre que llegó a un pueblo*.

En ese micromundo se instala, además, una nueva visión del mundo de la Puna. Ya no se trata de un narrador-cronista reconstruyendo la historia con retazos del conocimiento popular y no-oficial, el narrador, ahora, crea sumando recuerdos. El relato se

centra en la historia de los tres inmigrantes que llegaron a construir el puente (sobre todo en Hilde, la mujer de Strasser). Estos personajes viven entre dos mundos: el pasado europeo y los recuerdos de la Gran Guerra, el nacionalsocialismo, la Guerra Civil española; y el presente americano, la soledad, el aislamiento, el laconismo de los lugareños, el recuerdo. El arraigo y el destierro es en ellos una condición reversible. El espacio, en esta novela, se encuentra abierto para insertar el mundo del inmigrante, sus problemas y, sobre todo, su visión del mundo americano. Aparece entonces la valoración del Otro por parte del europeo. Y eso es interesante en la medida en que son estos inmigrantes los representantes autóctonos del mundo cultural del trabajo y el progreso que llega desde Occidente para instalarse en la lejana Puna americana; ellos son los contratados para construir el puente pues son quienes poseen el conocimiento técnico, el dominio del trabajo. Sus ojos, miden la nueva realidad en que se insertan y los hombres que la habitan: “¿Cuál es la diferencia entre estos hombres y *nosotros*? *Ellos* trabajan, descansan y disfrutan. El lema del hombre blanco es ‘sigue trabajando’ y se enfurece cuando los otros no lo hacen” (p. 109) [Las cursivas son mías].

El cronotopo cerrado ha cedido lugar a un micromundo donde el intercambio entre las culturas aparece como una posibilidad. De hecho, los personajes en la novela están construyendo un *puente*. Y hablamos de “posibilidad” porque la desconfianza y reticencia del narrador se mantienen. Al planteo de Massei sobre el cuestionamiento del papel del escritor en *El hombre que llega a un pueblo* se agrega ahora una puesta en cuestión explícita en el texto de esta vacilación. El narrador advierte la resistencia de las propias palabras en su papel de mediadoras. Cuando el puente ha sido terminado, este micromundo ha llegado a su fin. Los personajes deben reubicarse en el mundo puneño o desaparecer. Pero también el narrador busca a su vez ubicación en el discurso, como si se multiplicaran las instancias cuestionadas:

El río reivindicó su cauce, una orilla y la otra volvieron a estar separadas, así como unos árboles de otros. ¿Qué se yo de los árboles, sino es esta realidad que se encuentra detrás de estas pobres palabras? [...] Para entrar en contacto con el árbol tienes que poner tu mano sobre él, las palabras no te van a ayudar (p. 137).

El mundo, el cronotopo real en Bajtin, se ha tornado intransferible salvo por el acto mágico de la literatura. El narrador asocia estas dos ideas al preguntarse “¿Cómo explicar que un puente es igual que un sueño?” (p. 81). El sueño, es aquel mismo que quería narrar al principio, la voluntad de escribir entre esas dos culturas¹⁵.

El micromundo de la construcción del puente “desapareció como el celaje del amanecer” (p. 139). Pero nos queda el cronotopo estético, este nuevo mundo donde el progreso es algo inevitable, donde las dos culturas se encuentran, como lo vienen haciendo desde hace más de quinientos años, y el arraigo y el desarraigo son las dos caras de una misma moneda. Nos quedan la escritura y la lectura de esta experiencia cultural que atraviesa nuestra propia identidad, o en este caso, la invitación del mismo Tizón a su mundo narrativo: “No trato de llevar a nadie a este extraño lugar de mis pensamientos, lo llevo al bosque y lo dejo entre los árboles, hasta que encuentre los árboles dentro de sí mismo y se encuentre a sí mismo dentro de los árboles” (p. 136).

NOTAS

¹ Cf. Mijail Bajtin. "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela". En: *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989.

² Mijail Bajtin. *Teoría y estética de la novela*. Ed. cit. p. 237.

³ Héctor Tizón. *Fuego en Casabindo*. En sus *Obras escogidas*. Buenos Aires, Libros Perfil, 1998. Tomo I. En adelante citaré por esta edición, con indicación del número de página en el texto.

⁴ Leonor Fleming. "Centros y periferias. Una voz de fronteras: Héctor Tizón". En: *Diálogos*. Nº 2, 1993, p. 6.

⁵ "¿Cuántas leguas hay al cielo? / ¿Qué hondura tiene la mar?" (p. 342).

⁶ "... desde ese momento se empeñó un combate cuerpo a cuerpo entre nuestros valientes soldados y los no menos bravos indígenas [...] de la puna que, sin tener quién los dirija por haber huido cobardemente [...] al principio del combate, se batían cada uno por su cuenta pero con un valor individual superior a todo elogio y digno de mejor causa" (p. 360).

⁷ "Flor de Eupatorio, aguas de borraja, lágrimas de achicoria / - A los Santos Apóstoles / Sombrerito ovejuno / - y a vos, Padre / orina de los cielos, vejiga alada / -Por tu culpa y por mi culpa / ...un monte exhalando fuego y el otro humo" (p. 361).

⁸ "Dicho libro empezaba así: 'Señor: los primeros propietarios de la Puna, por el año 1594, fueron don Francisco Chavez Barrasa, don Diego de Torres, el Fundador Argañaraz y el Licenciado Téllez...'" (p. 363).

⁹ Elsa Drucaroff. *Mijail Bajtin. La guerra de las culturas*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1994. p. 129. O en palabras del propio Bajtin: "[e]l cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en

una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica". M. Bajtin. *Op. cit.*, p. 238.

¹⁰ En: Héctor Tizón. *Obras escogidas*. Ed. cit., tomo II. En adelante se citará por esta edición con indicación del número de página.

¹¹ Leonor Fleming. "Una literatura del interior: el noroeste argentino". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 408, junio de 1984, p. 135.

¹² Adrián Pablo Massei. *Héctor Tizón. Una escritura desde el margen*. Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 115.

¹³ Leonor Fleming. "Centros y periferias...", art. cit., p. 6.

¹⁴ Tizón, H. *La mujer de Strasser*. Buenos Aires, Editorial Perfil, 1997, p. 7. En adelante se citará por esta edición con indicación del número de página en el texto. Apoyan esta afirmación sobre la veracidad de los hechos narrados una serie de fotografías sobre la construcción del puente y sus personajes al final del libro. Se destaca en este paratexto una particularmente interesante: los obreros son fotografiados sobre el puente cuando la construcción ha terminado, la historia de esta fotografía es narrada también en el relato.

¹⁵ "He querido imitar en la narración el lenguaje o la forma vaga de los sueños. Pero esto no es posible porque un escritor trabaja con palabras, que podemos acomodar, redistribuir, pero nunca abstraer, ya que las palabras tienen una inevitable carga histórica y la narrativa no puede desobedecer a leyes casi tan inexorables como las de la física". *Ibid.*, p. 7.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

Héctor Tizón. *El hombre que llegó a un pueblo*. En: *Obras escogidas*. Buenos Aires, Libros Perfil, 1998, tomo II, pp. 453-517.

----- . *Fuego en Casabindo*. En *Obras...* ed. cit., tomo I, pp. 333-399.

----- . *La mujer de Strasser*. Buenos Aires, Editorial Perfil, 1997.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Mijail Bajtin. *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989.

Elsa Drucaroff. *Mijail Bajtin. La guerra de las culturas*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1994.

Leonor Fleming. "Centros y periferias. Una voz de fronteras: Héctor Tizón". En: *Diálogos*. N° 2, 1993. pp. 6-8.

----- . "Una literatura del interior: el noroeste argentino". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 408, junio de 1984, pp.132-145.

Adrián Pablo Massei. *Héctor Tizón. Una escritura desde el margen*. Córdoba, Alción Editora, 1998.