

MEMORIA E IMAGINACIÓN: EL RUMOR EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR TIZÓN

Memory and Imagination: The Rumor in the Narrative of Héctor Tizón

Emiliano Matías CAMPOY

U. Nacional de Cuyo-Conicet

matiascampoy@gmail.com

Leonor Fleming ha señalado que, tanto en la obra de Jorge Luis Borges como en la de Héctor Tizón, es posible observar con frecuencia “una actitud narrativa mediatizante que simula una distancia entre el narrador y lo narrado pero que en realidad lo que hace es imponer esa distancia entre la narración y el lector para crear una atmósfera de ambigüedad o contradicción que obliga a este último a ponerse en guardia” [4]. Claro está que, como apunta Fleming, difieren las fuentes de las que provienen los recursos o mecanismos con los que estos escritores alcanzan dicha “mediatización”: “Mientras Borges elige una vertiente deliberadamente erudita (un infolio apócrifo, un manuscrito milenario guardado en una oscura biblioteca), Tizón, de una forma igualmente deliberada, recurre a la sabiduría popular, al cuento del abuelo, a rumores anónimos de transmisión oral” [4-5]. De forma que estas son dos variantes de un mismo recurso: “mientras Borges da la cita textual, el dato exacto –falso o cierto, pero siempre verosímil–, Tizón prefiere la versión contradictoria, los testimonios desdibujados y equívocos” [5].

El origen de esos recursos, de ese estilo con el que Tizón narra sus historias, surge del mundo de su infancia. Según recuerda el escritor, no asistió a la escuela sino hasta los nueve años pues su padre desconfiaba de la educación pública [2000: 27]. De modo que los primeros conocimientos que tuvo de la relación del hombre con el mundo y de los hombres entre sí, esas enseñanzas que jamás pudo olvidar, estaban contenidas en las coplas, mitos y leyendas oídos a las mujeres de su casa: su abuela, su madre, sus tías, sus niñeras aborígenes y demás comedidas. Estas mujeres criollas o indias, analfabetas o no lectoras, como ha dicho el escritor, le enseñaron lo esencial de la vida y todo lo que luego tuvo por digno de volver a contar [Da Costa: 73]. Ellas narraban en un dulce español inficionado de quechuisimos, en forma de chisme o de chiste, historias que, de una manera u otra, brotaban de su entorno vital. Con el correr de los

años ese legado cultural gravitaría de manera decisiva en toda la producción literaria de Héctor Tizón. Como el escritor mismo ha declarado, nunca abandonó la visión del mundo que adquirió por aquellos años sino que, por el contrario, se aferró a ella [2000: 23]. Al reparar en aquellos relatos, Tizón recuerda que lo primero que llamó su atención fue “que jamás una historia fuera contada exactamente igual y varias veces sino que la historia era el historiador, la narración era (sobre todo) el narrador” [2000: 71]. Esto le permitiría descubrir, aun antes de que comenzara a escribir, que la originalidad de un escritor se halla en la forma propia y particular de volver a narrar ese puñado de historias que se han repetido desde que el hombre aprendió a recrear el mundo con sus palabras. Es así como esas historias escuchadas a los analfabetos maestros de su infancia le revelaron la sabiduría mágica y recóndita del arte de narrar. De esa fuente abrevó toda su obra literaria. Así, el estilo de Tizón se asemeja de algún modo a la forma en que los abuelos memoriosos recuerdan y narran. Historias en las que a su vez florecen otras historias y personajes y en las que resuenan otras voces lejanas y anónimas que refieren hechos remotos e improbables. Tal vez por eso, hace unos pocos años, Tizón escribió: “Cada vez creo más que la forma oral de narrar es la única, la más pura y directa; la que tiene un solo interlocutor, o solo un puñado de ellos. De ese interlocutor u oyente nacerá el nuevo narrador, a partir del otro, y así sucesivamente hasta que de tantas transformaciones, quitas, aditamentos, la historia original sea otra historia, que es la única manera de hacer que la narración no muera” [2008: 86].

El conocimiento, las creencias y costumbres, en sociedades como en la que transcurrió la infancia de Tizón, se conservan y transmiten por medio de la palabra oral, de esos gestos repetidos que son los ritos y los mitos. Los relatos orales que dan forma a la historia y a la identidad de esos pueblos son relatos vivos pues no han sido alcanzados por la marmórea rigidez de la escritura. De ahí que Tizón señale el carácter dinámico de las narraciones orales, modificadas en las sucesivas repeticiones. Cada nuevo narrador altera el relato según su parecer con quitas y agregados. Esa es la única forma de apropiarse de la historia, de adecuarla a los intereses, gustos o intenciones de cada quien. En eso radica la originalidad del narrador, en esas alteraciones que recuerdan y renuevan las viejas historias, que las adaptan y actualizan en cada nueva interpretación. Por eso es posible hallar diferentes versiones de un mismo acontecimiento, que de por sí tiende a ser memorable por la importancia que tiene para una sociedad o grupo o por alejarse de lo asumido como común y cotidiano.

Suele ocurrir que algunas versiones que circulan sobre un hecho, frecuentemente remoto, adquieran dimensiones fabulosas. La memoria colectiva magnifica el pasado histórico y tiende a fijarlo en ciertas imágenes. Naturalmente la fantasía o imaginación del pueblo enriquece y deforma ese pasado con sus creencias, temores y deseos. Al

reparar en esto, Vargas Llosa señala: “Desde el punto de vista de las fuentes de un escritor, importa poco determinar la exactitud de estas anécdotas, las dosis de verdad y de mentira que contienen. Más importante que saber cómo ocurrieron esos hechos del pasado local es averiguar cómo sobrevivieron en la memoria colectiva y cómo los recibió y creyó (o reinventó) el propio escritor” [20].

Con el fin de ilustrar lo dicho anteriormente, podríamos referir la historia de Belindo de Casira, coplero a quien, según se dice, nadie igualó en el arte de parear versos. Héctor Tizón, al recordar la historia de ese poeta que luego registraría en su novela *La casa y el viento*, recuerda: “Yo no lo conocí a Belindo, escribí las historias que me fueron contando. Por supuesto, a medida que van contando, van inventando cosas, voluntaria e involuntariamente, y esos agregados hacen que adornen las historias que alimentan el mito del coplero” [Da Costa: 92]. Ese halo maravilloso o mítico-fabuloso que rodea a ciertas historias, además de embellecerlas, enfatiza su carácter extraordinario y, por lo tanto, memorable. Ya Aristóteles en su *Poética* aconsejaba a los poetas introducir en sus tragedias lo maravilloso; pues “lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar” [1460 a 18-19]. Del mismo modo, los relatos orales que hablan de hechos pasados se van transformando hasta que de tantas versiones, reversiones y perversiones se desdibujan sus orígenes. Este *proceso de fabulación* confiere a los hechos un aire de improbabilidad, pues la memoria comienza a entretejerse con la imaginación.

Un hecho improbable es aquel sobre el que se carece de pruebas concretas para afirmar con certeza que realmente haya acontecido o que haya ocurrido de una forma u otra. Dicha improbabilidad fomenta la coexistencia de múltiples versiones y a la vez se alimenta de ellas. Sin duda, la distancia temporal que separa un hecho de su posterior narración y la cantidad de subjetividades que intervienen en la conformación de estos relatos desdibujan los límites del verdadero acontecimiento. Con el correr de los años, de los hechos solo queda la forma en que fueron contados o imaginados por las distintas generaciones. Estos relatos conservan esa verdad que no es la del acaecer histórico sino la de la vivencia constantemente actualizada y revitalizada de lo que ha pasado y por lo tanto puede ser objeto de apropiación subjetiva. Tal vez estas ideas permitan explicar las siguientes palabras de Tizón: “¿El mito acaso no es una opinión improbable que va en auxilio de la razón cuando ésta no alcanza? Esto es lo que Platón decía del alma. Cuando la historia no puede (no se *anima*) a localizar ni datar, acude en su ayuda el mito” [2000: 72]. En relación con esta idea de mito, Tizón afirma: “La memoria tiende a mitologizar, a lavar la cara, a crear sucedáneos de lo que verdaderamente fue” [366]. Precisamente en esta creación de “sucedáneos” es donde parece intervenir la imaginación. Las narraciones de un hecho pasado no son los hechos que refieren sino verbalizaciones de los mismos. Los recuerdos, es

decir, aquellas imágenes del pasado alojadas en la memoria, devienen en fantasmas, imágenes creadas por la imaginación. De hecho, muchas de las reflexiones en torno de la creación literaria de Héctor Tizón tienen como punto de partida este encuentro entre memoria e imaginación. Con respecto a esto, ha escrito: “la memoria es arbitraria: redescubre, inventa, organiza. El verdadero instrumento de la creación es la memoria” [2008: 18].

En ocasiones, esta memoria fabuladora, capaz de inventar “sucedáneos” de los hechos, es una memoria plural, colectiva, donde se suman distintas memorias personales. En “Treinta años después”, prólogo a la reedición de su libro *Fuego en Casabindo*, Tizón comenta cómo se originó esa breve pero compleja novela. Allí, Tizón refiere que siendo un “joven ambicioso” [9] que comenzaba su carrera política, recorrió algunos pueblos de la puna y escuchó los relatos sobre el combate de Quera que luego servirían para su historia. Sin embargo, aunque contaba con gran parte del material para su novela, le faltaba hallar el tono y la forma de contarla. ¿Cómo conciliar esos rumores disonantes, contradictorios, confusos? Según recuerda Tizón: “Mi primer impulso fue el de cronista, pero a poco estuve convencido de que la historia debía ser contada como yo mismo la había escuchado, es decir narrada por muchas voces a la vez, voces entrecortadas y llevadas por el arbitrio de cada quien, y que ese desconcierto debía sacrificar las buenas intenciones de claridad y coherencia, porque esto es lo que acontece con la vida misma” [1969: 10-11].

El rumor es un concierto o tejido de voces que refiere un mismo hecho o distintas versiones o aspectos de un mismo acontecimiento. El proceso de gestación, desarrollo y transmisión de los rumores es un claro ejemplo de ese aspecto mutable propio de los relatos orales. Eminentemente oral, de naturaleza etérea, provisional, inasible y poco controlable. Sin embargo, Héctor Tizón ha sabido captar con maestría esa fugitiva materia en sus novelas. Así, por ejemplo, en *Fuego en Casabindo*, el narrador refiere los rumores que circulan en torno a uno de los personajes de la historia. Gonzalo Dies, además de ser el padrino de bautismo y tutor del protagonista, es quien organiza el reclamo de las tierras de los aborígenes por la vía jurídica. El origen de este extravagante personaje es incierto y su biografía se recupera por medio de rumores y leyendas. De este hombre se decía que era un “isleño”, pues había mandado cavar una fosa circular en un río de modo que quedara constituida la isla donde se recluye. Según refiere el narrador: “Merced a eso los del lugar conocieron el significado de la palabra ‘isla’” [39]. Este aislamiento voluntario del personaje fertiliza el terreno donde fructifican las fabulaciones que comienzan a urdirse en torno a su figura. Vivir en una isla en medio de la puna ciertamente acentúa el carácter extraordinario del personaje. Según nos refiere el narrador:

De este Gonzalo se decían dos cosas, de cualquier modo improbables: que había estado alguna vez en Buenos Aires y que debajo de su propiedad, enorme fundo de Sansana, se hallaba escondida la más formidable mina de oro de América, con una particularidad que a algunos parecía increíble: aquel metal no era sólido sino líquido, espumoso y fluyente, que corría de un lado a otro debajo del feudo en una especie de complicado espiral de túneles ocultos y que su existencia dependía de una sola condición: tocar música –más bien con instrumento de viento– casi permanentemente, o al menos nueve días antes y nueve después de cada luna. Caso contrario el flujo dorado huiría del lugar porque está comprobado que la alegría es música y ruido y el oro es consecuencia de la alegría [19-20].

De los rumores que conforman la historia de este personaje, el narrador refiere aquí dos. Sobre el posible viaje al sur, más adelante se nos dirá:

[...] y al cabo el isleño desapareció durante varias semanas (las que empleó, seguramente, en formalizar los pedimentos mineros, tanto en Bolivia como en este lado, puesto que eran tierras confusas). Después regresó, convertido en Gonzalo Dies, más flaco y curtido por el sol, para volver a desaparecer, ahora por espacio de meses, período en que corrió el rumor de que había viajado hasta Buenos Aires. Quién sabe, decían las gentes, en tono misterioso [58].

A partir del segundo rumor, la cita se va desplegando en forma de espiral desde lo concreto, cotidiano y hasta verosímil a lo maravilloso y extraordinario. En el centro del vórtice está la figura de Gonzalo Dies. Cada nueva información que añade el narrador se aleja gradualmente de ese punto. En esta acumulación de datos la memoria parece ceder terreno a la imaginación. Con cada nueva información que el narrador añade a la descripción de la mina de oro, esta adquiere ribetes cada vez más asombrosos y desmesurados. Esa es la esencia del rumor, en el que los agregados terminan por desvirtuar el hecho original que a la larga acaba siendo improbable. El narrador, con pretendida objetividad, sólo reproduce las cosas que “se decían” sobre Gonzalo Dies. No juzga la veracidad de lo que refiere, sino la probabilidad de que haya acontecido, puesto que lo único que tiene es un puñado de rumores, de voces sin nombre, sin identidad ni rostro que las identifique. Con la expresión “se decían”, el narrador se refugia en el carácter impersonal del rumor.

La oración final de la cita exige algunas palabras pues se trata de un gran acierto del escritor. El narrador presenta en ella la síntesis de dos formas de pensamiento distintas pues, si bien está redactada en forma de silogismo (característico del

pensamiento lógico-racional), la relación de las cláusulas responde a una concepción mítica del mundo. La forma en que el narrador presenta este comentario final sobre el extraordinario filón parece avalar los rumores de su existencia. El razonamiento además está reforzado con la expresión “porque está comprobado”, que a su vez establece cierto contrapunto con el “de cualquier modo improbables” del comienzo de la cita. Claro está que las pruebas de esta relación de causa-consecuencia no son las que ofrece la ciencia o el pensamiento lógico occidental sino que responden a una concepción mítica de las relaciones del hombre con el mundo. Los mitos creados por una determinada cultura resultan creíbles y verosímiles en tanto respondan al imaginario social de quien los escuche. Solo para una persona que comparte ciertos códigos culturales el mito revela su verdad. De ahí que Tizón afirme que “el mito no es un conjunto de signos oscuros, anfibológicos y esotéricos, sólo les parece oscuros o enigmáticos a los extraños” [30]. Este es un claro ejemplo de cómo la actitud narrativa mediantizante que señala Leonor Fleming, aunque en apariencia se establece entre el narrador y lo narrado, la verdadera distancia está entre la narración y el lector.

También en otras novelas es posible observar cómo Tizón recurre al rumor como técnica narrativa para construir la historia o “fama”¹ de algunos personajes. La Fama, ese monstruo de veloces alas y de numerosos ojos y bocas como se la figuraba Virgilio [254], marca la transición de un acontecimiento de la esfera privada a la pública. En *Sota de bastos, caballo de espadas*, al presentar el derrotero que han seguido las vidas de algunos personajes, el narrador recurre a los rumores que circulan en torno a ellos. Estos rumores incluyen distintas versiones, conjeturas, algunas más otras menos verosímiles. Uno de los personajes sobre los que se tejen distintas versiones es el hijo de Manuel de Urbata y doña Teotilde. A poco de comenzar la lectura se nos dice que este hijo, empujado por su propia codicia, desaparece en el bosque persiguiendo un chanco blanco del tamaño de un clavicordio y de colmillos tan filosos como una hoz: “Y este incidente adquirió luego, andando el tiempo, cierta importancia para la historia” [1975: 9]. El narrador dice:

Unos dirán que el perdido, cansado de correr en pos del chanco durante varios años, avergonzado de su fracaso, había decidido no volver y convertirse en indio chiriguano; otros que, en efecto, había hallado a la bestia y por ella logró una fortuna y esa plata le pervirtió el alma; unos más llegarán a musitar que, castigado por Dios debido a su codicia, se había convertido en ganso y en esa forma vivía, afónico y desgraciado, en ciertos charcos del Estero Bellaco no muy distante del río que llamaban de Valbuena. Otros más, en fin, que en lugar del chanco había descubierto un tesoro y era propietario ahora

¹ En la novela misma se afirma que la fama “no es más que una hinchazón de orejas, puro rumor del pueblo y casi siempre equívoco y tardío” [Tizón 1975: 400].

de una imprenta subterránea de donde salían cuartillas y hojas de doctrina en contra del Rey, que circulaban en forma de naipes de lectura secreta [11].

Al igual que en la cita de *Fuego en Casabindo*, el narrador no juzga la veracidad de los rumores sino que se limita a referir las distintas versiones. Narrada una y otra vez por las voces anónimas de la zona, la historia de la partida del hijo de los Urbata llega a adquirir proporciones míticas para los habitantes². En la versión que cierra la cita se asocia la imagen del niño extraviado y su posterior reaparición con cierto mensaje mesiánico que aviva la esperanza de los pobladores. Así también parece comprenderlo el padre Urreta, otro personaje que ocupa un lugar destacado dentro de la novela, al señalar que con la historia del niño que desaparece detrás de un cerdo “esta gentuza pretende simbolizar la salud del alma para este país remoto y de negro porvenir” [1975: 243]. El clérigo analiza este hecho originado en el imaginario colectivo desde su visión de hombre ilustrado e incluso cita sus lecturas del *Symbola San Antonii* del Padre Teófilo Raymundo sobre las que basa su hipótesis. Precisamente en Urreta está expresada la visión del hombre racional que recurre al saber conservado por la escritura para explicar un saber resguardado por medio de la oralidad. Ante la inquietud del coronel Huicí³, Urreta intenta dar una explicación lógica a aquel relato y creencia popular. En la extensa carta que Juan, el adobero, encuentra dentro del talego junto con la espuela de nueve puntas, Urreta enfatiza el carácter oral de aquella historia que tiene como protagonista al hijo de los Urbata:

[...] de entre esos criminales, hay uno en particular que debe ser objeto de toda preocupación por su locura y fanatismo y porque su prédica ha prendido en los corazones de estos pueblos simples como un fermento de sedición. Es aquel –vox populorum– que vino al nacer con una señal en forma de estrella en un dedo, hijo de propietarios, para mayor escarnio, que se extravió siendo niño, fue criado por indios infieles y reapareció por arte de magia [367, resaltado en el original].

² Otro personaje alrededor del cual se van entramando rumores es Casiana, dueña de la fonda donde Blas del Tineo acuchilla a Urbata con el fin de robarle la espuela de nueve puntas; hecho que es retomado constantemente y desde distintas focalizaciones. Sobre el destino de Casiana el narrador comenta: “Unos dijeron que murió en la villa, otros que se pasó a las tropas del rey y que andaba con ellas amancebada con un sargento vizcaíno, algunos afirman haberla visto de molinera por el distrito de Ocloys y una minoría estaría dispuesta a jurar que se había convertido en mula” [217]. Vemos que, al igual que lo que sucede con el hijo de los Urbata (a quien algunos creían convertido en un afónico ganso), una de las versiones señala una metamorfosis de Casiana en mula.

³ Durante el diálogo el coronel realista pregunta: “Pero ¿cómo creer lo que murmura esta cáfila de ladrones embusteros? [...] Padre, ¿pero por qué esa mojiganga del cerdo blanco tamaño de un clavicordio?” [242].

Bastan estos ejemplos para observar cómo Tizón ha sabido hacer del rumor un recurso literario. En estos casos en particular, el rumor es un mecanismo eficaz para dar entidad a ciertos personajes que, por un motivo u otro, destacan de la masa de pobladores la cual, a su vez, colabora en la construcción de la fama de esos complejos seres que surcan su mundo narrativo. Por medio del rumor la memoria colectiva tiende a mitologizar acontecimientos del pasado. La imaginación comienza a rellenar los espacios que va dejando la memoria y, así, lo maravilloso se entrama con lo cotidiano.

Bibliografía

- ARISTÓTELES. 1974. *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- DA COSTA, ANA. 2007. *Héctor Tizón: Un ejemplar de frontera*. Buenos Aires: Ediciones la Flor.
- FLEMING, LEONOR. 1991. "Héctor Tizón en el contexto de la literatura americana". *Eco del Norte*, 8 set.: 3º sec., 4-5.
- TIZÓN, HÉCTOR. 1969. *Fuego en Casabindo*. Buenos Aires: Galerna.
- . 1975. *Sota de bastos, caballo de espadas*. Buenos Aires: Crisis.
- . 2000. *Tierras de frontera*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 2008. *El resplandor de la hoguera*. Buenos Aires: Alfaguara.
- VARGAS LLOSA, MARIO. 1971. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Barral Editores.
- ZIRES ROLDÁN, MARGARITA. "Las dimensiones del rumor: oral, colectiva y anónima". *Oralidad; Anuario, 8: Lenguas, Identidad y Memoria de América*. México, Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe: 23-28.