

MITOS Y MOTIVOS GRIEGOS EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR TIZÓN

Alejandra Mabel Liñán

Tesis Doctoral

Presentada ante la Facultad de
Humanidades de la Universidad Nacional
del Nordeste para aspirar al título de

DOCTORA EN LETRAS

Director: Dr. Juan Tobías Nápoli
Co-directora: Dra. Daniela Evangelina Chazarreta

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE
JUNIO 2020

*A Edhel J. M. Bertinetti, mi compañero
en la vida, en el amor y en los ideales.*

Agradecimientos

Mi primer agradecimiento es para mis directores, Juan Nápoli y Daniela Chazarreta, quienes me guiaron en este trayecto de investigación y escritura y me brindaron sus conocimientos y sus aportes con generosidad.

Agradezco también a mis colegas de la cátedra Lengua y Cultura Griegas de la Facultad de Humanidades de la UNNE -Lucía, Belén, Jimena y Gladis -, las que me apoyaron y me brindaron comprensión en los momentos en que me encontraba enfrascada en la redacción de la tesis.

Especialmente, quiero agradecer a mis padres, Antonio y Mabel, sin cuyo primer impulso nada hubiera sido posible.

Tesis: Mitos y motivos griegos en la narrativa de Héctor Tizón

Alejandra Mabel Liñán

Director: Dr. Juan Tobías Nápoli

Co-directora: Dra. Daniela Evangelina Chazarreta

Resumen

Esta tesis trata sobre los mitos y motivos griegos presentes en la narrativa de Héctor Tizón. Ha partido de la hipótesis de que el motivo clásico griego integrado en sus novelas no es un componente secundario, sino que el mito escatológico, el motivo del viaje y el regreso al origen, las dimensiones oral y escrita y la representación ficcional de la actuación del narrador oral, son elementos que conforman la matriz narrativa, dan forma a la estructura novelesca y resultan significativos para la interpretación.

El marco de referencia teórico lo proporciona la literatura comparada, complementada metodológicamente con la intertextualidad (Kristeva, Genette) y el dialogismo bajtiniano. Del amplio marco de la recepción clásica, se han tomado conceptos como ‘apropiación’ y ‘resignificación’ para comprender la relación del autor contemporáneo con los clásicos.

El análisis se centra en las novelas en las que es posible proponer la integración de los mitos y motivos en un corpus con interrelaciones entre las partes y, asimismo, en las memorias y artículos ensayísticos que contribuyen a la comprensión de la totalidad.

Se desarrolla en dos líneas fundamentales:

Una de ellas comprende sobre todo la primera etapa como novelista, en la cual la relación con los mitos antiguos toma fundamentalmente dos dimensiones:

-Por una parte, se centra en la escatología, por la cual se puede establecer la relación entre las creencias de los puneños y las de los antiguos griegos, en especial en *Fuego en Casabindo*.

-Por otra, el entramado de diversos mitos griegos, especialmente los de la epopeya homérica, se sustenta en la transmisión oral, que para nuestro autor era la base de toda narrativa. Por esto el análisis hace eje en la oralidad, la transmisión popular de los relatos y cantares y la ficcionalización de la *performance* del narrador oral, principalmente en *El cantar del profeta y el bandido*.

La otra línea se apoya en el viaje como motivo central en su narrativa -vinculado con el de Odiseo en varias obras-, entramado en los temas y en la estructura del relato, como representación de una forma fundamental de la experiencia humana y como metáfora de la vida. En la segunda etapa de su novelística, se destaca el viaje de exilio y el dolor por el alejamiento de la patria.

Otros mitos y símbolos griegos que se manifiestan en el corpus seleccionado se analizan ligados al viaje (lo escatológico, la voz como señal de reconocimiento) o a los viajeros (los ritos de hospitalidad). Por último, se considera la simbología de las abejas y la miel, vinculada al renacimiento del protagonista en *La belleza del mundo*, y la cicatriz de Ulises como señal de autorreconocimiento del escritor.

Palabras-clave:

mito – motivo – clásico – griego – literatura comparada – intertextualidad - narrativa argentina contemporánea – recepción clásica - apropiación – resignificación - oralidad – *performance* – narrador oral – polifonía - simbología – viaje – exilio – regreso – anagnórisis – autobiográfico – autorreconocimiento

Thesis: Greek myths and motifs in the narrative of Héctor Tizón

Alejandra Mabel Liñán

Suervisor: Dr. Juan Tobías Nápoli

Co-supervisor: Dr. Daniela Evangelina Chazarreta

Abstract

This thesis deals with the Greek myths and motifs present in the narrative of Héctor Tizón. It formulates the hypothesis that the classical Greek motif integrated into his novels is not a secondary component. Rather, various elements such as the eschatological myth, the motif of the journey and the return to origin, along with oral and written dimensions, combined with the fictional representation of the narrator's performance, are all elements that shape the narrative matrix and build the novel structure, while providing significant elements for the interpretation. The theoretical frame of reference is provided by comparative literature, supplemented methodologically with intertextuality (Kristeva, Genette) and Bakhtinian dialogism. From the broad framework of classical reception, concepts such as "appropriation" and "resignification" have been taken to understand the relationship of this contemporary author with the classics. The analysis focuses on the novels in which it is possible to propose the integration of the myths and motifs in a corpus that presents interrelations between its parts and also in the memoirs and essay articles, which contribute to the understanding of the whole.

It develops two fundamental lines:

The first refers especially to the first stage of the author as a novelist, in which the relationship with ancient myths takes on two fundamental dimensions:

-On the one hand, it focuses on eschatology, by which it is possible to establish the relationship between the beliefs of the *puneños* and those of the ancient Greeks, especially in *Fuego en Casabindo*.

On the other hand, the intertwining of various Greek myths, especially those of the Homeric epic, is based on oral transmission, which for this author was the basis of all narrative. For this reason, the analysis focuses on orality, the popular transmission of stories and songs, and the fictionalization of the narrator's performance, mainly in *El cantar del profeta y el bandido*.

The second line is based on the journey as a central motif in his narrative -linked to that of Odysseus in several works-, framed in the themes and structure of the story, as a representation of a fundamental form of human experience and as a metaphor of life. In the second stage of his novelistic narrative, he highlights the journey of exile and the longing for his homeland.

Other Greek myths and symbols manifested in the selected corpus are analyzed linked to the journey (the eschatological, the voice as a sign of recognition) or to the travelers (the rites of hospitality). Finally, the significance of bees and honey is considered, linked to the rebirth of the protagonist in *La belleza del mundo*, and the scar of Ulysses as a sign of the writer's self-recognition.

Keywords:

myth - motif - classic - Greek - comparative literature - intertextuality - contemporary Argentine narrative - classical reception - appropriation - re-signification - orality - performance - oral narrator - polyphony - significance - travel - exile - return - anagnorisis - autobiography - self-recognition

Índice

Introducción	1
Fundamentación	1
Estado de la cuestión	6
Presupuestos teóricos y metodología	10
a. Tradición clásica, recepción clásica y comparatismo	10
b. La cuestión de la oralidad.....	16

Parte I

Cuestiones generales

1. La obra de Héctor Tizón	22
1.1. Trayectoria literaria: etapas y obras	22
1.2. La obra de Héctor Tizón en el campo literario argentino y latinoamericano	27
1.3. De la región a América Latina	32
1.4. Poética tizoniana: Una epifanía de lo real	37
1.5. Continuidades temáticas	40

Parte II

Los mitos y motivos griegos en las novelas de Héctor Tizón

2. El diálogo entre lo regional y lo universal	44
2.1. La oralidad y la construcción novelesca de la memoria	45
2.1.1. Los restos arrastrados por el viento de la historia	46
2.1.2. La construcción novelesca de la memoria en <i>Fuego en Casabindo</i>	51
2.1.2.1. La memoria de la grandeza y de la derrota	57
2.1.3. El narrador oral en <i>El cantar del profeta y el bandido</i>	60
2.1.3.1. La representación ficcional del acto de narrar	61

2.2. Memoria y olvido	63
2.2.1. Dos modalidades de la memoria	63
2.2.2. Mito e historia en <i>El cantar del profeta y el bandido</i>	66
2.2.3. La memoria del éxodo: una visión antiheroica del acontecimiento jujeño	73
 3. El motivo clásico del viaje en la narrativa de Héctor Tizón	83
3.1. Introducción: El viaje como metáfora de la vida	83
3.2. La <i>Odisea</i> : principio y fin de su novelística	86
3.3. El viaje en las tres etapas de su novelística	89
3.3.1. Primera etapa	90
3.3.1.1. El viaje de las almas	90
3.3.1.2. La <i>Odisea</i> de regreso al <i>folk tale</i>	103
3.3.1.3. <i>Sota de bastos, caballo de espadas</i>	107
3.3.2. Segunda etapa	112
3.3.2.1. El viaje de exilio	112
3.3.2.2. Tristezas del exilio	117
3.3.3. Tercera etapa	122
3.3.3.1. El periplo de Odiseo en <i>La belleza del mundo</i>	122
3.3.3.1.1. <i>Odisea</i> en <i>La belleza del mundo</i> : el viaje como fuga y el retorno como reparación	123
3.3.3.1.2. El apicultor, Lucas: su periplo	126
3.3.3.2. El viajero en “El hombre que vino del río” (<i>Memorial de la Puna</i>)	139
3.3.3.2.1. “El hombre que vino del río”	140
3.3.3.2.2. El “viajero sedentario”	142
3.3.3.2.3. La vida de un hombre se resume en una “triste historia”	144
 4. La cicatriz de Ulises: regreso al origen, autoconocimiento y plenitud	148
4.1. Las abejas y la miel como símbolo de renovación en <i>La belleza del mundo</i>	149
4.1.1. Acerca de la simbología de la miel y las abejas	151
4.1.2. La simbología de las abejas y la miel en <i>La belleza del mundo</i>	158
4.2. Autoanagnórisis: La cicatriz de Ulises, metáfora de autorreconocimiento	160
4.3. <i>Memorial de la Puna</i> : consumación del periplo y despedida	164

Conclusiones	171
Recapitulación	171
Leer las citas	173
Las variantes de la apropiación tizoniana de los mitos y motivos griegos	175
Coda derrideana	178
 Anexo I	 181
Anexo II	198
Bibliografía	205

Introducción

Fundamentación

La presencia del mito, la referencia a Homero, la cita de un texto de la antigüedad grecolatina en una obra literaria de otra época, son emergentes que posibilitan un análisis comparatista,¹ para ahondar en la comprensión a partir de las relaciones entre textos. Esta tesis aspira a realizar un aporte de crítica literaria sobre la narrativa tizoniana anclando en motivos -presentes tanto en la materia novelesca y en la representación ficcional como en la estructura de sus obras narrativas- que pueden analizarse con la metodología comparatista, con la particularidad de nuestro enfoque en cuanto a la vinculación con mitos y motivos de la cultura griega antigua.

Escritores como Héctor Tizón –argentino, contemporáneo²- se apropian de la tradición clásica porque ella está “tramada” en nuestra cultura, especialmente en la filosofía, la literatura y el arte en general, y presente en la formación escolar y universitaria.

La obra narrativa de Héctor Tizón incluye, desde su primera novela publicada, *Fuego en Casabindo* (1969), la adscripción a la tradición homérica, cifrada en la cita, a modo de epígrafe, de un fragmento de *Odisea* (11, 216-224), en el cual Anticlea le revela a su hijo lo que ocurre con los seres humanos cuando mueren. Al mismo tiempo, poniendo en diálogo³ dos culturas, integra en el mundo narrado las voces de la memoria por medio de los cantares y los relatos populares tradicionales, de los mitos y creencias de la región noroeste de nuestro país.

Sus tres primeras novelas -*Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972) y *Sota de Bastos, caballo de espadas* (1975)- conforman una suerte de trilogía que tematiza la historia de su tierra natal, la provincia de Jujuy. En esta etapa de su novelística, Héctor Tizón incorpora las voces de los "otros" recogiendo la memoria de

¹ Brunel (1994: 21) los describió como “elementos extranjeros” u “otros” que concitan el interés del investigador y constituyen el punto de partida del “hecho comparatista”.

² Héctor Tizón nació en Rosario de la Frontera (Salta) en 21/10/1929, vivió la mayor parte de su vida en Yala y en San Salvador de Jujuy, aunque con numerosos viajes al exterior, tanto por motivos diplomáticos y de placer como por las circunstancias nacionales que lo obligaron al exilio. Paralelamente a la labor literaria ejerció la profesión de abogado y también actuó como juez. Falleció en San Salvador de Jujuy el 30/07/2012. Para conocer más de su biografía, conviene consultar las entrevistas de Ana Da Costa (2007), quien incluye además una cronología muy completa hasta el año de publicación.

³ Guillén (1985), Franco Carvalhal (1996), Hardwick (2003), Coutinho (2013), García Jurado (2015).

un pasado heroico, actualmente devaluado. El pasado, agigantado por la distancia, se diferencia del presente no heroico, desacralizado, heredero de la derrota.

Las citas y reminiscencias de los clásicos grecolatinos están diseminadas también en algunos de los cuentos (como *Los indios*, *El jactancioso y la bella*, *Parábola y Minotauro dans la ville*) y en sus memorias (“Exilio” y “Ahora cerraremos los ojos cuando nos dé la gana” en *No es posible callar*; “Narrar la propia vida” y “La tarea de escribir” en *El resplandor de la hoguera*) y en “La cicatriz de Ulises”, texto que prologa la reedición (2001) de *A un costado de los rieles*.

La importancia de la presencia de los mitos y motivos griegos se intensifica en su última novela publicada, *La belleza del mundo* (2004), donde se produce el reencuentro de la narrativa tizoniana con la *Odisea* homérica a través del tema del *viaje* y de una estructura narrativa que se organiza como el recorrido de Odiseo.

Posteriormente, poco antes de su muerte, Héctor Tizón publica un último libro, *Memorial de la Puna* (2012), narrativa de la memoria, autobiográfica y en diálogo con otras voces, a la vez que despedida literaria, donde retorna el motivo del viaje. El relato “El hombre que vino del río”, incluido en el “Cuaderno uno”, permite ser analizado como una de las instancias del viaje clásico.

Para la primera etapa de su novelística, nuestra investigación se centró en un objeto doble y complementario: por una parte, la oralidad, la *performance* del narrador oral y su representación narrativa; por otra, la productividad literaria de la incorporación de mitos griegos –particularmente en cuanto a lo escatológico y el viaje de Odiseo -, junto a las voces de la memoria de los cantares y los relatos populares tradicionales de Jujuy, en el mundo novelesco y en la estructura de la novela.

Es decir que se analiza, en las novelas *Fuego en Casabindo* y *El cantar del profeta y el bandido*, la relación entre la oralidad y la escritura y las huellas de la oralidad que revelen una forma de construcción del texto, a la par que la ficcionalización del acto de narrar o *performance* como una incorporación de los rasgos culturales propios de la zona donde se ambientan las novelas.

Las teorías actuales sobre la relación entre oralidad y escritura⁴ (entre otros, Havelock 1996/ 1986) ya hace tiempo que no operan desde una concepción de evolución o de progresión de oralidad hacia escritura, ni de oposición entre ambas, sino de una

⁴ Cfr. Signes Codoñer, quien realiza una síntesis sobre los estudios actuales de las relaciones entre oralidad y escritura, al introducirse en el análisis de la literatura de la Grecia Arcaica (2004: 10-16).

"imbricación constante entre oralidad y escritura en todos los actos que involucran la palabra escrita" (Rockwell, 2000).

Gabriela Stöckli, a diferencia de otros analistas de la obra tizoniana, considera que hay un distanciamiento del escritor letrado con respecto al pueblo puneño que ha decidido representar en sus ficciones, una exterioridad con respecto a la oralidad que elige testimoniar y rescatar del olvido (2007: 59-60).

Aunque aceptamos esa distancia del escritor letrado con la cultura popular, en la cual también está inmerso, estamos más cerca de la valoración de Massei (1998), para quien Tizón indagó "en una realidad borrada de la historia oficial" y, para convertirse en "cronicador de la puna jujeña", echó mano del "patrimonio cultural existente, presente fundamentalmente en el archivo oral de estas comunidades y cuya cosmovisión el autor tratará de incorporar a sus textos". A partir de allí, sigue las categorías de Martin Lienhard (1990) para caracterizarla de "literatura alternativa", la que, no sin conflictos, implica "un compromiso subjetivo del autor con el *otro*, entendiendo por éste a una sociedad culturalmente ajena y predominantemente oral" (35).

La oralidad es una fuente relevante como material pretextual recibido "por el oído", muy apreciado en las valoraciones del propio escritor, que a la vez influye en la forma de las novelas⁵.

Desde la propuesta de esta tesis, la presencia de la narrativa oral y de las figuras del poeta y del rapsoda, en la novela *El cantar del profeta y el bandido*, se apoyan en la épica homérica y en su amplia difusión y permanencia en la cultura occidental, sin olvidar que esas manifestaciones en la obra del autor jujeño, a la vez, forman parte de las tradiciones orales de los pueblos de la Puna argentina.

La justificación de este enlace no se asienta sólo en el prestigio de Homero y de los mitos griegos, sino también en la fascinación de su lectura, a la que Tizón retornaba siempre, y especialmente en la escucha, en oír una voz que se lo leía⁶, lo que no es ajeno a la importancia de la oralidad en su formación temprana (las niñeras de la infancia, la

⁵ Donde construye un "efecto de oralidad" (Pacheco 1996: 160), como se verá en los capítulos 1 y 2 de esta tesis.

⁶ Cfr. "Atardecer en Tilcara" (*El resplandor de la hoguera*, 2008: 88). También lo confirmó en la entrevista que realicé en julio de 2011: "(...) a mí me gustaba más, por ejemplo, cuando me leían a Homero. Me leía mi mujer, en largas tardes, mucho más que después a empezar a leerlo yo. Sobre todo la *Iliada*, porque la *Odisea*, a uno lo va llevando la lectura; es tan ameno... La curiosidad de la escritura oral siempre me ha causado un gran asombro."

escolaridad tardía) y a la relevancia que él mismo confería al narrador oral como sustento de toda narrativa.

Se consideran en el análisis los elementos en común entre obras tan alejadas en el tiempo y en el espacio como la griega antigua y la jujeña, a partir de las condiciones e instancias de creación y transmisión de relatos y cantos en las culturas orales, ya sea de exclusiva oralidad o de convivencia con la escritura (Detienne 1985: 35). Particularmente en *Fuego en Casabindo*, se manifiesta la escatología como uno de los conocimientos que articulan ambas culturas.

Asimismo, planteada la oralidad como conservación, por repetición, de la memoria (Ong 1982) y, por ende, de la identidad de un pueblo, analizamos esta relación en las tres primeras novelas, y en especial, en *El cantar del profeta y el bandido*, la configuración de una poética mito-histórica⁷ para la construcción de la memoria de los pueblos de la Puna.

Siguiendo con los diferentes momentos de su trayectoria literaria, la etapa del exilio se considera un período crucial en la experiencia de vida del autor, en relación con el cual el motivo del viaje -ya presente en los primeros relatos- fue adquiriendo la centralidad que singulariza a su obra.

En algunas de sus novelas, en las tres primeras y, especialmente en *La belleza del mundo*, es relevante para el análisis la presencia del motivo clásico del viaje.

Con respecto a *La belleza del mundo*, nuestro trabajo investiga el entramado de la *Odisea* en la estructura de la novela y las nuevas lecturas que devienen a partir de esta configuración particular. También se recurre a la simbología de la miel y las abejas en los mitos literarios de la antigüedad grecolatina, principalmente en Homero, en la poesía de Píndaro, en *El antro de las ninfas en la Odisea* de Porfirio y en *Geórgica IV* de Virgilio -aunque sin excluir otros aportes-, en el supuesto de que pueden contribuir a desplegar polisémicamente la lectura.

Se toma en cuenta el tema de la voz, esencial en relación con la oralidad, por su importancia en esta novela como rasgo para el reconocimiento de la identidad.

⁷ En cuanto al concepto de 'mito' y sus características y funciones, seguimos a Kirk (1985); a Eliade (1992 y 2001) en lo que atañe a la escatología y a la interpretación de los mitos de renacimiento; respecto a la relación entre mito y literatura, a Monneyron y Thomas (2004); para la relación mito-historia, a Calame (2003) y a González de Tobia (2013).

Con la reaparición del tema del viajero que llega a un pueblo en *Memorial de la Puna*, se profundiza el estudio del motivo del viaje, ya sea como huida o retorno, en la última etapa de la obra de nuestro autor.

Por último, analizamos cómo el motivo del reconocimiento por la cicatriz es empleado por Tizón como una metáfora para expresar la vuelta completa al comienzo de su obra, donde encuentra señales para el reconocimiento de las continuidades temáticas y para el autorreconocimiento. La continuidad de su propuesta literaria está señalada incluso en la intertextualidad interna de su propia obra.

En el final de su trayectoria, acomete el recuento de lo realizado a lo largo de la vida para reflexionar sobre ello y reconocerse a sí mismo. En *Memorial de la Puna*, la recuperación del pasado también aporta al autoconocimiento por el regreso al territorio de la infancia y de experiencias intensas mediante la memoria, a la vez que autoficcionaliza su imagen de escritor en la madurez y su despedida.

En consonancia con la propuesta diseñada, nos hemos planteado como **objetivos generales**:

- Contribuir a caracterizar y comprender las diversas significaciones que la cultura clásica asume en la literatura latinoamericana, específicamente, en obras narrativas contemporáneas argentinas.
- Explicar la confluencia entre las textualidades provenientes de la tradición grecolatina y los discursos orales, míticos, literarios e históricos de la tradición local en las novelas seleccionadas de Héctor Tizón.

Asimismo, la investigación realizada se ha proyectado a partir de los siguientes **objetivos específicos**:

- Establecer relaciones entre la recurrencia a los mitos griegos y la centralidad de las tradiciones orales en la narrativa tizoniana, particularmente en *Fuego en Casabindo* y *El cantar del profeta y el bandido*, así como en *Sota de bastos, caballo de espadas*.

- Evidenciar que el viaje odiseico proporciona claves de lectura para comprender la significación del motivo del viaje, central en la narrativa tizoniana, en relación con la alteridad y la identidad, con el exilio y el retorno a la patria, especialmente en *La belleza del mundo*, en *Memorial de la Puna* y en sus memorias y artículos.
- Caracterizar y explicar la funcionalidad y las significaciones de imágenes, metáforas y símbolos seleccionados en los textos analizados, en vinculación con la confluencia de mitos grecolatinos y tradiciones orales puneñas, con el motivo del viaje y con categorías como exilio y retorno, identidad y alteridad, sustentados en una comprensión integral de la obra tizoniana.

Estado de la cuestión

Con respecto a la narrativa de Héctor Tizón, los estudios existentes consultados tratan sobre la renovación del regionalismo (Massei, 1998; Poderti, 2000; Foffani y Mancini, 2000), es decir, sobre la reescritura superadora del costumbrismo en la representación del espacio geográfico, del paisaje y del ámbito humano.

Las investigaciones abordan los mitos de las culturas autóctonas, la Historia y la ficcionalización de la misma (Real, 1982; Heredia, 1994; Massei, 1998; Poderti, 2000; Nallim, 2001). Al trabajar la convergencia de la ficción y la Historia, aparece frecuentemente la memoria a través de la oralidad (Flawiá de Fernández, 1999), pero, según lo indagado hasta el momento, no hay investigaciones que analicen con detenimiento la relación del mito y la oralidad en estas obras desde la perspectiva de la proyección de los mitos y motivos literarios griegos, autorizada por las menciones y la significación que adquieren en los mismos textos narrativos de Héctor Tizón, como se verá a lo largo de nuestro desarrollo.

Críticos como Adrián Massei (1998) han hablado de “ciclo épico” para tipificar la trilogía histórica conformada por las primeras novelas de Héctor Tizón.

Massei vincula las características específicas de los textos y géneros orales, en *El cantar del profeta y del bandido*, con la tradición picaresca, lo cual tiene mucho sustento si observamos el desarrollo novelesco de las historias del bandido y del Contraventor, quien aprecia permanecer detenido porque “afuera” es mucho más difícil encontrar “su” lugar. Hace notar cómo justifica el personaje, Rosendo, la “naturaleza desordenada de su

discurso” y aclara que esta observación “no apunta solamente a ligar el discurso del personaje con la picaresca, sino también a subrayar el carácter predominantemente oral de la cultura en que tiene lugar su producción y recepción” (1998: 86).

Al respecto, se espera que el aporte de esta tesis resultará muy productivo por la lectura en paralelo de las narraciones tizonianas con la épica homérica y la transmisión oral de los relatos. Esto puede ser demostrado por la autorreferencialidad diseminada a lo largo del texto, sobre todo en las referencias conscientes al acto de contar por parte de los narradores, que caracterizan fundamentalmente el momento de la ejecución (*performance*), pero que no dejan de aludir a la composición, a la transmisión y a la repetición.

Adrián Massei (1998: 76) ha propuesto -siguiendo a Lienhard (1990: 171)- la categoría de biculturalidad⁸ para entender la relación entre mito, historia y escritura de la oralidad en la narrativa de Héctor Tizón. En nuestro trabajo proponemos que no son solo dos culturas implicadas; junto a las culturas letrada y autóctona oral ponemos especial atención a elementos muy connotados de la herencia cultural de los antiguos griegos. Estas referencias literarias y culturales, por supuesto, pertenecen a la cultura letrada, pero en nuestra investigación se integran, no por el prestigio del monumento, sino por las afinidades entre los distintos discursos en cuanto a la centralidad del mito y la importancia de la oralidad. Los textos biculturales o multiculturales, cabría decir, generan amplias significaciones en la integración orgánica de los discursos orales autóctonos (relatos fragmentarios, cantares y mitos) y del discurso literario clásico (asumido en la tradición cultural).

Leonor Fleming se ha ocupado del estudio estructural y contextual de la obra tizoniana en su tesis doctoral (1983) y en artículos académicos. En un apartado de su tesis (1983: 227-234), toma las referencias a mitos y textos grecolatinos en los cuentos como *Parábola* y *Mazariego* y las alusiones a *Odisea* en *El cantar del profeta* y *del bandido*. Las interpreta desde el punto de vista de su simbología, lo que potencia el nivel “profundo de interpretación” (228). Observa que Tizón, al relacionar los datos proporcionados por sus lecturas clásicas y la vivencia directa de la cultura del altiplano, ha encontrado “un vértice donde ve converger la cosmovisión puneña, con su sabor arcaizante, y los arquetipos de la literatura clásica” (227).

⁸ También Nallim (2001) la retoma.

Fleming avanzó hacia la hipótesis de que ese “injerto” de un elemento clásico, apartado de su contexto original y traspasado a una cultura diferente “se realiza sin fracturas ni forzamientos gracias al clima mítico, epopéyico, arcaizante, semejante en ambas literaturas” (227). Ha aportado una conclusión explicativa:

Tizón rescata lo imperecedero de los mitos de la literatura grecorromana y demuestra su funcionalidad en otro contexto literario –su obra– y en otro ámbito cultural –la Puna–. A su vez, y en sentido inverso, al reactualizar los mitemas clásicos, apoyado en una concepción circular y reiterativa de la historia, el autor es capaz de universalizar algo tan localizado y peculiar como la civilización puneña (233-234).

Pero como su propósito es estudiar los diseños estructurales y la relación con el contexto geográfico y socio-cultural, concluye en que “el autor ha encontrado el vértice donde convergen la cosmovisión mítica puneña y los grandes arquetipos de la literatura grecolatina” (234). Se detiene allí donde empieza el problema de investigación de nuestra tesis: el análisis de esas presencias clásicas en su integración estructural y significativa en las novelas.

Gabriela Stöckli (2007) ha estudiado la obra de Héctor Tizón hasta 2003 y ha centrado su análisis en la noción de prescindencia, desde dos puntos de vista: como carencia y como renuncia. Le resulta operativo para explicar la ambigüedad en el mismo escritor ante la pertenencia o la exclusión del regionalismo vincular esa problemática con la actitud de prescindencia. Pero tampoco es posible tener una certeza al respecto:

No parece ser posible, al adoptar una actitud prescindente, ubicarse definitivamente fuera de la contradicción o, al menos, de la ambigüedad; Tizón se instala en ella y saca de ella su fuerza motriz. En la ambigüedad de su bifurcación entre la carencia (no poder, no tener) y la renuncia (no querer) es posible rastrear el núcleo y la premisa de su escritura (28).

Dedica un capítulo a analizar la autoridad de las voces de los narradores y, al examinar el tono épico y el mundo arcaico de *Fuego en Casabindo*, menciona ocasionalmente la relación con Homero a partir del epígrafe, sobre el cual explica que “evoca tanto los orígenes de la cultura occidental como las características orales que la determinaban” (102). Es decir que, en esta apreciación, coincide con nuestra tesis de que las referencias a Homero en la narrativa tizoniana están vinculadas no sólo con la intención de universalizar su obra por el prestigio del monumento literario de occidente, sino especialmente con la preeminencia del narrador oral como sustento de toda narrativa.

Con respecto a los antecedentes, nos hemos ocupado del tema y de algunos de los textos involucrados en esta investigación en trabajos presentados en encuentros académicos donde hemos mostrado nuestros primeros análisis vinculados al tema y, más cercanamente, algunos avances parciales.

En "De cantares y de muertos: La construcción novelesca de la memoria en *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón" (2005) planteamos, enmarcada en la distinción bajtiniana entre epopeya y novela (Bajtin 1986), que esta ficción incorpora las voces de los "otros" recogiendo la memoria de un pasado heroico, el que llega hasta el presente del momento de producción por medio de los relatos y cantares populares.

"La miel y las abejas: su simbología. De los mitos grecolatinos a *La belleza del mundo* de Héctor Tizón" (2008) vincula la representación ficcional del oficio del apicultor a la tradición simbólica de la miel y las abejas en los mitos literarios de la antigüedad grecolatina, para avanzar en el análisis de la significación otorgada a estos símbolos en la novela.

"La representación ficcional de la *performance* del narrador oral en *El cantar del profeta y el bandido* de Héctor Tizón" (2009), relaciona la *performance* del narrador oral ficcionalizada en la novela de Tizón con rasgos significativos de la oralidad de la épica homérica.

En "Mito e historia en *El cantar del profeta y el bandido* de Héctor Tizón" (2015) planteamos relacionar mito e historia con el par oralidad y escritura, en una novela donde los testimonios y la conservación de la memoria colectiva en boca de narradores orales conviven con personajes referenciados en las figuras del rapsoda y el poeta.

Además, en "El viajero en «El hombre que vino del río» de *Memorial de la Puna* de Héctor Tizón" (2015) hemos propuesto que el viaje, el exilio y el regreso al origen son elementos centrales en su narrativa, en la que la narración del viaje remite, reiteradamente, al modelo del periplo de Odiseo.

Avanzando más allá de esas producciones puestas en consideración en encuentros académicos, en la presente tesis hemos continuado con la actualización y profundización de los análisis planteados, juntamente con la ampliación hacia otros aspectos y textos relativos al objeto de estudio, como se podrá leer en su desarrollo.

Se espera haber producido aportes significativos para el análisis crítico y para la interpretación de la narrativa de Héctor Tizón, con una perspectiva desde los estudios clásicos, en el marco actual de la literatura comparada, complementado por la recepción clásica, con el empleo de instrumentos auxiliares que proporcionan los análisis filológico-

literario, de los discursos y de la intertextualidad, sin descuidar la inmersión de las obras literarias en un contexto histórico-cultural.

Asimismo, contribuir a los estudios de la recepción de la tradición clásica en la Argentina y a la reflexión sobre su recurrencia, a partir de la proyección en la obra tizoniana, lo que también constituirá un aporte al debate en curso en este campo y a las necesidades de su construcción en proceso⁹.

Consecuentemente, la **hipótesis** que ha guiado nuestra investigación ha sido formulada con el siguiente enunciado:

El motivo clásico griego integrado en las novelas de Héctor Tizón no es un componente secundario, sino que el mito escatológico, el motivo del viaje y el regreso al origen, las dimensiones oral y escrita y su representación ficcional en los textos, los constituyentes simbólicos, son elementos que conforman la matriz narrativa, dan forma a la estructura novelesca y resultan significativos para la interpretación.

Presupuestos teóricos y metodología

a. Tradición clásica, recepción clásica y comparatismo

La tradición clásica, vista socialmente, es un fenómeno cultural que desborda los límites de la filología y de la literatura, que sostiene su permanencia por la selección de los clásicos grecolatinos desde distintas instituciones ubicadas en sus contextos particulares. En esta orientación, Raymond Williams ha explicado que la tradición es vista como “una fuerza activamente configurativa”:

Siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso. Lo que debemos comprender no es precisamente “una tradición”, sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social (1977: 137).

Gracias a la continuidad de la frecuentación y del estudio de los textos, a su conservación en la Edad Media, al redescubrimiento en los inicios de la modernidad y,

⁹ Lidia Gambón (2012), al referirse a las huellas clásicas en el teatro argentino, señaló que, a pesar de los esfuerzos existentes, los estudios en nuestro ámbito todavía no alcanzan un grado de sistematización suficiente (142). Esto vale también para un estudio sistemático y sostenido de la recepción de la tradición clásica.

principalmente, a la paciente labor de la filología, ha permanecido la tradición grecolatina. Pero también por haberse insertado, urdido en la trama de la cultura general, seleccionada por determinados sectores sociales como modelo, paradigma para seguir o contrastar, fuente de arquetipos y mitos convocantes.

Gilbert Highet, en *La tradición clásica*, fundamentaba la recurrencia de los mitos y los textos de la antigüedad grecolatina en que "...todo gran mito encierra una profunda significación para los hombres de todas las épocas, la nuestra inclusive" (1996, 1949: 348).

Desde el punto de vista teórico-metodológico, el marco tradicional planteado y desarrollado por Highet, por ejemplo, ubicaba a los autores de Grecia y Roma no sólo como fuentes sino también como patrón que empleaban, en sus creaciones, los continuadores en épocas posteriores. Sostenido en un presupuesto de "civilización", dividía literaturas mayores y menores y jerarquizaba también las lenguas "aptas" para escribir a la medida de los antiguos modelos y otras imposibilitadas de ese "alto dominio" de la riqueza y modulación de matices del griego y del latín (1996, 1949: 29-30).

Actualmente, habiendo transitado ya la ingente revisión y ampliación teórica en el siglo XX, tenemos en nuestro acervo un pensamiento crítico y abarcador sobre la diversidad cultural, el multilingüismo y sus políticas, los cambios de posicionamiento de las literaturas "menores", la revisión de las nociones de autor y obra, el avance de los estudios de la oralidad y de la problemática de la traducción, entre otros. Aunque no dejamos de ser conscientes de que estos son bienes simbólicos siempre en disputa en la "república mundial de las letras" (Casanova 2001).

En el campo de estudios de la tradición clásica, enfocados desde nuestro país, Claudia Fernández, en el volumen coordinado junto a Helena Maquieira, ha suscripto la renovación teórica y metodológica que evidencia un progresivo desplazamiento hacia los *Reception Studies*; este cambio contribuye a evitar "la idea de legado inerte habitualmente otorgado al pasado clásico, a favor de apuntar al rol activo del lector que selecciona, analiza y evalúa este pasado de acuerdo con su circunstancia presente" (2012: 38).

Pensando la construcción de la relación de la literatura latinoamericana con la tradición de la cultura clásica griega y latina, Daniela Chazarreta lo ha planteado como un problema epistemológico más que metodológico y, por consiguiente, entiende (siguiendo a Williams) que "la tradición es un proceso activo que se determina desde el presente diseñando y leyendo el pasado tras plurales maniobras de selección" (2017, 2014: 97).

Francisco García Jurado (2015), en el ámbito hispánico, además de construir una historia de la tradición clásica y sus alcances, ha revisado y vinculado los diferentes métodos que ha aportado la teoría literaria en el siglo XX y que han contribuido a renovar su abordaje, principalmente el comparatismo, la intertextualidad, la recepción y los estudios poscoloniales. La intertextualidad ha favorecido para que los análisis de las relaciones entre textos antiguos y actuales vayan más allá de considerarlos como fuentes a los primeros:

En definitiva, es posible estudiar la relación entre las literaturas antiguas y modernas desde presupuestos donde los autores modernos no son ya depositarios pasivos de un legado, sino parte de un proceso donde representan también un papel activo a la hora de reencontrarse con los antiguos, dada su capacidad para reinterpretarlos y volver a relatar la literatura grecolatina desde sus nuevas perspectivas históricas (153-154).

Esta perspectiva, que es también la nuestra¹⁰, supera las nociones causales y teleológicas que habían instalado desde hacía mucho tiempo a los clásicos griegos y latinos como “fuentes” o “patrones” y a los textos escritos por los autores de diferentes épocas y lugares, como imitaciones o como meros productos de la influencia de aquellos. No se trata de dejar de ser conscientes de una pertenencia, sino de revisar esas nociones limitadas a una sola dirección, desde un origen hacia un término sucedáneo.

De este modo, se diseña otra orientación y se ponen en juego las estrategias intertextuales de análisis literario. Yendo desde el lector hacia el clásico, se van abriendo las capas anteriores en el texto “palimpsesto” (Genette 1989) y, tomados de un hilo de la trama, podemos ir transitando la relectura de la urdimbre de las relaciones entre textos.

Hemos revisado en profundidad el problema de la perspectiva a adoptar en los análisis de la recepción de la tradición clásica (Hardwick, 2003; Matindale, 2006; Kallendorf, 2007; Hardwick and Stray, 2008; Woods, Ch. 2012), ya sea de autores en particular o de un amplio panorama para conocer el estado de las lecturas de los clásicos en determinada cultura y momento histórico.

En nuestra tesis no se ha analizado la narrativa de Héctor Tizón dentro del fenómeno de la recepción de Homero, por ejemplo, en Argentina y en América Latina. Ese tipo de análisis, además de ser una empresa que correspondería a todo un equipo de trabajo, iría más allá de los propósitos planteados, ya que modificaría el objeto de estudio.

¹⁰ Cfr. Liñán (2017).

Pensamos, como García Jurado, que “los hechos de recepción” pertenecen “a fenómenos mucho más complejos que los que puede explicar la mera transmisión de un motivo antiguo” (2015: 210).

Martindale (2007: 298) ha considerado que la recepción ha dado nuevo sentido a términos usuales tales como “tradición”, “legado” e “influencia” y otros. La etimología de “tradition” (del latín *tradere*)) sugiere la transmisión del material del pasado hacia el presente. “Reception”, por contraste, al menos en el modelo de la escuela de Constanza, “opera con una temporalidad diferente, involucrando la activa participación de los lectores (incluso lectores que son ellos mismos artistas creativos) en un proceso bidireccional, tanto hacia atrás como hacia adelante, en el cual el presente y el pasado están en diálogo uno con otro.” Por consiguiente, cuando los textos son leídos en nuevas situaciones, tienen nuevos sentidos.¹¹ Este es uno de los principales presupuestos que orienta nuestro análisis de la apropiación de mitos y motivos griegos en las novelas de Héctor Tizón como una nueva lectura que el creador construye en diálogo con aquellos.

Stanford, en su estudio ya clásico sobre el tema de Ulises, en el cual se propuso examinar la tradición del mito homérico en la literatura europea, no adoptó unilateralmente una perspectiva tradicional de influencias sino que, más cercano al comparatismo, también tomó en cuenta el trabajo del creador artístico y los intereses personales, ideológicos y estéticos de los escritores que van adaptando un motivo antiguo en diferentes contextos (2013: 23-27). Así, describe que cuando un escritor decide manipular de nuevo un material tradicional tiene que adquirir alguna información básica sobre el mismo y se acerca de distintas maneras y con distintas habilidades:

Afortunadamente, sin embargo, para la literatura creativa, un escritor profesional raras veces tiene ni el tiempo ni la paciencia suficientes para examinar minuciosamente una tradición compleja en su totalidad. Normalmente se apoya en una información fragmentaria, y luego inventa lo demás (23).

Héctor Tizón, como escritor latinoamericano, ha heredado la biblioteca aportada por la tradición europea, que incluye la clásica, a través de la formación escolar y académica y por sus lecturas de otros autores que se hicieron cargo de ella y que lo precedieron.

¹¹ La versión en castellano es nuestra.

En nuestro estudio, la literatura comparada proporciona, como teoría literaria, un marco amplio para el diálogo de textos de diferentes épocas y culturas y nos permite diseñar y desplegar redes de relaciones.

Como ya hemos expuesto, la tradición clásica no es una parte de la literatura comparada, pero sí pueden complementarse para ampliar las posibilidades de análisis de los textos, si nos interesa dar cuenta, especialmente, de la significación particular de los mismos.

Los mitos y los textos literarios grecolatinos constituyen un pre-texto; analizamos su recurrencia como parte de la indagación en la apropiación creativa de la tradición clásica por el escritor Héctor Tizón. El corpus incluye, como centro del análisis, las novelas mencionadas más arriba: *Fuego en Casabindo*, *El cantar del profeta y el bandido*, *Sota de bastos*, *caballo de espadas* y *La belleza del mundo*; también *Memorial de la Puna*, último libro publicado. Complementariamente, abarca algunos cuentos, ensayos, memorias y artículos del autor relacionados con los objetivos de nuestra investigación.

Se emplea la metodología comparatista y se apela a instrumentos de análisis aportados por otros campos, cuando es necesario.

El análisis filológico-literario ayuda al tratamiento de aspectos necesariamente ligados al objeto de estudio, tales como los textos de la literatura griega y latina escogidos por sus proyecciones en las novelas tizonianas; en especial, la *Odisea* de Homero, por el motivo del viaje, en sus diferentes instancias, y por el tema escatológico del descenso al Hades y de la evocación de los muertos. También se establecerán vinculaciones con *Ilíada* de Homero, especialmente para comparar las concepciones de heroísmo¹²; con *Tristes* de Ovidio por el motivo del exilio¹³; con algunos pasajes de los *Epinicios* de Píndaro, *El antro de las ninfas en la Odisea* de Porfirio y la *Geórgica IV* Virgilio, en cuanto a la simbología de las abejas y la miel¹⁴.

Por las particularidades de los textos abordados, se ha recurrido a la mitocrítica, cuando se ha hecho necesario conceptualizar el mito, y a la teoría bajtiniana de los discursos, especialmente el dialogismo y la distinción entre épica y novela, porque contribuyen a aclarar las características constructivas de algunas de las novelas estudiadas.

¹² Capítulo 2.

¹³ Capítulo 3.

¹⁴ Capítulo 4.

Hemos apelado a Edward Said, en principio, por sus consideraciones sobre el estilo tardío de los artistas (2009) y, además, por su discernimiento de las actitudes frente al exilio en el mundo contemporáneo (2005); asimismo, al Jacques Derrida de “Nos-otros griegos” (1992) para la reflexión final sobre la relación del escritor actual con “los griegos”.

Las conceptualizaciones de la noción de intertextualidad (Kristeva 1966; Genette 1989) fundamentan el tramado de las relaciones entre los diferentes textos, para profundizar en la búsqueda hermenéutica más allá de la mera comprobación del acontecimiento de la cita, de la alusión o de la recreación del mito.

Kristeva (1981: 190), en su explicación sobre la intertextualidad, dice que “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)”. Y luego, como es sabido, remite a Bajtin por ser el primero en introducir estos estudios en la teoría literaria:

todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble* (190).

En primer lugar, formalmente, se observa la funcionalidad de la cita, del fragmento de otro texto, de la alusión, y cómo producen sentido. Luego, el análisis de la intertextualidad y de la cita como una de sus manifestaciones específicas no se contenta con la mera constatación de su presencia y de la relación que instituye, sino que se trata de avanzar en lo que ésta añade a la significación de la novela¹⁵ (el texto citante), y de organizar una constelación entre tantas relaciones dispersas. A partir del entramado de relaciones que se instituyen entre los diferentes elementos convocados, con el consiguiente despliegue de significaciones que esa constelación supone, el trabajo crítico buscará explicar las nuevas significaciones halladas en las obras narrativas estudiadas.

García Jurado (2015) ha señalado, con respecto a la teoría intertextual, que:

“ha hecho posible que podamos contemplar nuevos horizontes para la interminable relación entre los autores antiguos y los modernos, y que esta relación se establezca, básicamente, en términos de diálogo. En el caso del comparatismo, esta teoría establece criterios que superan con creces los estrechos márgenes de la imitación o la influencia a la hora de hablar acerca de la relación entre textos” (214).

¹⁵ Malvina Salerno (2005: 47).

De manera similar, en el plano metodológico, a partir de la identificación de emergentes pertenecientes a otras culturas (mitos, menciones de autores u obras, citas o alusiones), y pasando por el establecimiento de analogías y diferencias, la literatura comparada admite el auxilio de variados modos de abordaje para el análisis de los textos -ya señalados- y luego la reflexión sobre cómo ha operado en cada obra la apropiación del clásico y qué alcances tiene en el contenido, en la estructura, en el lenguaje. Esto conlleva la apertura necesaria para encontrar, no sólo la cita o la alusión al hipotexto, sino nuevas significaciones aportadas por este tipo de lectura, “a dos bandas”, desde el texto, con su presente y con el clásico.

Cabe aclarar que formaron parte de la metodología de trabajo, además de la búsqueda de bibliografía pertinente y actualizada y de documentos en bibliotecas especializadas y sitios electrónicos disponibles, la entrevista realizada al autor en su casa en San Salvador de Jujuy (julio de 2011) y la transcripción de la misma, la planificación y realización de un relevamiento en su biblioteca personal (en sus casas de San Salvador de Jujuy y en Yala) para rastrear e identificar ediciones de textos clásicos griegos y latinos o estudios relativos a éstos.

b. La cuestión de la oralidad

“...cerrara los ojos y escuchara en las sombras el murmullo del líquido dorado deslizándose por las entrañas de la tierra...” (Tizón 2001: 30)

Al plantearnos qué teorías y categorías literarias pueden abarcar los textos de la narrativa oral que constituyen el discurso de la novela, en qué consisten esos discursos, qué procedimientos particulares -al estar ficcionalizada la oralidad- son empleados por los narradores, comprobamos que el campo teórico metodológico ya cuenta en su acervo con las teorías construidas en el siglo pasado por Milman Parry (1928), Alfred Lord (1960) y G. S. Kirk (1968) para el análisis de los textos orales, codificando y clasificando las técnicas formularias del poeta oral de los tiempos homéricos, reconstruidas a partir de los textos escritos o, con la metodología comparatista, investigadas a la vez en los poetas orales yugoeslavos del siglo XX. Más cercanamente, Walter Ong (1993,1982) y Eric Havelock (1996,1986), entre otros, han avanzado en el conocimiento de la naturaleza de la oralidad y han complejizado el análisis de las relaciones entre oralidad y escritura.

Para el tema de esta tesis, se ha presentado el problema de la ubicación frente a un objeto que pertenece, por origen, a los campos de estudio de la literatura latinoamericana y argentina y de la novela moderna y que es asediado desde diversos puntos de vista teóricos. Su análisis estará atravesado por las perspectivas desarrolladas en esos ámbitos. Desde nuestro enfoque, afirmamos que los estudios clásicos y las modernas teorías sobre la oralidad de la epopeya homérica pueden intervenir también en el análisis de obras como la de Héctor Tizón.

Para ubicar la perspectiva del lector crítico frente al dato de la relación de lo autóctono latinoamericano con la literatura y los mitos griegos de la antigüedad, conviene recordar lo que Havelock dice al desarrollar las teorías especiales y sus críticos:

No podemos contemplar la Antigüedad sino a través de la lente de la modernidad. La imagen que atraviesa la lente y llega hasta nuestra sensibilidad es una imagen manipulada por nuestra elección del enfoque y de la iluminación (1996: 158).

Consideramos que privarnos de la fuente interpretativa aportada por el estudio de los clásicos grecolatinos –siempre y cuando no sea usada sólo para contrastar con “monumentos” literarios prestigiosos para la cultura dominante- puede conducir a cerrar en una interpretación unívoca la multiplicidad de lecturas que genera la variedad polifónica constitutiva de estos mundos novelescos.

Tengamos en cuenta, asimismo, que ha cambiado, en el campo científico, la visión de esas etapas del pasado como “primitivas”, tanto para considerar el pueblo griego de los poemas homéricos y de las llamadas “edad oscura” y arcaica, como para las culturas indoamericanas (Havelock 1996: 64).

Por otra parte, no se puede dejar de lado que el legado griego es asimilado, consciente o inconscientemente, por los escritores en su formación literaria. En el caso particular de Héctor Tizón, es consciente y declarada –basta leer su libro de memorias, *El resplandor de la hoguera*¹⁶- su filiación homérica y su admiración por la *Ilíada* y, sobre todo, por la *Odisea*. Entre otras manifestaciones, en *El cantar del profeta y el bandido* es referida la historia de Odiseo, devuelta a la oralidad, en un contexto alejado en el tiempo y el espacio y sin identidad del protagonista, en el breve relato anónimo que el inspector de escuelas Láinez le hace al Comisionado¹⁷.

La problemática de la apropiación de la cultura de los pueblos “sin voz” en la reconstrucción novelesca de la memoria colectiva, a la luz de las teorías sobre la oralidad

¹⁶ Tizón (2008: 36-37, 40, 88).

¹⁷ Tizón (1981: 114).

y la escritura desarrolladas en el siglo XX, puede proporcionarnos un nuevo punto de vista que permite desplazarnos un tanto de centrar todo en la noción de asimilación de la cultura “subalterna” de las comunidades ágrafas (poesía, relatos, creencias) por parte de escritores pertenecientes a la cultura “letrada” y, así, encontrar otros matices.

Por medio de las modernas teorías de la oralidad, hallamos elementos en común entre obras tan alejadas en el tiempo y en el espacio, a partir de las condiciones de transmisión, creación, enseñanza, etc., en culturas que sólo conocen la oralidad-auralidad -tanto la griega (Detienne 1985: 35) como la de los antiguos habitantes de la Puna, para los textos de Tizón-, a la vez que los elementos para el análisis de la problemática relación¹⁸ entre la oralidad y la escritura (cultura letrada) cuando estas coexisten.

Marcel Detienne analiza el aporte de Havelock y afirma que: “El gran mérito de Havelock estriba en redescubrir la fuerza de la tradición en una sociedad cuya memoria no conoce ningún medio de comunicación escrita. En el corazón del saber tradicional, la epopeya homérica constituye la enciclopedia de los conocimientos colectivos.”¹⁹

La “auralidad” distintiva de la epopeya, que es reconocida pero queda “prisionera” de una tradición dos veces letrada (41), podría ser equiparable a la situación de reconocimiento de los textos de la tradición oral puneña en Tizón, ya que al mismo tiempo que nos permite verlos nos hace tomar conciencia de que todo lo presente en la novela que sea de naturaleza oral-aural ha perdido el dinamismo de lo vivo al estar escrito, al haber ingresado en el mundo escriturario del novelista.

Ya apuntamos más arriba que Stöckli (2007) plantea un distanciamiento del escritor, por pertenecer a la cultura letrada, con respecto a los puneños representados en su narrativa. La autora vincula el interés de Tizón con otros propios de su momento histórico-cultural, es decir, con la “narrativa de la transculturación” (Lienhard, 2003 y Pacheco, 1992) y el surgimiento dentro del boom de propuestas narrativas que realizan una búsqueda y una construcción en torno a lo “popular” (90-95).

Al comentar el tema del viaje como simulacro y el exilio como condición humana (capítulo 2), particularmente en cuanto a la parte de *La casa y el viento* en que el narrador

¹⁸ “Pero al quedar un día fijada por la escritura, y a partir de entonces exenta del devenir de la variación, la epopeya llamada de Homero, transformada en monumento literario por una élite, constituye, con su masa solitaria, un obstáculo al reconocimiento del país de la memoria hablada, aun cuando en su material formulario y en sus perspectivas descubre los ritmos y los pasajes antiguos, encerrados desde entonces en el orbe de sus cantos” (Detienne 1985: 36).

¹⁹ Detienne (1985: 40).

persigue las coplas perdidas de Belindo de Casira y recurre “a diversos informantes, recopilando versiones y, finalmente, apropiándose de la leyenda”, afirma:

Esta apropiación es sintomática del narrador y de su dilema inextricable: al suprimir todo filtro que remite a la transmisión, el narrador se oculta como fuente del relato y finge ser un eslabón más en la cadena de su transmisión, cuando esta fingida fusión en verdad delata su posición de exterioridad, de aquel que manipula el material oral petrificándolo en la escritura (59).

Y luego precisa:

La conciencia del narrador es un escenario en pugna entre su necesidad afectiva y la impenetrabilidad de su objeto: no llega a sentir la pertenencia íntima al mundo que retrata, a su lugar de origen. No puede dejar de ser un representante de la burguesía letrada; no le es dado superar esa diferencia que, aunque nadie la reivindique, resulta ser imborrable (60).

Es evidente que la evaluación de Stöckli se basa en, por lo menos, dos supuestos que resulta difícil compartir: por una parte, en que hay un objeto que puede ser representado en su integridad; por otra, que el escritor necesita pertenecer íntimamente a un grupo social para poder “retratarlo”. En ambas premisas se está borrando la heterogeneidad entre la literatura y la realidad. También se está obviando que el mismo escritor ha vivido la mayor parte de su vida inmerso en la cultura de Jujuy y de la región que él consideraba fundamentalmente altoperuana.

En nuestro análisis seguimos la línea que piensa la relación de oralidad y escritura no como una separación excluyente²⁰ sino como una continuidad de una a otra.

En el ámbito de la literatura latinoamericana, la problemática de la heterogeneidad cultural, que caracteriza a amplios sectores, ha sido planteada por Antonio Cornejo Polar. En un texto breve, “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”, donde recapituló las relaciones entre esas categorías, explicó su propuesta del siguiente modo:

En una primera versión el concepto de heterogeneidad trataba de esclarecer la índole de procesos de producción discursiva en los que al menos una de sus instancias difería, en cuanto a filiación socio-étnico-cultural, de las otras. Más tarde “radalicé” mi idea y propuse que cada una de esas instancias es internamente heterogénea (1996: 55).

La complejidad que se genera al pensar la relación entre oralidad y escritura en los textos literarios que asumen la heterogeneidad de sus propios ámbitos culturales ha sido desarrollada y explicada por críticos como Martín Lienhard (1990) y Carlos Pacheco

²⁰ Cf. Signes Codoñer (2004: 11).

(1992), a quien hemos recurrido para analizar la incorporación en las novelas de la oralidad propia de la cultura indígena de la región en la que nuestro autor había vivido desde la infancia.

Tizón confiere en su obra una gran trascendencia al narrador oral, cuya representación es primordial en su ciclo histórico de Jujuy. Para él la oralidad es la forma básica y primigenia de narrar; de ella provienen las voces más íntimamente ligadas a su vida, las que, junto a las lecturas literarias de autores clásicos, dieron impulso a su escritura y al afán de registrar los avatares de la vida humana. Así lo explicó en *Tierras de frontera*, al señalar el fundamento de su narrativa en las vivencias de su infancia en la Puna, donde pudo sentir el peso de la derrota de las rebeliones indígenas, pero de lo cual obtuvo, en síntesis con sus lecturas de la literatura occidental, la ganancia de su lengua literaria:

Éste es, creo yo, el trasfondo de mi narrativa, aprendido por tradición oral de mis niñeras cuando, al caer la noche, ya en cama y dispuesto a dormir, me rogaban que estuviese callado, cerrara los ojos y escuchara en las sombras el murmullo del líquido dorado deslizándose por las entrañas de la tierra, porque nuestros dioses habitan las cuevas del subsuelo desde que los ancestros fueron derrotados por la invasión que volvió el mundo al revés. Aquellas mujeres de mi casa me transmitieron la concepción que el hombre antiguo tenía acerca del mundo, de las relaciones del hombre con el universo y de las relaciones de los hombres entre sí, todo ello dicho con los vestigios del poder del lenguaje antiguo y el aporte de la lengua del conquistador impuesto a través de los siglos; la versión de los credos confusos, esa sabiduría mágica, recóndita, transmitida a las generaciones por boca de la gente común que nos hablaba de su vida y de su tiempo (30-31).

Parte I

Cuestiones generales

1. La obra de Héctor Tizón

1.1. Trayectoria literaria: etapas y obras

La trayectoria literaria de Héctor Tizón se inició en los años 50²¹ del siglo XX y se sostuvo con publicaciones hasta el final de su vida, puesto que su último libro se difundió en 2012.

Leonor Fleming, en el prólogo a la edición de los *Cuentos completos*, distinguió “dos momentos de la producción literaria de Héctor Tizón, que tienen que ver con su biografía” y resaltó “el exilio en España (1976-1982), cuando la dictadura” como “dato visible de un cambio²² fundamental de perspectiva que conmueve en profundidad su mundo narrativo” (2006: 25). Consideró dentro de una segunda etapa lo escrito durante el destierro y después de él²³.

El mismo autor, en conversación con Ana Príncipi (2002) y ante la pregunta de si observaba etapas en su producción, analizó que, durante la escritura de *La casa y el viento*, que fue un largo adiós, se produjo un gran cambio en su literatura:

En esa época, yo pensaba que me iba a convertir en español, lo cual era un disparate. Y que tenía que despedirme de mi tema y cambiar mi escritura porque había cambiado mi punto de referencia frente al mundo. Entonces, tenía necesidad de despedirme de ese mundo y de sus personajes (6).

Y agrega que, posteriormente, en relación con las preguntas sobre la identidad de cada uno, si se es lo que uno cree o lo que dicen los demás, fue elaborando la novela *El hombre que llegó a un pueblo*:

Esta novela se originó en las preguntas que me hice al volver del exilio: ¿Quiénes realmente somos? ¿Lo que creemos ser o lo que la gente cree que somos, o lo que queremos hacerle creer a la gente que somos? Pienso que ése es el quiebre, pero no todos los críticos coinciden, por ejemplo, Leonor Fleming cree que ese quiebre se dio antes, en 1981, con *El viejo soldado*.

²¹ En el segundo número de la revista *Tarja*, año 1956, publicó el artículo “América, esperanza y sacrificio”, con una segunda parte en el número 3, del mismo año. Colaboró regularmente en esa revista que, desde Jujuy, logró trascender más allá de las “fronteras” regionales y que tuvo una exitosa continuidad hasta 1960. Cfr. Revista *tarja* (1989) Reproducción facsimilar en dos volúmenes. Universidad Nacional de Jujuy.

²² Carmen Real ya había notado los cambios que se estaban produciendo en la narrativa de Tizón desde el exilio (1982: 431).

²³ Cfr. también Fleming (2006: 33).

Es decir que, a pesar de la falta de la falta de coincidencia en cuanto a cuál fue, de entre las novelas cercanas en el tiempo, la que en mayor medida manifiesta el gran cambio en aspectos importantes de su narrativa, hay acuerdo en las variaciones en su obra vinculadas a las vicisitudes de su vida y también en que la experiencia del destierro por la dictadura ha sido la más crítica. Así, Stöckli (2007) afirma que hay “un amplio consenso en la crítica literaria acerca de las notables transformaciones de su obra a lo largo de los años que Tizón mismo ha contribuido a consolidar” por medio de sus comentarios repetidos en varias ocasiones (100).

Desde nuestro punto de vista, ya con una visión de conjunto de toda su obra, sería adecuado dividir su trayectoria literaria en tres períodos:

- ✓ El primero comprende desde sus primeras publicaciones de cuentos a fines de los '50 hasta 1976: los cuentos de *A un costado de los rieles* (1960), *El jactancioso y la bella* (1972), *El traidor venerado* (1978), y las novelas *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972), *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975).
- ✓ El segundo, desde los años del “Proceso” hasta fines de siglo, engloba su experiencia del exilio (desde 1976), esos tiempos difíciles que provocaron cambios profundos en su obra, y las publicaciones hechas una vez finalizada la dictadura, ya en el período democrático: las novelas *La casa y el viento* (1984), *El hombre que llegó a un pueblo* (1988), *Luz de las crueles provincias* (1995), *La mujer de Strasser* (1997), *Extraño y pálido fulgor* (1999), *El viejo soldado* (2002)²⁴; cuentos: la compilación *Recuento* (1984) y el libro *El gallo blanco* (1992); también el libro para niños *El viaje* (1997).
- ✓ El tercero abarca sus últimas producciones: la novela *La belleza del mundo* (2004); los libros de memorias, ensayos y artículos: *Tierras de frontera* (2000), *No es posible callar* (2004) y *El resplandor de la hoguera* (2008); la compilación *Cuentos completos* (2006); *Memorial de la Puna* (2012), libro de relatos y memorias.

²⁴ Esta novela fue publicada tardíamente, pero había sido escrita mucho antes, como expresión de la angustia del exilio en España. El mismo autor la fechó en 1981 (Cfr. el fragmento de la entrevista citado más arriba).

Los criterios de esta periodización, además del cronológico, se sustentan en tres variables que conectan los hechos de su vida con los hechos del contexto social y cultural y con lo propiamente literario. La cronología atraviesa los demás criterios. Así hemos tomado en consideración:

- Lo biográfico: los hechos de su vida que constituyen su “novela de formación”, tales como la infancia en Yala y también en la Puna, la cercanía de los trenes por el oficio de su padre, la formación secundaria y universitaria en Salta y en La Plata respectivamente; también los viajes, ya sea los realizados por elección propia o los que atañen a su función diplomática (fines de los años 50 y principio de los 60) y el traslado forzoso por el destierro; el regreso a la patria; su trabajo paralelo como abogado y juez, la madurez y la recapitulación en sus últimos años.
- Lo contextual y fáctico: consideramos particularmente la influencia del contexto sociopolítico argentino que provocó desplazamientos no elegidos, desgarró y extrañamiento y cambios relevantes en su vida y en su literatura.
- Lo estético: las variaciones que van aconteciendo en su obra literaria, a pesar de la asombrosa continuidad, que dejan ver un proceso que va desde la poética literaria inicial de ficcionalizar los conflictos humanos (lucha por la tierra, traición, guerras, expoliación de los pueblos originarios, huidas, amor y muerte, etc.) desde las vivencias y la historia de su región, hacia una universalización de personajes, lugares y conflictos, denotada en la cada vez más tenue referencialidad a lugares, hechos y personajes locales, para arribar finalmente a un regreso a las fuentes y a las filiaciones literarias más fuertes (*La belleza del mundo* que se estructura siguiendo principalmente el viaje clásico de Odiseo) y a la zona de la infancia como espacio de la construcción de una memoria que reúne lo individual y lo social (*Memorial de la Puna*).

En sus tres primeras novelas, las cuales forman una suerte de trilogía, se propuso testimoniar la historia de Jujuy desde la segunda mitad del siglo XVIII, pasando por el éxodo jujeño²⁵ y las últimas rebeliones indígenas en la lucha por conservar la posesión de las tierras²⁶, hasta los avances del progreso con la llegada del ferrocarril a la región, en

²⁵ *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975).

²⁶ *Fuego en Casabindo* (1969).

contraste con las tradiciones puneñas²⁷, en las primeras décadas del siglo XX. En el “Diario de trabajo de *Sota de bastos, caballo de espadas*”, muestra su incertidumbre acerca de cómo será la estructura de la novela que está empezando a escribir y luego explica su proyecto de organizar tres ciclos²⁸ (2003: 12):

(...) el primero se desarrolla desde fines del siglo XVII hasta comienzos del XIX, el segundo comienza con el éxodo jujeño y se extiende hasta donde llega *Fuego en Casabindo* y *El cantar del profeta y el bandido*, y el tercero hasta la llegada del ferrocarril a la frontera. Quiero que dentro de la obra quede registrado todo: el hombre y su historia, con sus pormenores, pecados y epopeyas, dentro de este mundo cerrado, que es el mundo.

Específicamente en cuanto a las novelas de esa primera etapa de su producción, la que va desde fines de los años sesenta hasta 1976, cuando el golpe militar quebró la continuidad de muchos proyectos literarios en el campo cultural argentino, planteamos que la literatura tizoniana buceó en una forma compleja de realismo.

No obstante, los cambios profundos a los que ya nos hemos referido, esta poética realista tendría una continuidad renovada en las novelas publicadas después de la experiencia del exilio. Esta incidió en un cambio de tono, en algunos casos angustiante (*El viejo soldado*), en otros, doliente por la pérdida y el desarraigo (*La casa y el viento*), en algunos reflexivo y sentencioso a la vez que desencantado (*El hombre que llegó a un pueblo*, *Luz de las crueles provincias*, *Extraño y pálido fulgor*), siempre comprometido con los dolores humanos.

Stöckli (2007) resalta el peso de la reflexión metafísica en la literatura de Tizón y la caracteriza los temas y el tono del siguiente modo:

El denominador común de las obras de Tizón es el deseo de apuntar con un gesto siempre interrogativo a lo esencial o universal de la existencia humana: el hombre frente a la naturaleza, el individuo frente a los demás, las relaciones entre hombres y mujeres. Prevalece un entendimiento de la condición humana en términos de desolación y sinsentido. La tonalidad, al expresarlo, es la del *pathos* (13).

Una novela, *La casa y el viento*, opera como bisagra entre una y otra etapa. Según Tizón, su escritura obró en su experiencia como despedida del ámbito espacio-temporal que había sido su entorno vital y literario hasta la crisis por el exilio. En una entrevista (Garzón, 1999), aclara:

²⁷ *El cantar del profeta y el bandido* (1972).

²⁸ Cfr. también Stern (1994: III) y Massei (1998: 39).

Recuerdo que pensé que no iba a poder volver nunca a la Argentina y que tampoco podía convertirme yo en español. Sentí que mi destino era no escribir más. Pero pensé también que no podía irme así, que tenía que despedirme. Entonces, como quien cuenta la historia de un hombre que se exilia y para poder hacerlo recorre todo su mundo, conté los lugares que fueron míos, los de mi infancia y mi juventud. Le fui diciendo adiós a todo. Eso fue lo que después se llamó **La casa y el viento**. No fue el último libro sino el comienzo del fin del exilio y la recuperación de mi lugar, que es éste.

La última etapa tendría inicio entre fines del siglo XX y comienzos del XXI, cuando se publican los libros donde encontramos rasgos de uno de los modos en que se presenta el estilo del período tardío de la vida de los artistas.

Edward Said (2009), antes de definir el “estilo tardío”²⁹ que es el objeto de su ensayo, sintetiza los “tres grandes episodios humanos comunes a todas las culturas y tradiciones” (26-28). La primera cuestión es la del principio, el momento de nacimiento y origen, no sólo en el plano individual sino también en ámbito social. La segunda gran problemática involucra la continuidad del desarrollo de una vida: desde el nacimiento hasta la juventud, la generación reproductiva y la madurez (destaca aquí la *Bildungsroman* o novela de formación, la novela de idealismo y decepción *éducation sentimentale*, *illusions perdues*). Y la última es la del período tardío de la vida, que involucra “la decadencia del cuerpo, el deterioro de la salud u otros factores” que dejan entrever la posibilidad de un final (28).

Algunos artistas, al acercarse el final de sus días, muestran que su obra y pensamiento adquieren un nuevo lenguaje. Se distinguen dos tipos de expresiones de lo tardío: una de ellas expresa la madurez y hasta la sabiduría; la otra, que no muestra serenidad ni armonía sino “intransigencia, dificultad y contradicción no resuelta”, es la que llama “estilo tardío” (29).

Para nuestra periodización, la más adecuada para la última fase de la obra de Tizón es la primera, la que encuentra en obras tardías como *La tempestad* de Shakespeare o *Edipo en Colono* de Sófocles, entre otras, donde:

Hallamos la noción aceptada de edad y sabiduría en las últimas obras de ciertos artistas que reflejan una madurez especial, un nuevo espíritu de reconciliación y serenidad expresado, a menudo, mediante una transfiguración milagrosa de la realidad común (29).

²⁹ Expresión tomada de T. Adorno (1937)

Aunque Tizón no abandona la visión crítica en cuanto a la deshumanización de la sociedad contemporánea y el sistema injusto y excluyente, sobre todo en sus declaraciones públicas, artículos y discursos, no es un artista que provoque perplejidad por trastocar totalmente el lenguaje de su obra anterior. Podemos afirmar, tomando a Said, que sus “obras tardías coronan una vida entera de esfuerzo estético” (29).

1.2. La obra de Héctor Tizón en el campo literario argentino y latinoamericano

Héctor Tizón es un escritor que esquivo las clasificaciones habituales de la periodización literaria, ya que resulta difícil³⁰ ubicarlo certeramente en un movimiento o en una generación³¹.

Con respecto a la renovación del regionalismo, Massei (1998: 34) sostiene la pertinencia de asociar a nuestro autor con las elecciones estéticas, opuestas al color local y al folklorismo, con las que irrumpió, desde 1955, en Jujuy y el NOA, la revista literaria *Tarja*, en la cual colaboró.

La coincidencia con las propuestas renovadoras de algunos escritores jujeños revela una nueva concepción del regionalismo de la que forma parte Héctor Tizón, “cuyas ficciones –dice Massei- se anclan en un contexto geográfico y humano específico –el de la puna-, del que Tizón pretende erigirse como cronicador y para lo cual procede a una meticulosa reelaboración del regionalismo argentino que no se da en otros escritores contemporáneos a él, aun en aquéllos que tienen un origen provinciano (1998: 34)”.

Esto ha provocado que la crítica literaria argentina busque un lugar especial para Tizón, que éste comparte con otros escritores en principio centrados en su región de pertenencia, por nacimiento y por elección, tales como Juan José Saer y Daniel Moyano.

Foffani y Mancini (2000) plantearon la improductividad de la noción remanida de regionalismo y propusieron analizar su carácter transformador, sobre todo en relación con el paisaje, que en autores como Juan José Saer y Héctor Tizón es el territorio de una construcción literaria. Contextualizan el fenómeno de esta manera:

³⁰ Cfr. Real (1982: 420).

³¹ Heredia (1994: 18-19) lo ubica en la “segunda generación argentina del *Boom latinoamericano* (la primera estaría integrada [según este autor] entre otros por Borges y Cortázar), conformada por escritores que en su mayoría provienen de regiones provinciales, desarrollan su actividad narrativa registrando en sus discursos estéticos las referencias geoculturales de sus lugares de origen.”

En el ámbito de la literatura argentina y en relación a la literatura latinoamericana, el carácter de superación o rebasamiento que el regionalismo adquirió en el último tercio de este siglo implica sobre todo un proceso de transfiguración (261).

Y luego, particularizan la literatura de ambos escritores, los cuales conforman un paisaje que sigue teniendo “una referencialidad geográfica concreta”, pero “la transformación del paisaje que ambos efectúan implica la idea de su construcción, de su edificación imaginaria” (263).

Sergio Delgado, en “Realismo y región” (2002: 345-366), indagando en nuevas acepciones del regionalismo, se remite a las propuestas literarias de Saer y Tizón antes de ir a los autores, anteriores en el tiempo en sendas regiones, que tratará específicamente en el capítulo. Resulta pertinente, para nuestro análisis, que no sólo define lo regional sino que vincula este tipo de literatura a una voluntad de realismo y especifica la inquietud del escritor por incorporar a sus textos nociones y valores que podrían desaparecer:

Se considera, por otra parte, literatura regional a aquella que, desarrollándose en un territorio periférico, es decir no urbano, es decir, en suma, no porteño, está marcada por el *temblor* ante un conjunto de valores y de nominaciones que parecen hallarse en riesgo de extinción.

El regionalismo del que estamos hablando aquí es el que transitan aquellos escritores que se proponen, a través de ese conocimiento empírico al que todo realismo se aferra, un conocimiento en el presente. La región es la cuna, un lugar que se asume como azar y destino.” (347)

También Sarlo (2007, 1997) abona la noción de distinguirlo del mero regionalismo, cuando al reseñar *La mujer de Strasser* diferencia esa novela de la producción anterior del autor:

Hasta esta novela, Tizón había trazado la línea original de un regionalismo libre de pintoresquismo, de paisajismo y de folklore. Tizón trabajó como nadie el entramado de mitos provincianos con mitos universales. (...) Al trabajar con mitos que, a través de los siglos, han dejado de ser mediterráneos para volverse centrales a la tradición de Occidente, Tizón pone a la literatura de su provincia en una dimensión no regionalista, sin perder nunca la materia figurativa y lingüística de ese espacio cultural que no es el del Río de la Plata (427).

Habiendo realizado un detenido examen de su obra narrativa, y apartándonos de las habituales inclusiones en el campo del regionalismo (Heredia 1994: 18-19) o en el de

un pequeño grupo superador del mismo (como acabamos de exponer), proponemos adscribirla a una forma particular de realismo.

Para elaborar un enfoque del realismo tizoniano y, en primer término, conceptualizar provisoriamente esta noción para los fines de nuestro trabajo, seguiremos la línea trazada por María Teresa Gramuglio (2002) en complementación con la expuesta por Sandra Contreras en “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea” (2006) y en su seminario “Realismos, problemas teóricos, cuestiones críticas” (2015), porque la consideramos adecuada al proyecto literario del autor en estudio y porque desemboca, para la novelística de esos años, en la forma en que puede comprenderse la producción tizoniana en el marco problemático de la relación entre la representación literaria y la realidad, sobre todo en el contexto histórico y social en que desarrolló su literatura.

En la línea trazada, ponemos énfasis en las formulaciones de M. Bajtin, porque la relación de la escritura tizoniana con lo real (y con el pasado histórico de su región) se comprende mejor con la mediación de los discursos que enlazan el lenguaje con la vida social.

En “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, Gramuglio revisa los significados del término realismo; en primer lugar plantea que proviene de la filosofía y luego, “que tanto el problema de la relación del arte con la realidad como la «actitud realista» –entendiendo por tal el propósito de imitar una realidad, sea natural o ideal–” estuvieron presentes en el pensamiento y el arte occidentales desde muchos siglos antes de que surgiera, en Francia, “en un momento particular del siglo XIX, el que fue reconocido como el realismo por antonomasia” (2002: 15).

Es decir que es fundamental considerarlo en dos dimensiones: por una parte, una “actitud que busca alcanzar alguna semejanza con lo real, y por lo tanto como una modalidad que atraviesa los siglos”, por otra, un “concepto que remite a un período delimitado de la historia del arte y de la literatura, y por lo tanto como una modalidad específica del siglo XIX”.

Además, no se puede olvidar que, al decir “realismo”, o al caracterizar una poética como “realista”, siempre se señala “algún tipo de relación entre dos órdenes heterogéneos: uno, el universo de “lo real”, que se supone externo y objetivo; el otro, el del lenguaje, sea verbal o visual.” También aclara que, ya sea que haya o no una explicitación “de una poética realista, lo que subyace es una cierta confianza en el vínculo entre signo y referente” (16).

En consonancia con lo desarrollado por Auerbach en *Mimesis*, define el problema a resolver para los realistas clásicos: “cómo crear una forma que lograra la ilusión de representar lo real” (16).

Para su empleo de concepto de realismo en la consideración de la etapa extendida de la literatura argentina que abarca el volumen bajo su dirección, Gramuglio necesita tomar la perspectiva que, yendo más allá de su concreción paradigmática en el siglo XIX, considera el realismo como una actitud que atraviesa los siglos. Es aquí donde se requieren las formulaciones de Mijail Bajtin, cuando encuentra la relación de la novela con los géneros cómico-serios de la antigüedad y en la cultura popular medieval y renacentista:

(...) no se trata, para Bajtin, exclusivamente de una cuestión temática, es decir de contenidos referidos al “vil presente” o a los aspectos más bajos o materiales de la realidad, sino de las formas o modos que reviste la representación (18).

Los elementos del mundo se muestran con precisión, hasta los más pequeños detalles y aún los episodios fantásticos, de modo individual y concreto, en los textos realistas “clásicos”.

Como hemos apuntado más arriba, algunos conceptos centrales para su delimitación del realismo extendido, fueron formulados por Auerbach, quien había revisado, desde sus inicios en Grecia y deteniéndose en momentos claves, las formas de representación de la realidad en la literatura de Occidente. En el “Epílogo” de su obra³², Auerbach afirma:

El tema de este libro, la interpretación de lo real por la representación literaria o “imitación”, me ocupa desde hace largo tiempo. (...) Con la observación de los cambiantes modos de interpretación de los sucesos humanos, en las literaturas europeas, se concentró y precisó mi interés, y se desarrollaron algunas líneas directrices, que he intentado seguir (522).

Para Gramuglio, “lo más relevante es que para Auerbach, como para Bajtin, el realismo se vincula con una cuestión formal: en este caso, con el ataque a la regla clásica de la separación de niveles, según la cual a “lo real, cotidiano y práctico” le corresponde en literatura un género estilístico bajo, y a lo sublime, heroico o trágico, un estilo elevado.” No se trata de que los “contenidos” estén ausentes, sino que “lo decisivo es la relación que se establece con los preceptos estilístico formales” (2002: 18).

³² Auerbach (1996: 522-525).

En esta delimitación conceptual necesaria para arribar a una forma de comprensión abarcativa del realismo en Héctor Tizón, una de las nociones que nos interpelan es la de Auerbach cuando aclara que los realistas como Stendhal y Balzac, al aniquilar la regla clásica de la diferenciación de niveles, dieron cima a la evolución que se venía desarrollando y “abrieron camino al realismo moderno, que desde entonces ha venido desplegándose en formas cada vez más ricas, en concordancia con la realidad continuamente cambiante y expansiva de nuestra vida” (1996: 522).

Es decir que el realismo moderno ha ido enriqueciendo las formas de aprehender una realidad heterogénea, compleja y cambiante, lo que abre a una visión más amplia del concepto frente a las discusiones provocadas por formulaciones más dogmáticas. No podemos dejar de lado que, en esta línea, el arte es considerado una forma de conocimiento del mundo.

Gramuglio sintetiza en una fórmula que traspasa los “límites estrechos del modelo lukacsiano”:

(...) el realismo literario moderno es una forma que se manifiesta principalmente en los géneros de mezcla que se ocupan del presente con una intención cognoscitiva y crítica, como la novela y el drama, pero no sólo en ellos. Más que pretender la reproducción o reflejo de alguna realidad por medio de un conjunto invariable de procedimientos, aspira a alcanzar una representación verosímil a partir de los medios y técnicas siempre renovados que le brinda, en su ya larga trayectoria, la evolución interna de la literatura misma en su interacción con los cambios en todos los planos del pensamiento y de la vida cultural y social (22-23).

Ya podemos ubicar casi todo el período en que Tizón produce su obra literaria en el momento que Gramuglio fija, desde los cambios producidos a partir de 1961, cuando autores argentinos empiezan a ser conocidos internacionalmente y a producir obras novedosas, junto con “el cambio de situación de la literatura latinoamericana promovido por el *boom*”, en el que “las realizaciones literarias y artísticas hacia fines de la década buscaron fusionar vanguardia estética y vanguardia política” (37-38).

La novela de la década del sesenta (que se continúa en los setenta y ochenta)³³ superó la división tajante, heredera de las formulaciones de Georg Lukács, entre la perspectiva integradora del realismo y la visión fragmentaria de las vanguardias (Gramuglio 2002: 16), ya que los novelistas se apropiaron de nuevos modos de narrar y de concebir y trabajar el lenguaje y, con una consistente impronta de experimentación,

³³ Cfr. Drucaroff (2000: 8-11).

los incorporaron a las necesidades de sus obras, en busca de una forma que pudiera dar cuenta de lo real tal como lo concebían en su momento. Se puede afirmar, incluso, que la realidad adquiriría una consistencia no antes sino a la par que esa forma lograda la hacía visible, manifiesta³⁴.

Sandra Contreras (2006), en “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, también aporta una distinción que aclara el panorama del realismo en la Argentina:

La cuestión, entiendo, reside en dónde queremos situar la tradición realista de la serie argentina, mejor dicho: su momento clásico. Si en los sistemas de representación fundados en términos perceptivos y en la ambición ingenua de imitar y representar la realidad. O si en la invención de formas que transforman, transfiguran, en su naturaleza misma, el fundamento de la percepción.

Seguidamente plantea la cuestión de dar un gran salto “para ver qué hacen “con” eso, con la *ambición* de realismo”, obras como las de Juan José Saer o César Aira. Por nuestra parte, agregamos la pregunta de qué hizo Héctor Tizón con el afán de representar o de significar³⁵ la realidad de su región en su novelística, a la que seguiremos procurando responder en las próximas secciones este capítulo dedicado a caracterizar su obra.

1.3. De la región a América Latina

Para explicar las particularidades de la poética realista tizoniana, hay que considerar a la par las corrientes literarias de su época inicial, en particular de la década que va del 65 al 75, para componer el panorama con estéticas que proponían los escritores de América Latina³⁶ (en su caso no podemos considerar sólo la Argentina), en aquel tiempo en que nuestro autor estaba buscando su “rumbo” literario, en que conoció las vertientes con las que no se identificaba enteramente (como las centrales –urbanas- en su propio país) y cuando se descubrió a sí mismo en los rasgos culturales de sus pares mexicanos y de otros latinoamericanos. Esa época es la de producción de *Fuego en Casabindo* y de las otras dos novelas que componen su “ciclo histórico jujeño”.

³⁴ Esta manera de abordar la realidad está plasmada en *Fuego en Casabindo*, como se verá más adelante.

³⁵ Cfr. Foffani y Mancini (2000: 278).

³⁶ Cfr. Real (1982: 431).

Esta narrativa de Tizón no admitiría encuadrarse en las categorías habituales de lo “real maravilloso”, planteada inicialmente por Alejo Carpentier, ni la de “realismo mágico”.

Leonor Fleming (1987) ha demostrado con claridad –en base al análisis de tres casos- las diferencias sustanciales entre los momentos “mágicos” en la narrativa de Héctor Tizón y en textos representativos del “realismo mágico”:

Mientras en el «realismo mágico» lo maravilloso es óntico, objetivo, pertenece al propio hecho o acontecimiento en sí mismo y por ende obliga a los personajes tanto como al lector, en la obra de Tizón, lo maravilloso es aspectual (aspecto = mirada), subjetivo, depende del punto de vista de un actante (encarnado en uno o varios actores), cuyo testimonio no convence necesariamente a los demás actores, ni exige la adhesión del lector (115).

Según su juicio, Tizón no impone lecturas, sino que la eficacia del texto radica en las múltiples significaciones, lo cual genera “la ambigüedad, componente consustancial de su narrativa y obsesión estética muchas veces explicitada por el propio autor” (115).

Su interpretación encuentra una estética en el empeño del autor para que “estos acontecimientos maravillosos no sean rotundamente ciertos sino que aparezcan asociados más bien al carácter supersticioso y fabulador de sus personajes”. Con una vuelta de tuerca más, esta lectura se complementará con nuestra propuesta de que la polifonía de los discursos representativos de la cultura puneña, y jujeña en general, son vehiculizados en las novelas por la multiplicidad de voces, para lograr, en la confluencia de perspectivas, de visiones de mundo y de contrapuntos, una forma particular de realismo.

Adrián Massei (1998), quien ha estudiado agudamente la obra de Héctor Tizón, después de señalar algunas filiaciones literarias y la pertenencia a una generación de escritores “entre los cuales privan más las diferencias que las similitudes”, también afirma esto:

Tampoco han escaseado las supuestas filiaciones literarias con Juan Rulfo (...) y con el realismo mágico de Gabriel García Márquez (...), comparaciones que poco hacen justicia a la obra del autor (34).

Incluso Horacio González, cuando analiza los rastros del *boom* en la narrativa y la crítica argentinas, coincide al incluir *Fuego en Casabindo* entre otras novelas no afectadas “por las distantes sonoridades del *boom*”, caracterizado por “un implícito surrealismo historizado al margen de la convocatoria vanguardista” (2000: 428-429).

Ahora bien, más allá del realismo mágico y del gran suceso de la narrativa latinoamericana, en los márgenes del *boom* se advierte otra corriente que tuvo como premisa, en relación con lo popular, la incorporación de la oralidad en las novelas.

Las preocupaciones de Tizón por ser el “cronicador de la Puna” y porque su literatura plasme lo que su oído atento recoge de las voces de sus coterráneos son también las que obsesionaron a algunos otros contemporáneos en Latinoamérica, especialmente aquellos que se ocuparon de la recepción en los textos literarios del habla popular o de las lenguas indígenas en autores de comarcas bilingües, como José María Arguedas.

Según Carlos Pacheco (1992), la oralidad no puede concebirse sólo como una modalidad comunicacional, sino como:

una auténtica economía cultural, relativamente autónoma, que implica -en relación directa con ese predominio o exclusividad de la palabra oral- el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio y, por supuesto, ciertos productos culturales con características específicas que difieren en mayor o menor grado, pero de manera siempre significativa, de sus equivalentes en culturas dominadas por la escritura, la imprenta o los medios electrónicos (35).

Por consiguiente, considera que los narradores hacen una intertextualidad cultural más que literaria.

Pacheco sigue una línea diseñada por Ángel Rama, Martín Lienhard y Antonio Cornejo Polar; habiendo transitado el análisis de lo que se ha conceptualizado como transculturación (Rama), literaturas alternativas (Lienhard) y heterogeneidad cultural (Cornejo Polar), ha puesto en consideración el pensar a algunas novelas como biculturales. No es bicultural cualquier escritor del *boom*, sino que reúne en un grupo a algunos casos especiales de trabajo de la oralidad en la escritura; estos son: Guimarães Rosa, Rulfo, Arguedas y Roa Bastos (53-62).

Ante el problema de la representación de una cultura oral que se resiste a ser confinada a la rigidez de la narración escrita, dentro de este “equipo de escritores”, explica el caso de Guimarães Rosa en *Cara-de-bronze*, que recurre a “una variedad y multiplicidad de técnicas” para producir una impresión de oralidad, “un *efecto de oralidad*, pero sin ocultar las dificultades inherentes a la heterogeneidad de este diálogo transcultural” (1996: 160).

Es decir que una región muy particular (en este caso, el sertón), su naturaleza y su cultura oral, “resultan sin embargo representadas —de cierta manera- en este relato rosiano a través de la sucesión y alternancia de modalidades narrativas no convencionales” (169).

Héctor Tizón podría emparentarse con esta corriente, puesto que la oralidad es constitutiva de su poética y porque genera la forma de algunos de sus textos narrativos. En las primeras novelas está ficcionalizada la problemática de cómo representar y, sobre todo, de cómo contar la historia de su pueblo. En *Fuego en Casabindo* acogió las narraciones y cantos populares que conservaban la memoria del pasado de lucha; en *El cantar del profeta y el bandido*, distintos narradores brindan sus relatos, en un contrapunto de voces, y además se dirime una disputa entre oralidad y escritura en los devaneos de historiador del Comisionado; en *Sota de bastos, caballo de espadas*, las voces de la gente del pueblo aportan los mitos y revelan la diferencia de visiones sobre la guerra de independencia.

Para ubicar a Tizón en esta línea latinoamericana³⁷ es relevante además la consideración de las declaraciones del escritor con respecto a las vivencias de la infancia en cuanto al habla y la transmisión cultural. Pacheco, a pesar de ser cauteloso al tomar en cuenta datos biográficos para fines críticos, no prescinde del valor sintomático que adquiere la coincidencia de estos autores biculturales en la valoración de sus tempranos contactos con culturas alternativas, puesto que han reconocido la profunda marca grabada en ellos por estas experiencias de culturas indias o campesinas arcaicas (1992: 173).

En relación con esta perspectiva sobre la incidencia de la formación infantil en la obra posterior, Tizón ha explicado en repetidas ocasiones su primer conflicto en la búsqueda de una voz literaria propia, ya que se encontraba perplejo entre la lengua de los clásicos apreciada en sus lecturas y la lengua de su entorno, “la de los hombres de aquella América interior, profunda, mestiza y no acabada de casar: el habla de los servidores de mi casa, de mis vecinos aborígenes y, sobre todo, de mis niñeras” (2000: 27). La sabiduría de las enseñanzas recibidas de sus maestros analfabetos fueron inolvidables y fundamentales; incluso incidieron en que su educación primordial estuviera “signada por los rituales y mitos” (27).

Finalmente, para insertarlo en su momento histórico-cultural, no se pueden obviar los imperativos del compromiso del escritor, signo de su tiempo, de testimoniar el estado de situación de injusticia y opresión de América Latina y del contexto revolucionario

³⁷ Stöckli (2007: 94) también registra una preocupación análoga en la literatura argentina con la “obsesión de escribir el habla”.

consiguiente. Héctor Tizón³⁸ participó asiduamente con colaboraciones en la Revista *Crisis*, dirigida en su primera época por Eduardo Galeano.

Beatriz Sarlo (1987), en “Política, ideología y figuración literaria”, lo ubica entre los autores de la narrativa de los diez años que irían desde el ’76 al ’86.

Se ocupa de su período del exilio y de la producción que publica ya en el período democrático; allí puede verse que, cuando califica a las producciones signadas por el período de la dictadura como “ficciones interrogativas de lo real y autoconscientes de los medios y las formas de su interrogación” (68), estas apreciaciones caracterizarían muy bien tanto a las novelas de Tizón anteriores al golpe militar como a las posteriores, las obras narrativas de aquellos tiempos difíciles, que en Tizón abarca su período del exilio y las publicaciones una vez finalizada la dictadura, ya en el período democrático, incluidas en su segunda y tercera etapas.

La confrontación del monólogo del autoritarismo y de los discursos totalizantes con ficciones que “se presentan, con frecuencia, como *versiones* e intentos de rodear, desde ángulos diferentes, una totalidad que, por definición, no puede ser representada por completo” (69), a pesar del contexto muy diferente, resuena, como propuesta estética, cuando analizamos las primeras novelas de Tizón. Quizás el monologismo con el que disputaban las nuevas propuestas de fines de los años ’60 y principios de los ’70 era el de la voz homogeneizante o única que nombraba y narraba el mundo en las novelas latinoamericanas del regionalismo y del indigenismo. Y la de la versión oficial de la historia de la conquista, de la guerra de independencia y de las luchas indígenas por el territorio en el siglo XIX.³⁹

En este aspecto, Tizón se sitúa en una segunda etapa de la renovación en la literatura latinoamericana iniciada por autores como Juan Rulfo. Es necesario ubicarlo en una tendencia de alcances continentales, no sólo argentino, sobre todo si a este último atributo se lo piensa dominado por la visión centralista porteña y urbana.

Con claridad lo expresa el escritor en la revisión sobre la historia de sus libros⁴⁰ que hace en *Tierras de frontera*; recuerda que, hasta su juventud, el relato literario en América del Sur tenía el paisaje “como telón de fondo de un regodeo estético o exótico”, con un carácter abstracto y ambiguo que sirvió “para todo y sobre todo para eludir”.

³⁸ En *Tierras de frontera* aclara que la dictadura “mandó quemar” la primera edición de *Sota de bastos, caballo de espadas*, realizada por Crisis, 1975.

³⁹ Massei (1998: 15-16) afirma que el discurso ficcional de Tizón rescata una realidad histórica y cultural ignorada y olvidada “en el espectro nacional”.

⁴⁰ Cf. “Reflexiones y experiencias: sucinta historia de mis libros” (2000: 21-38).

Después de mostrar su visión crítica sobre el proceso previo en relación con el ámbito de referencia, destaca que “la “nueva novela” puso al individuo como sujeto y entonces la narración de América se encarnó”, y se enrola en ese proceso literario: “Esa historia es también la historia de mis libros” (36).

1.4. Poética tizoniana: Una epifanía de lo real

Para completar nuestro planteo de una forma particular de realismo en la obra tizoniana, lo mostraremos con el análisis de cómo se despliega en algunas de sus novelas. Leemos al mismo escritor en el prefacio de la reedición de *Fuego en Casabindo*, que lleva el título de "Treinta años después", donde pone al lector frente al momento de la génesis del material novelesco:

Mi primer impulso fue el del 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 de coherencia, porque esto es lo que acontece con la vida misma; y después, conforme a Flaubert, la forma saldría del fondo, como el calor del fuego (2000: 10-11).

En ese mundo de referencia los relatos del pasado se conservan fragmentariamente en la oralidad y en los cantares que recuerdan las luchas por la tierra, y la identidad en un conjunto de creencias, de mitos y de rituales atesorados por la oralidad y las costumbres. El fondo genera una forma particular, en cuyo *cosmos*, la ficcionalización de la realidad del altiplano jujeño construida por esos relatos sólo puede encontrar una forma en la fragmentación espacial, temporal y de los personajes, tal como acontece en la prosa de *Fuego en Casabindo*, sobre todo, y también en las otras dos novelas de la trilogía “histórica” de Tizón. Esas formas podían ser empleadas por haberse experimentado ya en las vanguardias históricas, pero asimismo en la más reciente puesta al día de la experimentación formal en la narrativa latinoamericana desde la segunda mitad de los años cincuenta.

Para describir su trabajo literario de la realidad, también puede ser válido el intento de pensarlo con las categorías que Sarlo, siguiendo a W. Benjamin, utiliza para elucidar la problemática de una literatura que ensayaba, contra el discurso de la dictadura:

organizar restos de sentido, fragmentos de certidumbres dispersas por el viento de la historia, atravesar la superficie de lo real precisamente porque esa superficie es incomprensible según los instrumentos intelectuales que hasta el momento se le habían aplicado (71).

Tizón enfrenta la historia oficial, la visión cristalizada del indígena que oculta la realidad de un grupo humano, su visión del mundo y su cultura, contra la naturalización de la conquista y el genocidio, incluso contra la visión estereotipada o paternalista de cierta narrativa indigenista. De manera opuesta a esos lugares comunes que ya velaban la percepción de lo real, genera un discurso literario nuevo para dar lugar a otras voces antes silenciadas y lograr una epifanía de, no diríamos una realidad novedosa o revolucionaria, sino una nueva manera de comprender *lo que estaba ahí*, presente en su mundo conocido, que lo comprometía a intervenir y en el que indagaba para comprenderlo.

La realidad que va a representar, el mundo que va a construir para que se produzca su epifanía es percibido por el ser humano (el escritor) por partes; difícilmente apreciamos del mundo, en un momento dado, una totalidad abarcadora. Pero cabe la duda sobre si una novela que intenta dar forma a ese universo complejo debería dar esa “impresión” de totalidad.

Ese mundo del pasado le ha llegado por fragmentos, pero no de “trozos de realidad” (el decimonónico *tranche de vie*), sino de discursos. Relatos orales, cantares, expresiones, recuerdos de unos y otros, creencias, cultos y ritos manifestados en las conversaciones tanto en ámbitos privados como públicos, en los acontecimientos colectivos y en las fiestas populares, como la de Santiago, en Casabindo.

En el mismo Prefacio comentado al inicio de esta sección, se puede asistir al relato del momento en que el autor oye las historias, porque estos relatos no vienen de la letra impresa, como otros a los que también ha instalado como promotores de significaciones (Homero), sino de las voces de los *otros*, que son sus paisanos pero que a la vez son otros, esa palabra que lo seduce, lo subyuga porque allí encuentra quizá una versión propia de la realidad y de la historia, la que le interesa y no ha sido contada.

Pero no es la suya una mirada distanciada, sino la de alguien que también es parte de ese espacio, ya que el mismo escritor está atravesado por esas historias desde la infancia, porque ha sido la herencia narrativa que ha aprehendido de niño por las palabras de los narradores orales encarnados en las mujeres que trabajaban en la casa⁴¹. Esa es la figura que este escritor construye de sí mismo y de su novela en el prólogo de la misma,

⁴¹ Tizón (2001: 30-31).

a la vez que revela una relación de continuidad y de contigüidad entre los materiales pretextuales que le brinda la realidad y la construcción de la forma de la novela.

¿Cómo se hace cargo la novela de esos vestigios del pasado, que quedan en la cultura y en el lenguaje? Tirando los dados de nuevo, modelando con el lenguaje, usando las posibilidades de experimentación de las poéticas literarias de su época, en la sospecha de que un texto totalizante, con una sola voz que intentara referirlo todo, no hubiese bastado para hacer surgir ese “fondo”, incluso habría tergiversado la índole multiforme y multilingüe de esa vida y de ese mundo de palabras que la novela quiere plasmar, crear.

Si tomamos nuevamente las declaraciones del autor, podemos advertir que, desde el margen, la realidad pide ser narrada de otra manera:

Por ejemplo, la narrativa oral, que era la de Jesús y sus discípulos, o la de Homero (o los hombres que así llamamos), en la actualidad tiende a desaparecer por obra de la alfabetización, o ha ido muriendo paulatinamente con el transcurso de la escritura. Hoy son escasos los que narran hablando, vamos perdiendo ese don; incluso vamos perdiendo la noción del pasado. La oralidad y el pasado se recluyen, para morir, en la honda provincia, ya que los medios masivos de comunicación, sobre todo la TV, convierten en arcaico hasta lo real-real, que parece pasado de moda, o inverosímil.⁴²

Tizón tiene a la vista y forma parte de una realidad multiétnica, en la cual pasado y presente coexisten, en los discursos que circulan, en las formas de pensar y en el universo de creencias de los “paisanos” (universo en el que conviven vivos y muertos, por ejemplo).

Es así que la problemática del realismo en las primeras novelas de Tizón trae aparejadas las siguientes cuestiones que conectan el material dado en la realidad con las modalidades narrativas que lo enuncian: mito poética, mito e historia, oralidad y escritura.

Para avanzar en su comprensión es necesario relacionar mito e historia junto al par oralidad y escritura, en una red de vinculaciones que se establecen al considerar como una suerte de *poíesis* mito-histórica en la narrativa de Héctor Tizón, particularmente en la novela *El cantar del profeta y el bandido* (1972), donde los testimonios y la conservación de la memoria colectiva en boca de narradores orales conviven con personajes referenciados en las figuras del rapsoda y el poeta, como lo analizaremos en el capítulo dos.

⁴² Tizón (2005), “Acerca del rol social de los escritores”, en *Boletín literario*.

1.5. Continuidades temáticas

Los diferentes aspectos expuestos conducen a puntualizar las continuidades temáticas en la obra tizoniana, corporizadas en los pares ya enunciados, mito e historia, oralidad y escritura, a los que cabe agregar la memoria opuesta al olvido, es decir, la problemática de la conservación de la cultura tradicional en lucha con el injerto de la idea de progreso de la modernidad.

El novelista Héctor Tizón manifestó una voluntad de cronista, aunque cabría caracterizarla, con mayor propiedad, como la de un historiador y etnólogo participante, por el trabajo de registro y de observación no distanciada sino propia de un involucrado en la cultura de la región, que asumió el rescate del pasado y de la cultura oral “trasladándola a la escritura”.

En este aspecto, con el paso del tiempo se observa en su obra –y lo expresa en sus declaraciones- un cambio de concepción sobre la supervivencia de las culturas en contacto con otras:

Ahora sé, estoy convencido (...) que ningún voluntarismo podrá salvar lo que se apaga por extinción. Pero, también, que ninguna cultura se extingue de pronto del todo, sino que su esencia y aún sus formas se adhieren y contagian y algo o mucho de ellas sobrevive en lo que inmediatamente le sigue (2000: 37)

Es decir que, en consonancia con nuevas nociones antropológicas sobre los procesos culturales, comenzó a comprender la persistencia en la transformación que experimentan las culturas⁴³.

Su actitud de rapsoda con oído atento a los relatos que cuenta su pueblo, acompañada por la declarada preeminencia de los narradores orales, lo lleva a profesar una afinidad con las obras homéricas y otros relatos antiguos de origen oral, como los bíblicos y los de diferentes culturas.

Esa capacidad y voluntad de plasmar las voces que constituyen su entorno geográfico, social y cultural no se limitan al rescate de aquello que, creía entonces, el transcurso de la historia, el progreso propio de la modernidad, en particular, arrasarían de

⁴³ A este respecto, resulta explicativo el estudio de Terrón de Bellomo (1999), quien investigó los relatos orales de Jujuy. Sus reflexiones sobre la pervivencia de la identidad cultural en los relatos, a pesar de la cultura colonizadora, por una gran capacidad de creación y transformación de la cultura autóctona (232), aportan para comprender mejor estos cambios en las conceptualizaciones sobre las culturas.

la cultura del noroeste, sino que formarán parte de los rasgos con que construirá a los personajes a lo largo de su producción literaria.

Sin embargo, a la vez que se puede postular una continuidad temática y de personajes y ambientes a lo largo de su obra, también surge la necesidad de contrastarla con una paulatina ampliación y diversificación de su universo literario, que respondería al fenómeno habitualmente denominado “universalización” por parte de la crítica.

El mismo Héctor Tizón enunció sus temas recurrentes en prólogos y artículos, como en *Tierras de frontera*, cuando dice de sí mismo:

Un escritor cuyos únicos temas, una y otra vez, han sido la piedad, la muerte, el amor y el tiempo, camuflados en crónicas de hechos que ocurren o han ocurrido en un determinado lugar del mundo y entre la gente que yo he conocido y son o fueron mis paisanos (38).

Fleming (2006) destaca el abandono de lo propio como “tema recurrente en su narrativa” que, después del exilio, “vuelve a aparecer pero encumbrado a rango de argumento central” (25). Incluso vincula las idas y venidas en la infancia por el oficio del padre ferroviario (32) con “la frontera y el tren⁴⁴, como símbolos de la movilidad” (34) que marcaron su literatura.

Sus señalamientos autorizan nuestra postulación de la centralidad del tema del viaje en su obra, desde los inicios y profundizado por la vivencia de la expatriación.

También Stöckli, quien analiza el viaje como simulacro y el exilio como condición humana en la narrativa de Tizón, asevera que:

No hay argumento en las novelas de Héctor Tizón cuyo eje principal no sea el desplazamiento de sus personajes: la partida de un lugar, la llegada a un lugar, o ambos (49).

Aunque su análisis apunte a demostrar la noción de disolución del tópico del viaje y de un progresivo despojamiento, en diversos aspectos, en las creaciones tizonianas, la relevancia que concede al tema también sirve de sustento a nuestra propuesta⁴⁵.

⁴⁴ “Creo que casi todo lo aprendí al lado de las vías ferroviarias: la espera, la alegría eufórica, la impaciencia” -dice Agustín, el protagonista de “Ligero y tibio como un sueño”, cuento que el mismo autor señaló como antecedente de su obra posterior en el texto que prologa la reedición de *A un costado de los rieles* (2001: 27). La nota es nuestra.

⁴⁵ La que se desarrollará en el capítulo 3.

Finalmente, para comprender la fuerte vinculación de Tizón con la *Odisea* de Homero, es pertinente considerar, siguiendo a Stanford (2013: 25-26), que la apropiación de un material tradicional, tal como el motivo del viaje de Odiseo, suele convertirse en un asunto de autoidentificación, en una suerte de “empatía imaginaria”: “Para el escritor puede ser un medio de autodescubrimiento, de autoestímulo y autorrealización (26).

En los prefacios de reediciones hechas desde el inicio del nuevo siglo y en su última obra publicada, realiza una mirada retrospectiva que conecta sus inicios literarios con las producciones finales. Asimismo, en el prólogo de *Memorial de la Puna* (2012: 11-14), decide dar un lugar a los recuerdos, porque arrojan una luz sobre los hechos del pasado para rescatarlos, y a continuación expresa una sentencia que da una nueva vuelta de tuerca a las preocupaciones de la poética de sus comienzos literarios: “El olvido es más fuerte e irremediable que la muerte. Sólo está muerto aquello que definitivamente hemos olvidado.”

Parte II

Los mitos y motivos griegos en las novelas de Héctor Tizón

2. El diálogo entre lo regional y lo universal

La literatura tizoniana abarcó durante muchos años temas ligados al ámbito geográfico, histórico y cultural jujeño. Sin embargo, no se privó de construir diálogos con mitos y motivos universales.

En la primera etapa como novelista, la relación con los mitos griegos toma fundamentalmente dos dimensiones. Por una parte, el montaje de diversos temas griegos, especialmente los de la epopeya homérica, se vincula con la transmisión oral de los relatos, que para este escritor era la base fundante de toda narrativa. Por esto nuestra propuesta de análisis hace eje en la relación con la oralidad, la transmisión popular de los relatos y la *performance* del narrador oral, particularmente en *El cantar del profeta y el bandido*. Por otra parte, entre las dimensiones del mito, se centra en la escatología por su importancia para analizar *Fuego en Casabindo*, porque permite establecer la relación de confluencia entre las creencias de los puneños y las de los antiguos griegos.

Sin embargo, la extensión del tramado de lo propio y lo ajeno, lo familiar y lo lejano, la actualidad y el pasado, no se limitó a las búsquedas de ese período, sino que mantuvo su presencia a lo largo del tiempo y de sus creaciones.

Beatriz Sarlo, en la ya mencionada⁴⁶ reseña, tomó en consideración la presencia de los mitos griegos en su obra como un signo de la intención de universalidad:

Tizón trabajó como nadie el entramado de mitos provincianos con mitos universales. Su primera novela, *Fuego en Casabindo*, de 1969, transcribe como epígrafe unos versos del canto XI de la *Odisea* donde Ulises desciende a los infiernos y se encuentra con su madre, Anticlea; la novela explora, en diálogo con ese texto canónico, el mundo de los muertos y el regreso de los muertos a la vida, rodeando una batalla y un despojo territorial que Tizón considera claves explicativas del lugar excéntrico de su provincia, Jujuy, en la Argentina (2007, 1997: 427).

No significa este señalamiento que esa vinculación manifiesta de los mitos antiguos con los de su región de pertenencia, fundada principalmente en el oído atento a la oralidad que los liga, sea evidente en toda su obra. Pero sí puede afirmarse que, además de aquellos lugares donde la cita o la alusión la hacen ostensible, hay una latencia de la cual asoman a veces menciones, símbolos y arquetipos: Homero, Ulises y la *Odisea* son los más recurrentes, pero también cita a Hesíodo (cuento “Los indios”), alude a Heródoto

⁴⁶ Capítulo 1.2.

y al motivo de la mujer bella que genera la discordia (cuento “El jactancioso y la bella”), entre otros.

Así también, otra de las dimensiones destacables se expresa en la casi omnipresencia del viaje y los viajeros en la mayor parte de su obra.

A lo largo de su producción literaria, como ya hemos adelantado, el tema del viaje encontró su referencia, aunque no explícita en todas las obras, en la *Odisea*.

En este capítulo desarrollaremos las dos primeras dimensiones principales que asume el diálogo con los mitos y motivos griegos. Sobre el motivo del viaje nos extenderemos en el tercer capítulo.

2.1. La oralidad y la construcción novelesca de la memoria

La narrativa de Héctor Tizón tiene en su fundamento, y permeada a lo largo del tejido textual, la materia aportada por la oralidad de la región de origen, ya sea desde las vivencias, referidas por el mismo autor en artículos y entrevistas, o por lo oído en la infancia y a lo largo de su vida. Tuvo un afinado sentido para la captación de las voces populares y su riqueza en diversidad y matices, congruente con una política literaria de incorporarlos o hacerlos hablar en sus textos, a la vez que registrar los relatos y cantares conservados del pasado, como rescate, en principio, de lo que parecía destinado a perderse.

El propósito de Tizón de recuperar los elementos culturales del noroeste que se perderían al perecer los que los transmitían con sus voces está expresado en la determinación con que asume la conservación de la oralidad y de la memoria del pasado en sus novelas.

La epifanía de lo real⁴⁷ manifestada en los diferentes discursos es lo que vincula ese mundo y esa historia con la forma de la novela. Lo que “está ahí” son los relatos y cantares del pasado, las voces que lo recuerdan, y esto entra en la novela, le da forma y significación a la vez. Quienes reproducen y gestan los cantares y relatos de la memoria son los narradores orales y los cantores.

La apropiación de elementos de la épica homérica que se evidencian en las novelas se basa en la coincidencia en este aspecto fundante de la narración.

⁴⁷ Concepto propio que se expuso en 1.4.

En sus apreciaciones durante nuestra entrevista⁴⁸ (realizada el 25-07-11), manifestó claramente la trascendencia que había tenido la oralidad en su formación y en sus concepciones literarias:

Y las mujeres son las que transmiten el saber, ¿no? Hasta tal punto que -me contaban algunas de las que fueron niñeras mías- sus abuelas al principio se mojaban los dedos en sus labios y se los ponían en los de ellos, como una forma de transmitir el saber, el saber verbal, que es un saber.

Ese saber tradicional unido al poder de la palabra que se transmite de uno a otro es un corpus suficientemente codificado con recursos mnemotécnicos⁴⁹ para asegurar su permanencia en la repetición.

Al preguntarle sobre su relación con la obra de Homero, declaró su certeza de que la transmisión había sido oral. Y luego trazó una analogía con la forma de contar de Cristo (aunque la transmisión de sus palabras “está alterada de uno a otro de los cuatro evangelios”), donde destacó la parábola como una forma empleada para la memorización por parte del auditorio. O sea que era plenamente consciente del carácter de la conservación oral de la memoria:

Yo creo que él mismo, el mismo Cristo, era ágrafo... se me hace a mí, ¿no? Aunque después lo pintan como filósofo, teólogo, etc.; pero para mí, no.
La forma de dirigirse es la de un contador -en inglés *teller*- de historias orales.
Y acá en el norte eso se da muchísimo. La gente cuenta, e inclusive cuenta sus cosas...

Resaltamos, para apoyar nuestra propuesta, la constante asociación de los narradores antiguos, como Homero y Cristo, con la cultura de su entorno geográfico y social. Incluso empleó los términos “escritura oral”, que siempre habían estimulado su curiosidad, lo que significativamente remite a la opción estética que hemos explicado en el capítulo anterior.

2.1.1. Los restos arrastrados por el viento de la historia

Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas

⁴⁸ Cfr. Anexo I.

⁴⁹ Ong (1993: 41).

La marcha rápida e imparable de la modernidad que empuja hacia adelante el proceso histórico arrastra también la cultura y los hechos del pasado vivido por los pueblos de la Puna⁵¹. Tizón trabajó, en sus primeros libros, para rescatar lo memorable, para que no permaneciera como meras ruinas del pasado ni como pintoresco folklore de exhibición.

Generó en las tres primeras novelas un tipo de relato que cabría denominar mito histórico –pero que no deja de lado la ambición realista de representar una cierta realidad, como ya se ha explicado– y que instalaría en el corpus de la literatura argentina y latinoamericana, el devenir pasado y presente de estos pueblos, trabajando la escritura contra el olvido, el que es una de las formas de la muerte.

Así asevera uno de los narradores de *El cantar del profeta y el bandido*:

¡Qué gran condición, el arte de la palabra! ¿Qué tendríamos de los muertos si no fuese por las palabras? Las palabras son la burla de la muerte. Yo digo Runtuyoc y ahí está todo: viene esa imagen y me llena toda la cabeza y el alma (1982: 138).

El acto de construir la Historia común está representado ficcionalmente en la novela. Con alternancia de voces y de tiempos, el lector va conociendo los acontecimientos. Son los propios personajes, con diferentes funciones, los que toman a su cargo la reconstrucción de hechos que ha vivido la comunidad de Ramayoc y que también tocaron a los otros habitantes de la Puna jujeña.

Un cura que no se siente parte de ese pueblo y que espera anhelante un traslado para marcharse de allí, un Comisionado Municipal (quien oficia también de Comisario, Juez de Paz y Encargado de Registro Civil) y Rosendo López, un preso que prefiere estar en esa condición y que tiene salidas habituales para realizar encargos y compartir la vida de los habitantes de Ramayoc, son los principales personajes de la novela. Por medio de sus conversaciones, matizadas también con las voces de otros interlocutores destacados sólo ocasionalmente, nos enteramos de los sucesos acontecidos tiempo atrás, como las últimas batallas por la defensa de las tierras pertenecientes a los aborígenes y las

⁵⁰ Esta es la visión del ángel de la historia de Walter Benjamin, basada en la imagen de un cuadro de Klee denominado *Angelus Novus* (1989: 183).

⁵¹ Cfr. El modo en que el personaje aprecia las diferencias de su comunidad en los tiempos pasados y en su actualidad, el cambio del mundo épico, después de la derrota, al mundo burgués de la modernidad: “El Comisionado imaginaba a sus paisanos como una hueste derrotada yéndose. Y esta imagen poniente no encajaba en modo alguno con sus ganas de cantor y cronista. (...) “Ya no hay hombres”, pensó, “sino mercaderes y consumidores. Gente que discute precios” (135).

persecuciones que siguieron a la derrota⁵², a la par que los hechos singulares que caracterizan las historias legendarias de un falso Profeta y de Ubenceslado Corimayo, el bandido de Coranzulí.

Incluso se trama la intertextualidad con *Fuego en Casabindo* no solo por la incorporación del recuerdo de los enfrentamientos, sino también porque Rosendo López, el Contraventor, es hijo del Mayor López y de la Cruceña, personajes de la novela anterior.

La anulación del fluir cronológico del tiempo⁵³ en la novela abona la noción de falta de futuro para el presente de pueblos como el de Ramayoc. Esta perspectiva de carencia de posibilidades para la cultura tradicional ha sido configurada por el pensamiento occidental moderno de avance indefinido hacia el progreso. Sin embargo, a mundos como el representado en este discurso novelesco, quizás convenga enfocarlos desde otra perspectiva, que acepte el mito como una modalidad de pensamiento, de narrar la historia (mitohistorizar), de narrarse a sí mismos con una identidad distintiva. En nuestro mundo, al convivir culturas diferentes, coexisten también divergentes coordenadas espacio-temporales, es decir, son coetáneas culturas con vivencias muy distintas de la realidad, del espacio y del tiempo, por más que Occidente haya intentado uniformarlo todo.

Ya habíamos incluido, al exponer sobre la obra tizoniana, una explicación acerca de la insuficiencia de la manera de representar la realidad, por parte de los seguidores del realismo clásico en la narrativa de latinoamericana y argentina, que tuvo su continuidad hasta mediado el siglo XX. La manera uniformadora de la concepción positivista de la realidad fue perdiendo eficacia literaria para quienes, como Tizón, escribían desde un contexto multicultural, en este caso el noroeste argentino, que comparte la impronta cultural aymara y quechua con los territorios que conformaron el Alto Perú colonial. Su ámbito de referencia era complejo y multívoco, lo que implicaba la necesidad de asumir nuevas formas narrativas que dejaran penetrar los textos orales como los discursos que, en el mundo ficcional, plasman la polifonía propia del mundo representado.

⁵² “Luego de la batalla de Quera los vencedores se quedaron con sangre en el ojo y apretaron las cinchas. Ya se sabe; buscaban a los cabecillas y solo pudieron con los sospechosos. Fusilaron a un nativo, amarrado, en cada esquina de Yavi. En total treinta y tres, cuyos cuerpos nadie se animó a tocar, sino a la novena noche, cuando ya estaban fríos y duros como charque (41).” Los acontecimientos de la lucha y la derrota, ocurridos en el siglo anterior, se conectan en esta novela en la narración de los casos de la vida del Profeta, cuyo presagio había fallado, y en personajes que los recuerdan o son descendientes de los protagonistas históricos.

⁵³ Real (1982) empleó el concepto “tiempo mítico” para explicar este aspecto de las primeras novelas de Tizón (422-423).

La poética por la que optaron algunos autores, que se formaron en un territorio donde la diglosia⁵⁴ de las etnias indígenas y el contacto cultural constituían la realidad dominante y donde las dimensiones de la oralidad y la escritura permanecían como un dilema frente al cual decidir la forma de narrar, ha implicado también para Tizón la decisión de una política literaria. Lienhard (1990) había incluido a un grupo de escritores de una generación anterior en una literatura alternativa obra de “escritores-antropólogos” urbanos que acogían las voces de los sectores marginados (169)⁵⁵.

Hemos sostenido, en el capítulo anterior, la validez de estos conceptos para comprender y analizar la obra de Héctor Tizón, orientada por las mismas preocupaciones.

Además, nuestro autor aclaró en varias entrevistas que Rulfo tuvo influencia sobre él, que encontró su identificación cultural y literaria al convivir con la cultura y con los escritores en México, a los que apreció como pares, más que a los argentinos urbanos de esa época. Así dijo en nuestra conversación:

Mi primer problema, cuando se me ocurrió escribir algo, fue pensar: ¿y en qué idioma escribo? Porque yo leí algunos autores argentinos, Roberto Arlt, Eduardo Mallea... con los que no tenía nada que ver, porque a mí me enseñaron a hablar las niñas.

Al problema del idioma se añadía el de las múltiples formas de contar para dar cuenta de esa cultura multiforme y no traicionarla. Según Pacheco, al explicar la propuesta estética de los escritores⁵⁶ que democratizaron la inclusión de las voces populares en sus ficciones:

la salida al conflicto de la heterogeneidad constitutiva de su propuesta estética implica desde un principio una renuncia a dos ilusiones: la ilusión mimética o realista, según la cual sería posible ofrecer en la narrativa un registro fiel de la realidad lingüística y cultural elegida como referente, y la ilusión de la autenticidad, la de convertirse, mediante sus relatos, en portavoces de sectores sociales, étnicos o culturales supuestamente desprovistos de voz (1996: 153).

⁵⁴ En referencia a los usos diferenciados de dos lenguas entre los hablantes de una comunidad.

⁵⁵ Cfr. Pacheco (1996), a quien estos conceptos lo orientaron para analizar: “la respuesta a la vez confluyente y paradójica de los dilemas de oralidad / escritura y cultura popular / alta cultura desarrollada hacia mediados de este siglo por narradores como Juan Rulfo, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos y el mismo Rosa, cuyos proyectos estéticos se vinculan llamativamente, al orientarse al común propósito ficcionalizador de sus respectivas comarcas orales tradicionales en México, Perú, Paraguay y Brasil (152-153).”

⁵⁶ Los escritores englobados en esta caracterización de Pacheco son Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, João Guimarães Rosa y José María Arguedas. Entre ellos, Rulfo y Arguedas son los más afines a la poética tizoniana.

Es en la misma ficción, que no oculta su carácter y que hace uso de los más innovadores recursos, donde se encuentra la respuesta:

sólo cuando se asume la representación de la voz popular como una práctica inequívocamente estética que hace viable la única presencia posible de esas voces populares en un texto literario: la propia del artificio, una presencia ficcional (1996: 153).

La narración organiza la memoria del pasado y confiere sentido a la experiencia humana, da cuenta de ella y, al rememorar, va constituyendo la identidad, tanto en lo individual como en lo social (Candau, 2001).

En la ficción novelesca acontece la recuperación, aunque sea incompleta, del pasado de la comunidad. La identidad de los antiguos hombres felices, en su actualidad, sobrevive en los restos del despojo sufrido desde la conquista española, pasando por el sometimiento en la etapa colonial y también en la etapa republicana, y de la violencia de la imposición de una cultura diferente, por la cual fueron colonizados y cristianizados.

Lienhard (1990), al analizar las transformaciones estéticas operadas en la narrativa de autores como Rulfo, Roa Bastos y Arguedas, argumenta que la “índole comunitaria de la memoria oral explica la característica voz colectiva explícita o implícita que habla en los textos”. Estas creaciones forman parte de una “literatura alternativa escrita que se inscribe en los márgenes -abiertos hacia las culturas orales- de la cultura escriptural hegemónica” (171).

En la novela de Tizón, el carácter comunitario y la oralidad predominante en las formas de sociabilidad de los habitantes de Ramayoc –y de la Puna– se manifiesta también en la forma dialógica que asume la reconstrucción del pasado:

Todo era un contrapunto de pensares y evocaciones entre el párroco y el Comisionado, cada cual con lo suyo y sólo topándose por razones de condescendencia. “Yo me iré cuando vengan los enmascarados”, había anunciado. Y dicho y hecho. Ellos llegaron, combatiendo los males, y él, señor de estos lugares, desapareció sin más verse, y cuando ya no estuvo recién comenzó a vivir su vida verdadera. Pero es curioso cómo la memoria va encimando los recuerdos y haciéndolos confusos. ¿Le conté aquello de su hija de don Corimayo? Dicen que una tarde... (Tizón 1982: 140-141).

La ficción literaria representa la actuación del narrador oral ante un auditorio o con interlocutores⁵⁷ y, al mismo tiempo, el acontecimiento de la repetición y de la

⁵⁷ Ong (1993: 40).

transmisión de hechos históricos, míticos y legendarios que aportan a la construcción de la memoria social.

Por esto, en el análisis no debemos clausurar la polifonía (Bajtín), el “concierto” o la “disputa” de múltiples voces que conforman estos mundos novelescos, ni darles una lectura unívoca opuesta a la multiplicidad que constituye su fuerza mimética.

2.1.2. La construcción novelesca de la memoria en *Fuego en Casabindo*

Fuego en Casabindo narra la historia de un hombre, muerto en la batalla de Quera, cuando ya había finalizado, que va en busca de su victimario para lograr que se cumpla el reencuentro ritual y morir definitivamente. La lucha de los indígenas en su última rebelión armada, que tuvo su epicentro en la Puna en los años 1874-1875, y sucesos de los años previos, conforman el contexto histórico de referencia, en el ámbito geográfico y cultural de la Puna.

Nos permitimos un breve excursus para contextualizar los hechos en los que se referencia la novela y proporcionar algunos datos sobre este histórico reclamo acontecido en el último tercio del siglo XIX, soslayado por la historia oficial.

Por el sistema de administración colonial de la corona española, los indígenas sometidos a encomienda debían rendir sus tributos a los terratenientes, pero estos últimos no tenían la propiedad de las tierras, ya que los primeros mantuvieron en muchos casos, sobre todo en Jujuy, los derechos comunales sobre ellas (Sica, 1993).

En oposición a este régimen se fue desarrollando el de propiedad privada. La falta de controles derivó en muchos abusos de los propietarios de estancias y haciendas sobre las comunidades.

Esto desembocó en conflictos cuando, una vez iniciada la República, diversos actores políticos, ya sea los terratenientes, los propietarios privados o los representantes de facciones del gobierno, iniciaron acciones para apropiarse de las propiedades comunales.

Por estos factores, entre otros concomitantes, y habiendo comprobado que ya no tendrían ayuda del gobierno, en 1872 los indígenas empezaron la lucha por el reconocimiento de sus derechos tradicionales sobre las tierras. Los reclamos, sobre todo, se focalizaron en principio contra los Campero, descendientes de los marqueses de Tojo, en Yavi.

El movimiento de los indígenas de la Puna, en especial los naturales de Casabindo y Cochinoca, terminó recurriendo a la lucha armada en el año 1874. Tuvieron batallas en Yavi, donde perdieron a Lorenzo Valle, uno de sus más valiosos líderes.

A pesar de muchos intentos de lograr una salida legal, en medio de la confrontación de intereses de dos facciones políticas en pugna, el Gobierno envió fuerzas para sofocar la insurrección indígena. Los aborígenes tomaron Yavi, Santa Catalina, Rinconada y Cochinoca.

Las tentativas de conciliación fracasaron y el 4 de enero de 1875 se enfrentaron en Quera. Bernal (1984) proporciona estos datos:

De los 800 que tomaron parte en el combate solo 300 lo hicieron con armas de fuego, el resto luchó con lanzas y con hondas. Murieron en el combate 194 entre los que hallaban cabecillas como Federico Zurita y Benjamín Gonza, y cayeron prisioneros 231 incluyendo 9 de los líderes. Las tropas que encabezaba el gobernador sumaron 702 hombres, de los cuales 73 perdieron la vida.

Después del combate de Quera los cuatro departamentos de la Puna fueron ocupados militarmente, las autoridades repuestas, los implicados en la rebelión juzgados y algunos de ellos ejecutados (43).

La materia narrativa aportada por “descendientes de los que habían combatido por las tierras y fueron derrotados” ha adoptado la forma de una *con-fusión* de voces. Se recupera la memoria de los muertos, de su lucha y su derrota, “...como quien recuerda un vago sueño” (9).

En *Fuego en Casabindo*, observamos una imbricación constante de la oralidad en el tejido de la escritura, evidenciada en la apropiación de voces, de discursos en los que no se discrimina si son de “unos” o de “otros”.

La novela incorpora los relatos orales, las voces de la memoria de los cantares y los relatos populares tradicionales en el mundo narrado y en su construcción, a la vez que recupera, en la ficción, su propia génesis. Tizón señaló en nuestra entrevista la decisión que debió tomar sobre la forma de contarlo:

Yo, por ejemplo, tuve unas dudas para escribir la novela. Si la empezaba a escribir y la seguía escribiendo en forma lineal, me parece que no tenía ningún interés. Hasta que recordé cómo me la contaron a mí. En varias noches, en una casa donde nos albergábamos muchas, no mucho, unas cuantas personas.

Había alguien que contaba y otro que corregía, y otro que le agregaba. De manera que, de esa forma, empecé a escribir el libro.

Estas elecciones sobre la escritura⁵⁸ son similares a las problemáticas en relación con el lenguaje que también se habían planteado los escritores como Juan Rulfo y José María Arguedas, de cara a la heterogeneidad cultural que plasmaron en sus novelas y cuentos.

Fuego en Casabindo incluye discursos diversos, como hemos venido explicando, y confluyentes sobre una base literaria común lograda en el espacio novelesco a partir de la apropiación de la oralidad, de la materia de los narradores orales y de las citas y alusiones homéricas, que fueron orales en su origen.

Es decir que, además de las presencias de otros discursos literarios materializadas en la intertextualidad, las conexiones intertextuales no acontecen solamente con el texto de Homero, sino que, en esta piedra fundamental de la narración novelesca que es el rescate de la oralidad, se basa también la amalgama con los relatos orales de tradición andina, que aportan los discursos y saberes de los habitantes autóctonos.

Esos relatos, que son los pre-textos de la novela, funcionan como matrices narrativas⁵⁹. La que establece la línea narrativa principal de *Fuego en Casabindo*, enmarcada en el combate de Quera, se abre en el tercer párrafo:

Cuentan que a uno de éstos [los cuerpos errantes de los muertos], un niño halló en un zanjón, mientras jugaba. Al cadáver le faltaba un ojo; por lo demás, aunque muerto hacía muchos días, parecía tranquilo, sin las rigideces que al cuerpo deja el alma que lo abandona de golpe y huye antes de que se corrompa, sin tiempo para despedirse, sin haber sido enterrado ni llorado (2000: 14).

y se cierra al final, cuando la víctima había ya logrado encontrar a su victimario y, por lo tanto, ambos han obtenido la reparación y el descanso de las almas:

Recién al día siguiente, un niño, que jugaba al tejo, descubrió el cuerpo muerto y descompuesto de un hombre al que le faltaba un ojo, tirado en un zanjón, junto al tapial de la iglesia. Y aunque no hallaron otras señales de violencia más que esa herida del ojo vaciado, casi cicatrizada, todos relacionaron esa muerte con la de aquel que habían encontrado con un cuchillo clavado en el vientre.

Y así los lloraron e hicieron las honras de ambos (124-125).

⁵⁸ Pacheco explicó, en cuanto al proyecto de Rulfo de "escribir como se habla", la forma en que se llevó a cabo: "tanto en su caso como en el de otros narradores de su generación, no a través de la conversión de la escritura literaria en registro testimonial, en transcripción o imitación de habla real alguna, sino mediante una laboriosa tarea de codificación estética que implica un sofisticado dominio de las técnicas narrativas... (1996: 173)."

⁵⁹ Cfr. Palleiro (1997) "El encuentro con la Muerte: oralidad, escritura e hipertextos en una matriz narrativa", en *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Vol. 12. p.p. 25-35.

La formalización de esa matriz narrativa en la estructura novelesca se despliega en la fragmentación temporal y en las anacronías. Por eso, la historia de la búsqueda del mayor por parte del tuerto, se entremezcla con otros sucesos, sin señales exteriores que lo adviertan para los lectores.

Las creencias sobre la muerte, que revelan la escatología de la cultura autóctona, son relevantes para comprender la historia que vertebra la trama:

Los muertos se despiden; a los muertos les agrada dar un último paseo por los senderos conocidos, acariciar sus herramientas y armas antes de dejarlas, echar una mirada a sus gentes. Generalmente no andan de noche, por temor a los perros; vagan de día, confundidos en la luz.

Los que mueren lejos de sus casas tardan más en subir porque deben venir a despedirse. -Un Juan Alancay, pirquinero de Timón Cruz, mientras viajaba, murió cerca de Cangrejillos. Dicen que tardó en regresar al pueblo, para arreglarse, más tiempo de muerto que cuando hacía vivo esa misma distancia (71)

En esa escena de la conversación de vendedoras y compradores en los alrededores de la plaza de Casabindo, se confunde el habla de ellas -y sus dichos- con la del narrador. Entre ellas circula el tuerto, inquiriendo sobre su asesino, pero ellas no lo ven ni perciben su presencia. Además del regreso y despedida de un alma antes de irse definitivamente, se revela el sincretismo entre creencias ancestrales andinas⁶⁰ y el credo cristiano en la noción de que finalmente ascenderá.

Dos dimensiones de la filiación con la épica homérica son significativas en esta novela. Por una parte, el diálogo entre dos culturas distantes en el tiempo y el espacio, la griega antigua y la puneña, convocadas por medio de la cita inicial del pasaje de *Odisea* 11, 216-224. Por otra, la alusión a la epopeya que esta conlleva, aunque el tenor heroico haya sido convocado para narrar una derrota.

Para elaborar las significaciones sustentadas en esta relación intertextual, tomamos como primer eje para la comparación las distinciones bajtinianas entre épica y novela.

Según Bajtin (1986), la épica se caracteriza por remitir a un pasado absoluto, por ser una tradición sagrada e incuestionable y, en consecuencia, por el monolingüismo. En cambio, la novela surge en el plurilingüismo activo de los tiempos modernos, parte de la experiencia del presente, de la libertad creadora y se forma “precisamente en el proceso

⁶⁰ Aclaró Tizón en mi entrevista, con respecto a lo que llamó su “teodicea”: “Me extrañaba mucho cuando hablaban del cielo, porque para los andinos el cielo y el infierno son subterráneos. Por eso es muy extraño. Es una noción culturalmente sobrepuesta a la que tenía yo de niño.”

de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo y del hombre, de disminución del objeto de la representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, inacabada y corriente” (1986: 552).

¿Cómo hizo una novela del último tercio del siglo XX para lograr que los hechos de un pasado heroico configuren una épica, aunque sea para la derrota? La solución tizoniana, como ya dijimos, fue hacer confluir en la novela las voces que comunican los retazos del pasado, las que no sólo aportan los hechos sino también las visiones de mundo y los saberes sobre la vida y sobre la muerte.

En las diferencias que trazó Bajtin, de épica a novela, el pasado épico se narraba en un discurso monolingüe; las novelas tizonianas asumen una suerte de relato épico perforado por la polifonía, ya que no reproduce la versión de la clase hegemónica, como en una epopeya antigua, sino que actualiza unos hechos silenciados, los hace revivir en el presente, para que no caigan en el río del olvido.

El pasado heroico, agigantado por la distancia, se diferencia del presente no heroico, desacralizado, heredero de la derrota:

La última batalla -por el dominio de estos páramos- quizá fuera consecuencia de aquel vago recuerdo de grandeza. Pero, de todos modos, de este combate nada quedó. Salvo unos cantares y muchos muertos... (14).

La cita inicial, en el epígrafe de la novela, es de Homero porque este connota epopeya, o sea heroicidad y pasado, pero aquí, en la novela tizoniana, la epopeya y los tiempos heroicos se han depreciado.

En el primer párrafo de la novela, a partir del eje espacial “aquí” (la puna) y del temporal “ahora”, se distinguen el pasado y el presente; las flexiones temporales “hubo aquí” y “ya no hay” también señalan que hubo un tiempo de antes caracterizado por la presencia de “hombres extraordinarios” y por la creencia en “muchos dioses”. En el presente, ya no domina lo excepcional, sino la homogeneidad: “Ahora uno se parece a otro como dos hojas de un mismo árbol y el paisaje es igual al hombre” (13). Así se marca la distancia temporal y genérica con la época lejana de la épica.

Cuando se está preparando el reclamo de la propiedad de las tierras, se reúnen en una casa los propietarios para redactar el petitorio y documentarlo con los datos de las posesiones de las distintas comunidades. Como van llegando desde diferentes parajes de la Puna, la narración adopta, aunque brevemente, la forma de un catálogo. Se va indicando la procedencia, aunque no la cantidad de hombres y riquezas que, en el mundo homérico,

aumentaban la τιμή ‘estima’ de cada héroe, como acontece en el catálogo de las naves del Canto 2 de *Ilíada*. Aquí, en principio se presentan de forma honorable:

Los primeros cuidaron ciertos detalles, por ejemplo: llegar en horas decentes, presentarse y decir sus nombres y su linaje, no apersonarse ebrios (95).

Pero luego se empieza a reunir tal número de personas que no hay lugar para que se acomoden ni comida para todos. En la confusión, se vuelven anónimos, aunque la narración todavía rescata la procedencia, manteniendo el tenor épico:

Llegaron de Colpayoc y de Guasa-Chajra, de Orosmayo, Miraflores y Tusaquillas, de ambas márgenes del río de las Burras, de Lumara y Abra Laite, de Olaroz, Coranzulí y Toro-Ara, Puntayoc, Cusicusi, Paicone, Campanario, Antiguyo y Ajedrez, Quebra-Leña y Rumicruz; e incluso del Cerro Tambor, Río de la Mierda y Valiazo. De Pocoyoc, Quebrada de las Señoritas y Ovara. Todos tenían algo que agregar al petitorio, un matiz de argumento, la interpretación de un giro idiomático, una chanza ilustrativa, un acertijo (95).

Aunque los hechos fueran los que pueden ocurrir en cualquier encuentro masivo y prolongado en el tiempo, es la narración la que deja de aportar elementos épicos a la escena:

Al amparo de esa promiscuidad se hicieron grandes ofensas a Dios, se abandonó el trabajo, se difundieron, solapadamente, el amor libre y el adulterio; ocurrieron dos homicidios, sin autores conocidos, y la embriaguez comenzó a malversar todo el esfuerzo y la inspiración inicial. Nacieron dos niños. Hasta que el memorial estuvo concluido (96-97).

Alguno, más anciano, ve la inutilidad de todo ese esfuerzo:

-De nada valdrá -dijo un anciano que, sentado en el mismo sitio desde que llegó, dos meses atrás, comía mote de una pailita, con las manos. La lectura del mamotreto duró cinco días y el anciano dijo que de nada valdría, sino para aburrir al Gobernador (97).

Y de este modo se hace evidente que todo ese movimiento se diluirá ya que, a pesar de ser enorme la recopilación de la memoria de la propiedad comunitaria de las tierras basada en las Leyes de Indias, la palabra escrita como testimonio y defensa de derechos ancestrales será inútil frente a la indiferencia de las autoridades:

Quizás, entonces, ya todos supieron que debían prepararse para la lucha armada. Y así fue, aunque la violencia sólo estalló una década después, quizá cuando el

Gobernador pudo terminar la lectura de esos infolios y los halló insulsos y faltos de razón (97).

2.1.3. La memoria de la grandeza y de la derrota

“...su pueblo, un pueblo que andaba a gatas por esta tierra seca y dura y que antes había sido capaz de crear más de dos mil cantares” (21).

Como venimos analizando, los cantares y los retazos de historias no conforman un relato unitario de esos que dieran forma a una Historia; son la palabra fragmentaria de la que cada uno posee una parte.

Si revisamos las consideraciones de la crítica sobre las primeras novelas de Héctor Tizón, encontramos que Real (1982: 419) rotuló a su narrativa como “una epopeya de la derrota”. Afirma que: “El lenguaje alterna las formas y técnicas narrativas más depuradas de la tradición literaria con las antiquísimas formas de la narración oral.” (422)

Real atribuye a la convivencia de Tizón con la cultura ancestral la obtención de “tanto el contenido como la forma” (421), incluso en su explicación vincula las formas novelescas con rasgos de la cultura de la Puna tales como la cosmovisión mítica, que involucra la concepción del tiempo sin cortes y circular, las nociones sobre la vida y la muerte y la tierra como un espacio sagrado (422-424). Sin embargo, su apreciación de la derrota como un avance del progreso que hace desaparecer el mundo ancestral conduce a una visión desde la carencia que lo reduce a “un recuerdo cada vez más borroso de lo que fueron” (424).

Massei considera que el “presente de inacción y abandono” domina casi la totalidad del texto y “se contrapone a la imagen de un pasado ideal e irrecuperable, asequible sólo mediante la memoria oral...” (1998: 75).

Al analizar las “condiciones de lectura” (74-76) que prefigura el epígrafe por medio de la cita de un fragmento del canto undécimo de *Odisea*, plantea que, además de establecer “la posibilidad del diálogo entre vivos y muertos” también da lugar a un “marcado contraste”:

Es así como, en contraposición al canto homérico a las grandes proezas del héroe épico, se presenta el relato de una derrota total y definitiva, protagonizada por seres cuyos nombres serán barridos de la historia por los vientos implacables que castigan la zona (75).

Plantea que no existe una “separación taxonómica entre vida y muerte, ya que es el mundo de los vivos (...) el que se presenta como muerto.”

Basados en nuestro análisis, no adherimos a la noción de que el mundo de los lugareños está muerto; atribuimos esa falta de separación precisamente a que en la cultura local pueden convivir vivos y muertos en la misma dimensión, como lo demuestran los ritos por medio de los cuales se comunican tradicionalmente en el día de los muertos, costumbres que persisten hasta la actualidad⁶¹, entre otras.

El texto no sólo cuenta la derrota, sino que especialmente a la novela le cabe hacerse cargo de las diferentes voces que refieren al pasado de grandeza y, asimismo, ofrecernos una imagen viva del acto de contar sucesos del pasado, casos ocurridos y leyendas orales. En esa actualización ficcional de la *performance* la novela también muestra lo que sigue siendo vital en la cultura puneña.

Una sucesión de múltiples voces en las escenas de la ceremonia de San Santiago en Casabindo, el sonido de las campanas de las que nadie alcanza a identificar quién las tañe, los dichos, sentencias y coplas, pueden ilustrar el modo en que se desarrolla el relato:

-¡Sácame de esta muerte, Santiaguito! No me uses solo para señal tuya.
-Quien busque no encontrará.
La cara se le apareció por entre las nubazones blancas que volvían a acomodarse en el cielo, y esa cara se burlaba de él.
Blanco lirio de las peñas, suspiró.
La campana sonaba (92).

La variedad de voces es tal que la narración también mezcla al muerto y su asesino y provoca la falta de certeza sobre si se trata de dos hombres o de uno porque se confunden sus identidades⁶², incluso hasta sugerir⁶³ que son hermanos⁶⁴.

⁶¹ Cfr. Las descripciones y explicaciones de las costumbres, ritos y cosmovisión acerca de que, “cuando uno muere, en realidad no muere del todo” y de que “las almas viven aquí en la tierra” por lo cual se encuentran y comen junto a los muertos el primero de noviembre, en la cultura aymara (28-30). Revista *Amara*, 2002.

⁶² “Porque, como un relámpago, justamente en el momento en que, con toda la fuerza de su brazo, de su cintura, de sus pies firmemente posados en los estribos había arrojado la lanza a la cara del otro, se dio cuenta de que esa cara era como su propia cara, que él estaba mirando por los ojos del otro, que era su pelo el que crecía en aquella frente, que sentía la lengua seca del otro en su propia boca. Y ambos alaridos fueron como uno solo. Pero pasó. Después recién comprendió, cuando ya tampoco él era un hombre entero” (121).

⁶³ “Ése, al que luego mataron en Quera, de un lanzazo en un ojo. El otro muchacho se había ido mucho antes. Era menos apegado y, como le gustaba la milicia, desde temprano se enganchó como soldado” (115).

⁶⁴ Cfr. Un ejemplo de propuesta de análisis siguiendo esta posibilidad de interpretación en Berti (2013), quien propuso que se trata de una versión de Antígona, en la cual los dos personajes principales son hermanos.

Y así hombre herido en un ojo, muerto en la batalla de Quera, deambula entre los vivos, en medio de una fiesta multitudinaria, sin ser percibido por la mayoría, pero sí presentido por el otro, su matador, que es la mitad que le falta. En medio de la fiesta sagrada todo puede ocurrir:

Dando gritos, interrumpiendo el paso de las bandas, abandonando los puestos de venta, la gente corrió, rodeando al caído, y él, columpiándose del badajo veía que todos los rostros y todas las manos se volvían hacia el campanario, aterrorizados o entusiastas, viendo cómo, a pesar de que el campanero yacía muerto en el suelo, el badajo iba y volvía, golpeando la campana, que parecía vibrar con más fuerzas, más libre y rotunda, movida por el brazo de Dios.

La campana sonando sola.

Un caballo hablando solo.

Santiago, puedes salir (90).

La narración del pasado ha encontrado su concreción en las palabras de los personajes, vivos y muertos, en los relatos y coplas que se oyen en la fiesta, entre el vocerío de llamadas, gritos, pedidos, entremezclados con sonidos de campanas, de instrumentos y explosiones:

Blanco lirio de las peñas, suspiró.

La campana sonaba.

-Me encegueció de rabia y levanté la mano. Ya no sé quién de los dos no está. Ni sí, siquiera, si hubieron dos.

Ahora la otra voz se envolvía en la voz de la campana, que decía:

-Bus-ca... bus-ca...

Atambores. Pingollos. Silbidos de flautas, y la copla de los niños penitentes, que, reagrupados, volvían a cantar:

Pistola de palo

Balas de cristal

las voces, desde muy lejos (92-93).

Junto a las huellas en el lenguaje, también asistimos al nacimiento de una leyenda cuando se cuentan los hechos insólitos que siempre ocurrían en la fiesta de Santiago y que los más viejos inventariaban, a los cuales se incorpora la aparición del caballo con el jinete que busca a su asesino:

Pero a esa hora ya comenzó a correr la voz del hecho insólito –que siempre ocurría en esta celebración- y que era la señal que usaba el santo para transmitir el gusto que le daban sus vasallos. (...) Y ahora corría, de boca en boca, el rumor de la aparición de un caballo tordillo, ensillado, carabina a las cinchas, que se ocultaba en las pircas y hablaba.

Santiago podía salir y encabezar nomás la procesión.” (76-77)

Los cantares y los relatos orales pasan de boca a oído y repetidamente van encontrando nuevas bocas para ser enunciados. Con una simulación de la oralidad, hay un entrecruzamiento de voces que genera un adensamiento de la materia narrativa y rompe la linealidad. La escritura selecciona, combina, agrupa y reagrupa los fragmentos de la historia.

La amplia gama de discursos que se amalgaman en esta novela aportan a la narrativa argentina y latinoamericana una versión diferente de la hegemónica sobre la conquista y el dominio de los territorios que integran la Argentina. El relato tizoniano proporciona una perspectiva distinta y singular de la rememoración del pasado con el que se conforma la identidad.

Dice Joël Candau en *Memoria e identidad*:

La memoria nos labra y nosotros, por nuestra parte, la modelamos a ella. Eso resume perfectamente la dialéctica de la memoria y de la identidad, que se abrazan una a otra, se fecundan mutuamente, se funden y se refunden para producir una trayectoria de vida, una historia, un mito, un relato (2001: 13).

Como dijimos en el capítulo introductorio, el texto publicado autoficcionaliza la escena donde el novelista diseña su figura como la del que indaga y registra, para construir la identidad de su pueblo, y para contar desde un lugar y una realidad nítidamente recortados. En esa escena inicial instalada en el prefacio, se asiste al momento en que el autor oye las historias, los relatos que pasan de la boca al oído y del oído a la escritura. Expone, de este modo, la contigüidad desde la materia del pasado aún viva en las voces de la gente del lugar, cuyos discursos entran como fragmentos que aluden, como una sinécdoque, a la totalidad que conforma la novela.

2.1.3. El narrador oral en *El cantar del profeta y el bandido*

“Pero la vida es todo, señoras, lo caimo y lo sabroso, y unos cuentan y otros escuchan.”⁶⁵

En la novela *El cantar del profeta y el bandido* de Héctor Tizón se representa ficcionalmente la *performance*, es decir, en el relato los personajes ejecutan la acción de narrar frente a un oyente o un auditorio. El discurso novelesco, polifónico, está

⁶⁵ Tizón, *El cantar del profeta y el bandido* (1982: 67).

constituido, fundamentalmente, por esos relatos, por la multiplicidad de versiones de numerosos personajes.

En la poética construida por Tizón en sus primeras novelas, como ya habíamos planteado, la manifestación de la narrativa oral y la presencia de las figuras del poeta y del rapsoda remiten claramente a la épica homérica y, a la vez, a las tradiciones orales de los pueblos de la puna y noroeste argentinos.

2.1.3.1. La representación ficcional del acto de narrar

El cantar del profeta y el bandido, con los sucesos de otros tiempos -pasados tiempos felices para Ramayoc-, está en la memoria de los pocos que sobreviven en esas tierras despobladas. Primero sufrieron el despojo a los dueños originarios de las tierras, que tuvieron su última derrota en Quera en el último tercio del siglo XIX, y luego, en el siglo XX, la migración –hacia el sur principalmente- en busca de progreso económico.

En la novela, género moderno, que narra desde un presente ya no feliz, sino de derrota y despojamiento, el cantar va aconteciendo de manera fragmentaria, con los retazos que cada uno de los narradores, principalmente el Contraventor y el Comisionado municipal, va evocando en su memoria y manifestando –haciendo acontecer- ante un público o mano a mano con un interlocutor.

La ficcionalización de la modalidad oral⁶⁶ de creación, conservación, repetición y ejecución de los relatos en *El cantar del profeta y el bandido* se distingue por los rasgos de autorreferencialidad, polifonía junto a interlocución (porque es comunitaria) y performatividad.

El primero, que es un rasgo consolidado en la novela contemporánea, también ha sido “ficcionalizado” por Homero. Así vemos en *Odisea* la representación de las actuaciones de los aedos Femio (*Od*, 1, 325-355) y Demódoco (*Od*, 8, 62 y ss.), en las cuales se aprecia, como en una *puesta en abismo*, desde la función social del cantor, pasando por su estatus y la alta consideración en que se le tenía por su protección e inspiración divinas, los temas épicos, serios y amenos de sus composiciones, el tono, el

⁶⁶ Pacheco concibe la oralidad no sólo “como el predominio de una modalidad comunicacional” sino como “una auténtica economía cultural, relativamente autónoma, que implica -en relación directa con ese predominio o exclusividad de la palabra oral- el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio y, por supuesto, ciertos productos culturales con características específicas que difieren en mayor o menor grado, pero de manera siempre significativa, de sus equivalentes en culturas dominadas por la escritura, la imprenta o los medios electrónicos (1992: 35)”.

estilo y el instrumento con que se acompaña, hasta las reacciones del auditorio y su ubicación en el *mégaron*, en una bella recreación de la *performance*.

Las referencias explícitas al acto de narrar por parte de los contadores son abundantes en esta novela y caracterizan fundamentalmente el momento de la ejecución (*performance*), pero no dejan de aludir a la composición, como hace en varias ocasiones el Contraventor:

Miren que es difícil contar, así a lo largo y de golpe; las palabras se pierden y los recuerdos van como nubes que se forman y deforman (91).

Y la historia de ese tiempo sí que es paño de muchas varas, aunque la cuento salteada y de golpe, que no lo he de hacer porque debo regresar a ver qué se ofrece en la comisaría y porque, como este pedazo de mi vida es más famoso, ya ustedes, que son bastante viejas, habrán oído mentas aun cuando más no sea por boca del Comisionado... (95).

Las narraciones del Contraventor, que insiste en que prefiere estar preso, son las de un contador que ha devenido sedentario⁶⁷. Siempre frente a interlocutores, para apoyar su credibilidad, alude a la verdad del relato que sostiene su fiabilidad a pesar de las variantes: “Yo he pensado mucho en estos años preso, y pienso que siempre la historia es verdadera, cualquiera sea quien la cuente” (35-36), así como por los avatares de la transmisión y repetición:

De cómo se desgració don Ubenceslado es historia bonita. La he contado tantas veces. Mi madre me la contaba (26).

Pero antes se ha de contar lo del origen (...) Aunque otros cuentan otra historia (27).

También atesora una de las mayores virtudes de un narrador oral en la *performance*, esto es, el crear el acontecimiento de dar una suerte de existencia real a lo que se nombra:

Yo nombro palo y el palo existe y digo peña, cuervo que vuela, sonrisa de mujer en cacharpayas de Potosí; todo vive de golpe, todo lo que pudo haber sucedido en largos años y penas (94).

La palabra dicha, lo que la voz⁶⁸ dice adquiere vida o por lo menos persuade a los oyentes de la realidad de lo que nombra por su eficacia performativa.

⁶⁷ ¡Quince años de estar vagueando! Eso es lo que demoré en domar esta alma mía, tan desnorreada como estaba (95).

⁶⁸ Ong (1993: 38-39).

Una constante en la novela son las declaraciones acerca de los textos rescatados, ya sea los que se repiten, al modo de los rapsodas, ayudados por la memoria, o los que están escritos. Especialmente, es la forma que adopta la memoria y que va tomando en el acontecer de la rememoración lo que aparece analizado en una suerte de poética, también fragmentada, de la oralidad. Se la puede reconstruir uniendo y organizando las aseveraciones de los narradores a lo largo del relato, como más arriba hemos recuperado la del preso, y en el diálogo con los interlocutores, tal como en la siguiente situación:

Doña Torcuata Cáceres, doña María Cifuentes, doña Candelaria Alancay, doña Georgelina viuda de Flores, doña Angosta Toronconte, doña Filipina Pantoja, dicen:

-Le damos toda la atención que se le ofrezca, don Rosendo, puede hablar. Hoy es feriado y mientras no lo llaman a usted de la comisaría podemos quedarnos hasta que las velas no ardan. Todavía falta, según estamos viendo, que se refiera a don Pelayo. Usted ha corrido mundo, para qué ocultarlo, y sabe mucho; ninguna de nosotras podemos desmentirlo a usted, que habla tan de corrido.

-Criar fama y meterse a la cama, señoras.

El coro de mujeres que escuchaban era como la mirada de los ojos de quien pide (87-88).

Se conjugan las marcas de la oralidad en la escritura (“usted”, “podimos”, el uso de sentencias) y la representación de la *performance*, la cual tiene un carácter indudablemente comunitario en la reconstrucción de la memoria, expresado en la interacción del narrador y los oyentes, indispensable para animar a hablar, para seguir dando continuidad a la rememoración.

2.2. Memoria y olvido

Ya hemos analizado cómo los discursos orales llevados a la escritura reconstruyen la memoria en *Fuego en Casabindo*.

Es en *El cantar del profeta y el bandido* donde se plasma de manera espectacular el tema, tan caro a la poesía griega antigua, de la función del aedo y del rapsoda de fijar lo memorable contra la acción del olvido, rol que desempeñan cantores y narradores en el mundo tizoniano.

También *Sota de bastos, caballo de espadas* nos pone frente a las diferentes visiones con que una comunidad procesa los hechos históricos y los narra privilegiándolos como memorables.

2.2.1. Dos modalidades de la memoria

La memoria toma, en esta novela, las formas propias de la crónica histórica y del relato de tradición oral.

La sucesión cronológica y los testimonios que sirven para reconstruir la Historia de Ramayoc, una de las formas de hacerse cargo de la memoria, está escrita en un libro, guardado y polvoriento, por el Comisionado municipal, hombre de lecturas y poeta. Es el “letrado”. En el siguiente fragmento, se observa el prestigio otorgado a la escritura y la puja entre oralidad y escritura, en una sociedad donde coexisten, aunque se evidencie un claro predominio de la oralidad en la cotidianidad y en la transmisión del pasado:

...el Comisionado había interrogado a todos los vecinos viejos de la zona y se había tomado el trabajo de leer, uno por uno, los datos y filiaciones del libro de bautismos de la parroquia y después preparó su informe, larguísimo trabajo que le llevó no menos de tres años; cuando lo tuvo listo, escribió al historiador (103).

Su Historia es una crónica en verso rimado, por decisión de su autor (el mismo Comisionado) para facilitar la memorización, ya que su historia escrita no serviría a la comunidad si no la pudiese memorizar su gente. La rima, que es una de las formas de la repetición que ayudan a memorizar, le había ofrecido no pocas dificultades en un texto que contenía muchos datos y cifras. El trabajo de este particular historiador de su pueblo había sido arduo:

Pero, con todo, estaba seguro de que la forma de verso rimado era la mejor, puesto que así el oyente retenía con más facilidad y podía repetirla, ya que como era sabido, el fin de toda historia es su repetición (103).

La oralidad permea su escritura con las técnicas mnemónicas que son sus recursos para la anamnesis. La novela de la que es parte está incluyendo así escenas que recrean, en una suerte de *puesta en abismo*, lo que fue su propio proceso de creación.

La otra forma de la memoria, la narración oral, de la boca al oído, es la que cuenta los sucesos de esas tierras y las vidas del Profeta y del Bandido, y es narrada en primer lugar por el preso, el Contraventor, en la primera parte de la novela. Seguidamente, el Comisionado se hace cargo de contar partes de esas vidas, en su larga charla hasta el amanecer con el cura párroco, en lo que constituye la segunda parte.

Se incluyen asimismo las voces de otros personajes, a veces percibidas como un coro (88) de la comunidad en el que algunas identidades se van individualizando para

brindar su testimonio, como ocurre con las mujeres, entre las que se destaca aquella que se había acercado a don Pelayo como ante la revelación de lo sagrado y quien, a pesar de tener un marido, llega a concebir varios hijos del Profeta:

Y aquí viene el cuento que contó doña Teofanía Colqui, mujer de Atanasio Velárdez (...) Entonces me arrodillé a sus pies y al querer besarle la mano, él no lo permitió; antes, levantándome del suelo, me besó en la boca y me tuvo apretada y después me hizo sentar a su lado y comenzó a hablar lejano y justito. Pero ya tenía su calor de su cuerpo en mi cara y su abrazo que me calentaba bien. Él dijo: *Teofanía, no te llamas así de balde. Ya estoy entendiendo por qué has venido* (136).

El narrador juega también con el sentido griego de *teofanía*, es decir, la manifestación de la divinidad, precisamente con ese contacto entre dios y mujer mortal que puebla la mitología griega antigua, para reforzar el carácter sobrenatural de la condición del Profeta, así mismo replicado en uno de los misterios principales del cristianismo, la teofanía para engendrar su descendiente entre los hombres.

La narración es una modalidad del pensamiento y una forma que organiza la experiencia humana (Bruner: 1997), al mismo tiempo que otorga sentido a la experiencia, como palabra que da cuenta de ella y, por ende, al rememorar va construyendo la identidad.

En esta novela se configuran de una manera particular la forma y el estilo para que toda esta recuperación del pasado acontezca. La identidad de los antiguos habitantes y toda la variedad y riqueza de su cultura, en la actualidad de la novela, se parece a restos que aún sobreviven, después de una violencia de siglos para imponer el dominio económico, social y cultural, en las palabras:

Ahora, solo hueso de osario, hazaña de labios, sonidos de palabras que lo memoran; ruido en las bocas, sombra del pensamiento (32).

Sin embargo, son restos aún vivos, que se van amalgamando a nuevas costumbres y situaciones, porque nada muere totalmente en la cultura, sino que se transforma, se modifica, y por esa condición, permanece.

Ya hemos citado al mismo Tizón⁶⁹, sobre su cambio de concepción al respecto de la permanencia de las culturas, desde una visión actual que contempla la rica diversidad de la cultura antes que la pérdida o la carencia.

⁶⁹ Capítulo 1.5.

Sabemos que la construcción de la memoria es un proceso, por lo que, en el dinamismo de la pluralidad de voces que asumen ese trabajo en la novela, se ha ficcionalizado y se ha dado nueva vida a la forma en que opera en la comunidad.

Se resignifican los sentidos de “poeta” y de “rapsoda”; el primero, en la condición particular del personaje del preso:

Mi condición se ve de lejos: no soy poeta y mi sensibilidad o mis habilidades no dan para mayores, apenas si esta facilidad de palabra que me distingue, y que se la debo, según creo, a las cárceles (47).

El segundo, en referencia a todos los que dicen y cuentan, tal como lo asevera el sacerdote en la conversación con el Comisionado: “La soledad a todos nos hace rapsodas –dijo el cura-. La soledad y la pobreza” (103).

Así la novela provoca la evocación de antiguos relatos en torno al fuego, en rueda de amigos, familiares, compadres:

Las oyentes seguían, inmóviles, la relación del preso; silenciosas, asintiendo, lo más, de vez en cuando, con un leve movimiento de cabeza, como si cada quien escuchara la versión nueva de la historia del mundo, como si compararan ésta con la suya propia (44).

La forma dialógica, con la modalidad particular de la interacción de los hablantes⁷⁰, es la representada en la novela, como una escenificación de la manera de reconstruir el pasado dentro de las costumbres de la vida cotidiana, permeada de tradiciones orales y gestuales, de la gente de la Puna jujeña:

-Sí, ya no hay respeto por nada, ni confianza. Pero, ¿qué me cuenta de él, señora? A ver si coincidimos con mi memoria (21).

No sólo está ficcionalizada la *performance* ante un auditorio (oral-aural), sino que, al mismo tiempo, se da el acontecimiento de la transmisión o de la repetición vinculado con la apelación a interlocutores (uno o varios) que comparten y se hacen cargo, juntos, de la reconstrucción de la memoria social.

2.2.2. Mito e historia en *El cantar del profeta y el bandido*

Los mitos comunican vívida y efectivamente la experiencia de una comunidad, sus rasgos típicos y su modo de relacionarse con el mundo. A la vez que conservan la

⁷⁰ Cfr. Ong (1993: 40-41).

memoria del pasado, oponen esa verdad de sus narraciones al trabajo lento y constante del olvido.

Al analizar la relación entre la historia y el mito en la Grecia Antigua, González de Tobia (2013) afirmaba:

El significado de *mythos*, para los griegos antiguos, implicaba la noción de verdad; a la vez, *aletheia* indica 'lo que se recuerda', 'lo que no se olvida', tomando en cuenta que la alfa privativa niega el poder de *Lethe*, 'el río del Olvido' (43).

Desde la visión de mundo de los primeros historiadores griegos, quienes al construir su relación con el propio pasado no separaron categóricamente mito e historia, no había una división que compartimentase los discursos diferenciando mito, literatura e historia⁷¹.

Heródoto de Halicarnaso, en el proemio de su *ιστορίας ἀπόδεξις*⁷², expresa el propósito de que los hechos de los hombres no queden olvidados con el paso del tiempo⁷³.

La historiografía griega es parte de una modalidad de escritos histórico-poéticos, en los cuales se construyen eventos memorables o históricos. Así lo planteó González de Tobia:

Para los griegos, la verosimilitud histórica tiene su origen en un problema de forma literaria. En su caso, la historiografía se revela más propiamente como una *historiopoietica*: forma parte de la modalidad de fabricación y de escritura de eventos memorables (43).

Siguiendo esta conceptualización, hemos planteado ya -al caracterizar su obra en el capítulo anterior- la necesidad de interrelacionar mito e historia paralelamente a oralidad y escritura, para comprender la *poiesis* mito-histórica en la narrativa de Héctor Tizón.

En la novela que nos ocupa en este apartado, el hilo conductor de la narración es la transmisión y conservación de la memoria colectiva acerca del profeta y del bandido en boca de narradores orales, sustentados en claras referencias a los poetas y narradores populares y al rapsoda de la épica antigua. Se manifiesta con claridad en uno de los pasajes donde el Comisionado rememora con nostalgia, recordando todo lo bueno del tiempo feliz cuando el profeta estuvo viviendo entre ellos:

⁷¹González de Tobia (2013: 43).

⁷² 'exposición del resultado de las investigaciones'.

⁷³ Heródoto, *Historias*, I, 0: ὥς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται 'para que los hechos de los hombres no lleguen a ser olvidados con el paso del tiempo'.

...y hasta llegamos a tener seis poetas cantores, analfabetos pero de mucha memoria, cuyos versos ni quiero recordar de pura pena (131).

Incluso, uno de los conservadores de la memoria renarra⁷⁴ brevemente episodios de *Odisea* de Homero, transmitidos como relato anónimo por otro de los personajes. Es decir que la vinculación con las formas de construcción oral y escrita de la memoria de los griegos de la antigüedad está reafirmada también por la narración –sin filiación precisa- de una síntesis oral de la aventura de Odiseo, como un relato incorporado a la memoria popular, sin origen ni autoría.

El mito une el presente con los tiempos primigenios, en una ficcionalización que pone en escena el tiempo cíclico. Así, el cura –que no alcanza a comprender ni aceptar la *otredad*- puede decirle al Comisionado:

– ¿Comprendes? –dijo–. Esta tierra no está madura para el Nuevo Testamento... Esta es la tierra del Pentateuco... (109).

A pesar de la apariencia de detención del fluir temporal, se puede afirmar que conviven las dimensiones diversas del tiempo cíclico del mito y el tiempo cronológico de la historia. El pasado siempre retorna por boca de los narradores y cantores, mientras el tiempo histórico transcurre con cambios en la sociedad y en la cultura.

En el siguiente fragmento, se puede observar la representación ficcional del estilo de la oralidad y de la interacción del narrador y el oyente, que se hace a la vez narrador, ya que Rosendo López y una mujer cotejan las versiones que cada uno tiene de la vida, las costumbres, la fisonomía y las curaciones del profeta don Pelayo:

–Sí, ya no hay respeto por nada, ni confianza. Pero, ¿qué me cuenta de él, señora? A ver si coincidimos con mi memoria.

–No sé bien; lo vi muchas veces pero no sé bien. Era muy gordo. Para cuando tenía que andar lejos disponía de dos mulas pianeras, una de recambio. Aunque solo comía corderitos primogénitos, y, a veces, sullos de res. Lo vi con mis propios ojos cuando lo llevé al pobre Anónimo. (21)

Hay una proliferación de hilos narrativos, dados por la pluralidad de voces, que se entrecruzan en la trama, aunque unificados en torno a lo que podríamos llamar dos ciclos,

⁷⁴ Estos microrrelatos se cuentan en pp. 114 y 153-154.

los sucesos acontecidos con dos historias principales, la del bandido y la del profeta, que se encuentran en el relato por haberlos conocido, a ambos, el Contraventor.

A lo largo de una primera mitad de la novela, predomina el relato del Contraventor, Rosendo López, quien está preso pero cumple, a la vez, algunas funciones como la de sacristán: “-Yo, señora, Rosendo López, el preso. Vengo por el convite a misa” (18).

Él cuenta oralmente, ante un grupo de mujeres del pueblo, los sucesos que conoce de las vidas del bandido y del profeta. Su actuación como “rapsoda” coincide con la época de la llegada del cura, extranjero, a Ramayoc.

En una segunda mitad, el Comisionado, ante el cura que desea marcharse del pueblo, cuenta su versión de los acontecimientos del pasado. Algunos indicadores marcan la transición hacia el predominio de otro narrador:

¿Cuántos se habían ido ya? Era tal vez mejor no contarlos; sus casas -que conocieron épocas mejores- quedaban como osamentas; y era duro comprobar que ya en Ramayoc había más casas que habitantes. Y aun los que quedaban ¿existían? Hasta ayer mismo el diálogo solo era posible entre Rosendo López, el preso, gracias a Dios, y él. Luego había venido a sumarse el cura (100).

En el relato del Contraventor sobre Ubenceslado Corimayo, el ladrón de Coranzulí, se fusiona la leyenda con los hechos históricos conocidos, mantenidos por el pueblo en la tradición oral, pero soslayados por la historia oficial o la historia de los vencedores:

Luego de la batalla de Quera los vencedores se quedaron con sangre en el ojo y apretaron las cinchas. Ya se sabe; buscaban a los cabecillas y sólo pudieron con los sospechosos. Fusilaron a un nativo, amarrado, en cada esquina de Yavi. En total treinta y tres, cuyos cuerpos nadie se animó a tocar, sino a la novena noche, cuando ya estaban tan fríos y duros como charque. A todos les dieron sepultura en un mismo lugar y allí nació un gran sauce llorón que todavía se ve a pesar de los rayos que lo ennegrecieron (41).

Así se introduce en el relato novelesco la Historia realmente ocurrida, los hechos memorables de la última sublevación indígena por la tenencia de las tierras que les pertenecían ancestralmente y que sufrieron la derrota definitiva en Quera, en 1874.

Por una de las tantas versiones sobre su vida sabemos que el Bandido de Coranzulí, a quien Rosendo conoció de niño, había elegido el bandidaje por el abuso que también había sufrido en el despojo de sus tierras: “Dicen que en el origen de todo forajido hay una injusticia” (31).

El mito de un tiempo anterior, feliz, se enlaza con uno de los acontecimientos más duros de la derrota de los puneños autóctonos y con la vida y muerte legendarias del bandido, ya que, apenas antes de aludir a las causas de su opción por la ilegalidad, se había explicado que:

No fue lo mismo en otros tiempos de Ramayoc y aun de muchos lados a la redonda. Entonces Dios estaba en el fondo de los virques, de las ollas bien áridas, burbujantes; en la sal de los corderos y de las entrepiernas de las doncellas y aun de las viejas, que parían niños benditos (31).

No es la única referencia a la derrota de Quera. También a pocas páginas de iniciada la novela, cuando el narrador externo cuenta algunos sucesos de la vida del Comisionado Municipal y del Turco, que había sido su patrón cuando joven, se habla de:

...aquella vez que un grupo de coyas forajidos, desbandados luego de la derrota de Quera, asaltaron el almacén e intentaron castrarlo con un viejo sable, argumentando que había servido de espía de las tropas del Gobernador. Al relatarlo, luego de tantos años, todavía el Turco se estremecía de miedo (15).

La memoria se hace cargo del pasado de manera desordenada. Abundan las referencias al orden de la historia:

-No, lo de mi madre viene mucho después -dijo el Contraventor-. Eso que usted dice fue al comienzo, en Coranzulí (35).

Se cuenta por fragmentos, a menudo desordenados. Por una parte, porque así acontece en la evocación del narrador:

Pero vuelvo con mi relación al punto de endenantes (...) pero me doy cuenta que en la cabeza de uno los recuerdos vienen siempre salpicados o mezclados, que si uno se los saltea se pierden y aunque se pierdan vuelven a aparecer y todo resulta a la larga, diciendoló, igual que discurso de machado (77-78).

Por otra parte, porque cada elemento puede introducir una digresión narrativa, al modo homérico:

Después los alzados entraron al salón pero no tocaron nada. Salvo uno de ellos que se llevó una armónica. Que también tiene su historia (16).

Son numerosos los pasajes en que se abre el desvío de la narración en boca de los narradores: “Pero todo requiere su explicación” (17); “Pero antes se ha de contar lo del

origen” (27). También los verbos de “decir” en la modalidad impersonal que remiten a la transmisión de la tradición oral⁷⁵, muchas veces anónima:

De cómo se desgració don Ubenceslado es historia bonita. La he contado tantas veces. Mi madre me la contaba. Dijo que una vez se le apareció, una ocasión también después que había corrido por todo el mundo la bola de su muerte. Dijeron... (26)

Y un poco más adelante:

Sonó entonces la hora de la discordia armada que halló su sepultura en Quera, y fue este el comienzo de Ubenceslado bandido. Aunque otros cuentan otra historia.

Otros dijeron: las palabras de la discordia no podrán detenerse, así como las gotas de lluvia que cae más debajo de Volcán; serán como las flores gallitos negros de la ceiba negra (27-28).

De modo que, en *El cantar del profeta y el bandido*, la memoria construida literariamente⁷⁶ absorbe las formas propias del relato de tradición oral mítico, legendario e histórico. Los testimonios históricos se relevan por la cercanía generacional de los que cuentan con los sujetos de la historia. Y el escritor, que los ha recogido de oírlos de los contadores, según aclaró en nuestra entrevista, lleva esos discursos a la novela, tramándolos en la ficción, que puede permitirse construir una *poësis mitohistórica*.

Hasta aquí nos hemos detenido en una de las formas discursivas que adopta la memoria: la narración oral, de la boca al oído.

En lo que constituye una segunda parte de la novela, el Comisionado Municipal se hace cargo de contar partes de ambas vidas, en su larga charla hasta el amanecer con el cura párroco.

La sucesión cronológica y los testimonios que sirven para reconstruir la Historia de Ramayoc, configurando otra de las formas de hacerse cargo de la memoria, están escritos por el mismo Comisionado municipal, hombre de lecturas y poeta, en un libro guardado y polvoriento. Él es un “letrado” que prestigia la escritura pero que está imbuido en las formas de circulación de los discursos en la comunidad a la que pertenece.

Para la gente del pueblo, que no posee el bien social del alfabetismo, lo escrito en los libros sagrados (La Biblia) y en los textos jurídicos (el Código Civil) es considerado en el rango de palabra verdadera, con la autoridad que les confiere la palabra impresa en

⁷⁵ En Heródoto: “cuentan”. Cf. *Historias*, I.5. Ταῦτα [...] λέγουσι ‘Esto [...] cuentan’.

⁷⁶ En cuanto a este rasgo, resaltamos la pertinencia de la siguiente conclusión de Monneyron y Thomas (2004): Sucede entonces que, en relación con el mito, la literatura está en una posición similar a la de la historia: ella vive de él y lo hace vivir (88).

formato de libro. Así, el Obispo había alertado al cura destinado a Ramayoc: "...el Código Civil y la Biblia... aunque a usted le parezca difícil, creen con igual fuerza en lo uno y en lo otro" (13).

Don Pelayo, el profeta, también tenía un libro que abría para pronunciar sus profecías: "Los enmascarados; 'cuando ellos lleguen, habré muerto. Escrito está en el libro', cuentan que dijo" (21).

El prestigio de la letra impresa también alcanza al libro que el profeta usaba en sus curaciones, como cuenta el Comisionado:

Ya entonces tenía el libro porque lo trujo con él, ese que según cuentan había llegado milagrosamente desde el Perú en las alforjas de unos arrieros. Yo mismo lo vi a la distancia (107).

Los testimonios orales y los documentos, conservados como vestigios del pasado, son recogidos y archivados por el Comisionado para su *archaiología* de Ramayoc, ya que un historiador ("el más famoso historiador de Jujuy") le había pedido "datos y pormenores de los orígenes" de su pueblo (102). Pero la forma elegida por él para comunicarla es propia del discurso mítico y literario.

El modo habitual de la comunicación en Ramayoc condiciona al discurso escrito a ser repetido en la transmisión oral, tal como los cantos y relatos de los rapsodas.

Entre las preocupaciones tanto del Comisionado, para su historia versificada, como del Contraventor, en sus relatos sobre el bandido y el profeta, está la de recoger los testimonios válidos, aunque haya diferentes versiones del mito⁷⁷ y de los hechos. Dice el Comisionado:

No. Yo no quiero referir de cosas sin su compruebo. Todos dijeron eso, pero yo no lo vi ni conozco a prudentes que lo hayan visto. Otras cosas he visto, que ya saldrán, pero menos al león ése (131).

Tanto para la leyenda como para la Historia, valen lo visto con los propios ojos (αὐτοψεί 'por sus propios ojos') y lo referido por otros (ἐξ ἀκοῆς 'de oídas'). Es inevitable, en este plano de la construcción del relato, plantear un paralelo con las formas de historiar de los inicios de la historiografía griega.

⁷⁷Las oyentes seguían, inmóviles, la relación del preso; silenciosas, asintiendo, lo más, de vez en cuando, con un leve movimiento de cabeza, como si cada quien escuchara la versión nueva de la historia del mundo, como si compararan ésta con la suya propia (44).

Al privilegiar lo oído de testimonios confiables y lo visto por sí mismo, el historiador de Ramayoc está procediendo, en el plano discursivo, con los recursos retóricos para dar credibilidad a su relato a los que apelaban autores como Heródoto⁷⁸, consagrados por la tradición para conservar la memoria de los hechos de la comunidad, sobre todo para aquellos que valoran el testimonio de los que han estado involucrados o de quienes, por cercanía o por recogerlos con avidez, han recibido el legado de esos documentos orales.

La práctica tan distintiva de mito-historizar se realiza en las novelas, puesto que es la forma elegida por el autor como la adecuada a la cultura que quiere representar en sus textos novelescos, porque ya viene impregnada en los discursos orales con que su pueblo se narra a sí mismo su historia, que no es la oficial.

2.2.3. La memoria del éxodo: una visión antiheroica del acontecimiento jujeño

*¿Pero quién ha sembrado estos gallitos de la discordia?*⁷⁹

En esta línea, en su tercera novela, *Sota de bastos, caballo de espadas*, aportó desde la ficción la “otra” versión del éxodo jujeño, ya que desplegó el propósito de contar ese acontecimiento, central para la historia oficial de la provincia y de la nación, desde una perspectiva no heroica, sino desde las dudas, flaquezas, errores y dolores del pueblo que es arrastrado a una guerra “ajena”.

Como hemos visto en las otras novelas, la oralidad trae consigo las versiones y también el mito, encarnado en personajes populares, como una forma de conocimiento y de explicación del mundo a la vez que señal distintiva de una cultura, de una manera de ser, de estar y de pensar el mundo.

También hemos planteado ya el propósito de conservación de la memoria del pasado de Jujuy como una política expresada en la poética de sus tres primeras novelas.

El autor continuó no sólo la idea de ciclos sobre la historia de Jujuy, de igual forma construyó una novela cuya estructura⁸⁰ fue fruto de un gran trabajo de composición, como quedó testimoniado en “Diario de trabajo de *Sota de bastos, caballo de espadas*”.⁸¹

⁷⁸Cf. González de Tobia (2013: 39 y 42); Caballero López (2006: 72-74); Detienne (1985: 77).

⁷⁹ *Sota de bastos, caballo de espadas* (2003: 526)

⁸⁰ Massei (1998: 40), retomando apreciaciones del autor, la califica de “antiestructural”.

⁸¹ Fue incluido en la reedición de la novela hecha por Alfaguara (2003).

En ese diario que registra el proceso de escritura, hay un momento referido a la composición notable desde nuestra perspectiva. El autor describe el gran desorden de papeles sobre su mesa de trabajo y la manera de avanzar en la escritura, que se vuelve desordenada porque no respeta el plan de trabajo que se ha trazado y tiene a la vista. Ante esto se pregunta y se responde:

¿Cómo compondrían antes? Homero, por ejemplo. Me parece que cada capítulo, cada canto o como se llame, de la *Odisea* y la *Ilíada* es autónomo, unidos o relacionados entre sí por un objetivo, una idea general y generalizadora (2003: 23).

No significa esto que no tome en cuenta otras formas de organizar la novela, pero encuentra “apabullantes” aquellas arquitecturas que se suponen proyectadas a priori desde una idea previa que concibe de manera apolínea el conjunto o la totalidad.

Volvemos a comprobar que recurre al prestigio de Homero, pero más allá de esa constatación evidente, sostenemos que necesita vincular a los narradores orales con la forma de composición de la épica antigua a través de Homero, para trasladar las particularidades de la compaginación y el ajuste a una forma de variados relatos orales a las preocupaciones que le genera la escritura de una materia tan multiforme, proveniente de la oralidad, como hemos explicado.

Sota de bastos, caballo de espadas se divide en dos partes, que abarcan dos períodos diferentes del pasado, pero que se relacionan entre sí. La primera parte, denominada “Pulperos, caballeros, pordioseros”, se centra en la vida de Manuel de Urbata y su familia, en la etapa colonial previa a la independencia, donde se manifiesta la decadencia de los valores y concepciones de una época, representados en la ferviente adhesión a la corona y a la iglesia de ese personaje, quien finalmente muestra su crisis en una suerte de locura que lo lleva a renegar de todo. Las versiones orales trasladadas a la escritura entrelazan el mito, especialmente en la historia del hijo de Urbata que desaparece de niño de manera extraña, persiguiendo un chanco blanco, y que pasado el tiempo regresará del norte convertido en el legendario líder de un grupo de gauchos rebeldes⁸² y que reaparecerá en el bando criollo en la continuidad de la novela.

⁸² Dice una mujer refiriéndose a los hijos de Urbata, que eran dos: “una hembra y un varón de quien no se tenían noticias (sólo después, muchos años después, dicen, apareció caballero en la guerra y comandante de un grupo de gauchos que asolaban la zona entre Perchel y Tumbaya. Los otros pondrían luego precio a su cabeza, pero sin saber su nombre, identificándolo tan solo por el catalejo inservible que llevaba entre los arreos de combate y una señal en la mano)” (205).

La segunda parte se denomina “El centinela y la aurora” y narra el acontecimiento fijado por la Historia como el éxodo jujeño. El general Manuel Belgrano es la figura central, pero el relato da lugar a innumerables voces de la gente del lugar, que representan las perspectivas de los bandos en pugna, entre los que resalta la palabra de la gente del pueblo.

Los críticos han analizado la desmitificación de la figura de Belgrano y del éxodo jujeño desde diferentes puntos de vista.

Fleming (1983: 111-118) relacionó la ficcionalización de los hechos históricos con dos variantes de análisis: por una parte, la elección de momentos particulares de derrota y despojo de la región con sus repercusiones en el presente (contexto de producción de los textos) y, por otra, con una visión más “cotidiana” de la historia, con hombres de “carne y hueso, con defectos y virtudes, con heroísmos y claudicaciones”, no como arquetipos para inmortalizar en el bronce.

Massei (1998: 49-58) analizó la actitud desacralizadora de esta ficción histórica con una crítica a los intereses limitados del proyecto de la Revolución de Mayo, ya que:

En efecto, a partir de la imposición del modelo librecambista porteño, el antiguo paso obligado del comercio hacia el Sur del virreinato del Perú queda definitivamente interrumpido, sumiendo a la región en un progresivo estancamiento y aislamiento de los que ya no se repondrá (52).

A esto se agrega que desacraliza a uno de los próceres de la retórica patriótica, Manuel Belgrano, mostrándolo como un hombre de altos ideales “alienado de la realidad circundante”, limitado por sus padecimientos físicos, que no termina de adecuarse a su función de jefe militar. Asimismo, la gran gesta jujeña se convierte en “una patética marcha forzada por un general ajeno al medio e insensible a los reclamos de sus protagonistas” (54).

Este crítico vinculó también la forma de la novela a las versiones recuperadas de la oralidad (1998: 58-61) por medio de las cuales subvierte lo ya escrito por la Historia, resalta lo que había sido silenciado, “nos permite asomarnos al Belgrano interior, a sus miedos y pensamientos” y rescata “a los seres anónimos que componen el séquito del éxodo jujeño y que (...) cuestionan e impugnan la arbitrariedad del destierro (61).

Esta intersección de la perspectiva diferente del éxodo y su fundamento en las voces populares nos brinda una base para establecer también una relación con el legado épico clásico.

Sin ser explícita la mención de obras o autores de la épica antigua dentro del texto, puede destacarse una insistencia en el narrador omnisciente que sostiene el relato a lo largo de la novela, y también en la palabra de algunos personajes, en diferenciar la comprensión de la guerra desde la perspectiva del pueblo “iletrado” con respecto al de la clase ilustrada, que respondería al ideal de heroísmo antiguo y tradicional.

Este tipo de heroísmo por el cual se pueden establecer diferentes jerarquías, valores y actitudes en relación con las diferencias sociales de clase tiene una instancia inaugural en el ámbito aristocrático de la épica antigua con las epopeyas homéricas, donde se originaron los más persistentes arquetipos literarios.

Las marcadas disparidades en cuanto al heroísmo caballeresco se pueden apreciar claramente en el canto 2 de *Ilíada*, cuando Odiseo recorre el campamento, cumpliendo la tarea encomendada por Atenea, y aborda a los guerreros aqueos para lograr que desistan de regresar a sus patrias (Il, 2, 188-206).

Desde Il,2,190, habla el mismo Odiseo. En su arenga están claramente diferenciados los roles y el rango social que corresponde a quienes se dirige.

Por un lado, anima a cada rey y hombre sobresaliente (βασιλῆα καὶ ἔξοχον ἄνδρα), caracterizados por ser más valientes (φέρτεροι) que los hombres del pueblo. Exalta el gran coraje (θυμὸς μέγας) de los reyes nutridos por Zeus (διοτρεφέος en el texto), es decir que, como vástagos de Zeus, son amados y dotados de τιμή por él.

Por otro lado, regaña a cada hombre del pueblo (δῆμον ἄνδρα) y lo increpa por no ser apto para la guerra; lo caracteriza como flojo o cobarde (ἀπτόλεμος καὶ ἄναλκις), o sea que carece de ἀλκή, esa fuerza que les da valor en el combate a los ἄριστοι.

Jaeger, en su clásico estudio *Paideia*, subrayó que la *areté* es el atributo propio de la nobleza y la explicó como:

la fuerza y la destreza de los guerreros o de los luchadores, y ante todo el valor heroico considerado no en nuestro sentido de la acción moral y separada de la fuerza, sino íntimamente unido (22).

Para los griegos antiguos la destreza y la fuerza sobresalientes eran el sustento de toda posición dominante. Señorío y *areté* se hallaban inseparablemente unidos (1980: 21) sustentados en una ética aristocrática.

De allí, el carácter agonístico de la *areté* para la aristocracia guerrera⁸³. Según Jaeger, en la vida del guerrero hay una lucha constante para aspirar al premio de la *areté*:

La lucha y la victoria son en el concepto caballeresco la verdadera prueba de fuego de la virtud humana. No significan simplemente el vencimiento físico del adversario, sino el mantenimiento de la *areté* conquistada en el rudo dominio de la naturaleza. (...) Su esfuerzo y su vida entera es una lucha incesante para la supremacía entre sus pares, una carrera para alcanzar el primer premio (23).

Es muy claro en el parlamento de Glauco, *Il*, 6. 208-211, cuando revela el mandato de su linaje aristocrático: destacar siempre y estar por encima de los otros (αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων). Su padre lo ha enviado para conquistar y mantener la *areté* sobresaliendo del resto de los nobles; no debe avergonzarse a sus antepasados (γένοϋ πατέρων), los μέγ' ἄριστοι de su tierra patria, a cuyo linaje y sangre (ταύτης τοι γενεῆς τε καὶ αἵματος) pertenece orgullosamente.

El ideal de hombre de la nobleza se muestra conscientemente en la pedagogía en la que se formaban los griegos, basada en el modelo aristocrático de la épica:

...el hombre homérico adquiere exclusivamente conciencia de su valor por el reconocimiento de la sociedad a que pertenece. Era un producto de su clase y mide su propia *areté* por la opinión que merece de sus semejantes (25).

Este ideal exaltaba la muerte en la guerra, sobre todo de un joven, como la forma de alcanzar una fama imperecedera y así lograr la inmortalidad en el recuerdo de su pueblo, lo que colmaba de manera profunda el anhelo humano de superar la condición de mortal.

Por la fuerza persuasiva que le otorgó la transmisión de la *paideia* griega, este ideal agonístico del heroísmo, propio del ámbito de la epopeya, se mantuvo, modificándose también, a lo largo de los siglos, y se renueva cada vez que los que deciden iniciar una guerra, en una región o un país, promueven el heroísmo de la defensa de la patria para imbuir a los jóvenes de la necesidad de consagrarse de este modo.

En *Sota de bastos, caballo de espadas* hay un grupo que se destaca paralelamente al ejército del Norte, son los que llevan adelante la llamada guerra de guerrillas, hombres “que más parecen forajidos que soldados” y que “hostigan el avance de los invasores

⁸³ Cfr. También Colombani (2005: 51).

tratando de demorarlos a toda costa atacando y huyendo entre la vanguardia y el grueso del ejército que ya se mueve por la puna” (227).

La novela tiene una importante referencialidad en cuanto a las concepciones del heroísmo. Uno de las formas de asumirlo es la de estos hombres que entran en la lucha para defender su lugar de pertenencia contra los godos invasores. Estos jinetes, que se desplazan furtivamente, conocen palmo a palmo su región, parecen estar más seguros del triunfo y no temen morir, están imbuidos del afán de gloria, según el narrador:

La guerra recién ha comenzado y ya muestra su cara doble, la muerte, a quien nadie teme, es como un refugio del camino y muchos pasan a su lado indiferentes y entusiasmados por las zorras de la gloria (227).

Los modos de vincularse con el heroísmo están determinados en gran medida por la pertenencia de clase, ya que en varias ocasiones se hace la distinción entre la percepción de personajes de las clases populares, desposeídas, para quienes los motivos de la guerra son ajenos, y el sentido heroico en los personajes de clase alta, que está unido al sentido patriótico en el enfrentamiento entre criollos y españoles en la lucha por la independencia, en buena medida calificado como un asunto de letrados. En la conversación entre el coronel Balderrama, quien defiende morir por la patria, y una mujer del pueblo, ésta le refuta sus palabras anteriores sobre la cobardía de algunos que se hacen matar por el miedo de seguir en la guerra, puesto que la gente pobre ni siquiera sabe por qué combate y muere:

-Te estáis equivocando, coronel. La guerra no la deciden, para bien ni para mal, los que mueren o van a morir, sino los otros. La guerra es el único oficio que los propietarios se permiten compartir con nosotros, pero sólo ellos deciden.

-He visto, en esta poca guerra que tengo presenciada, también morir a ellos -dice Balderrama.

-Sí, van muriendo algunos, dicen. Pero son muertes distintas. Ellos saben por qué, nosotros ni sabemos. En la guerra nunca un desgraciado entiende por qué ha de morir.

-La patria -dice el soldado-. Todo el mundo sabe que se debe morir por la patria; veo que sos una mujer muy ignorante y, además, sin ninguna sensibilidad (453).

La mujer, desde su visión de los dolores del pueblo, por la catástrofe para sus vidas cotidianas y por las muertes, desnaturaliza el sentido común a muchos del valor de dar la vida por la patria; en cambio, el combatiente revela que su ánimo se sostiene en esa convicción. Balderrama no se considera un héroe sino un “hombre que pelea, lleno de

dudas y de miedo”, es decir que no está libre de contradicciones. El combate es parte de su deber: “Para un hombre de espada hay un solo heroísmo: el coraje frente a la muerte” (455).

El mismo coronel, en un momento de desaliento, había querido morir; en diálogo con una vieja que lo había encontrado a punto de ahorcarse de un cebil, el militar se refiere a lo que se dice, que la muerte digna es igual a la inmortalidad. En la respuesta de ella está la afirmación, varias veces reforzada a lo largo del texto por diferentes personajes del pueblo, de la pertenencia de clase en la idea de inmortalidad por heroísmo:

-Te digo que eso en boca de un pobre diablo es la mayor de las estupideces. Sólo hablan de la inmortalidad los ricos. Además, la muerte es una casualidad (305).

Aunque no todos los personajes de la clase dominante comparten el patriotismo, puesto que algunos de los poderosos apoyan a los representantes coloniales, incluso el cura, que actúa en secreto como espía. El pensamiento de los propietarios, los que en el contexto de la guerra temían, además del desmoronamiento del orden colonial, la desobediencia de la gente a su servicio, se expresa de modo admonitorio en la voz de Blas del Tineo, “ebrio y chiflado”:

Ha llegado la hora en que se hagan saltar los ojos de quien gobierna. Ya lo vemos; me preguntas qué clase de guerra es ésta. Con sólo ver la cara de la chusma se sabe cuál es; ha llegado la hora en que los perros se vuelven contra sus dueños y no nos perdonarán que alguna vez les hayamos arrancado las uñas o la lengua o quebrantado, por ladrones, los huesos de las manos (221).

Se acabaría la sumisión pasiva de los siervos de la casa o de la hacienda. Por lo que también se manifiestan las contradicciones que genera la revolución, ya que los funcionarios y acaudalados comerciantes entienden que el general al mando del ejército patriota es un impío y un loco que quiere terminar con sus privilegios y destruirlos, cuando ordena que abandonen sus propiedades y dejen todo incendiado y arruinado para que las tropas realistas no encontrasen nada a su paso (219).

En la sección dedicada a *Fuego en Casabindo* habíamos tomado los conceptos de Bajtin para diferenciar épica y novela. El proceso de “destrucción de la distancia épica” para acercar la realidad inacabada y corriente, aunque no sea la del presente del escritor sino la de un pasado ya histórico, atañe también a esta novela, multiforme y plena de variadas voces, que son expresadas en los diálogos, con sus propias palabras, y en el relato

del narrador en tercera persona, pero focalizado en la mirada y el pensamiento de los personajes (una forma atenuada del estilo indirecto libre).

Valgan estas aclaraciones para examinar un episodio en el cual el general Belgrano, acompañado de Cosme, su asistente, hace una incursión -muy arriesgada- en el territorio ocupado por los enemigos. Su propósito de ver al general de las fuerzas españolas se va comprendiendo a medida que avanza el relato.

El narrador no lo identifica con el nombre propio sino que usa el genérico “el caudillo”, aunque por este apelativo y algunos de los rasgos personales se sobreentiende de quién se trata. Por la relevancia de la figura y por la muestra de curiosa temeridad se esperaría un episodio de ἀριστεία del general, sin embargo, no es narrado con talante épico. El lector no espera esta salida del comandante, sobre todo porque en el comienzo del párrafo se reitera, en la descripción de su cuarto, la mención de elementos de escritorio que hacen pensar en un hombre de letras y no de armas. No obstante, deberíamos sospechar algo más al leer en el primer párrafo que “sobre la mesa estaban Jenofonte y Julio César”, lo que inmediatamente remite a hechos históricos contados al modo épico.

El estilo alude claramente al lenguaje y las formas de la épica homérica cuando dice el narrador:

Nadie pregunta ahora cuál de los dioses promovió esta contienda; qué ultraje había que vengar o cuál señuelo de gloria comenzaría a perseguir, de por vida, a partir del día siguiente (350).

A pesar de estar realizando un recorrido peligroso, el general no puede apartarse de la tensión de estar en el día previo al éxodo, en que imperaría un gran desorden y los hechos harían historia. Finalmente puede ver al caudillo enemigo al que ven casualmente también solitario, a caballo y alejado de sus tropas. Pero no quiere atacarlo, a pesar de que podría dispararle desde su escondite; se limita a observarlo detenidamente. Allí el narrador marca la distancia con la épica antigua con una alusión a los combates singulares:

Verse, mirarse a la cara, saber quién combatía a quién y cómo eran sus pelos y sus ojos, el ángulo del rostro; tal vez hablarse, injuriarse, como dos héroes antiguos. Pero esta ordalía personal ya no era válida (355).

Ambos jefes abandonan el lugar sin conocerse y el narrador califica la escena de “breve y equívoca, como en sueños” (357), lo que termina dando a todo este pasaje un matiz de irrealidad, como un momento de suspensión de la contienda antes de que se desate la actuación crucial, sólo salpicado de las necesidades del momento por las intervenciones muy realistas y normales del asistente.

A pesar de que podría hablarse de una incipiente esperanza de cambio deslizada en la novela, especialmente hacia el final, cuando se van acallando los combates y la mayoría ha perdido sus bienes anteriores al éxodo, el patriotismo de la lucha por la libertad de estas tierras se valora como un privilegio de clase; en cambio, el pueblo y los pobres no participan de la ética heroica. La guerra es de otros, de los hacendados, de los comerciantes del sur y de los letrados. Nada mejor que mostrarlo en las palabras de Juan, el adobero, quien ha perdido su mujer y sus pocas pertenencias y cuya vida sencilla ha sido totalmente trastocada por el éxodo y la guerra:

-¿Qué vamos a hacer, hermanitos? (...) Todos se me han muerto, ¡contesten!
¿Quiénes salimos perdiendo y quiénes ganando en esta pelea? (525)

Después de innumerables noches insomne, recordando el día en que huyó del campo viendo las sombras de unas nubes bajas “bordeadas por el sol del ocaso como oropéndolas difusas”, a través del narrador se pregunta y expresa su pensamiento:

¿En qué agüeros pensó al verlas? No en los de la fama seguramente; que no es más que una hinchazón de orejas, puro rumor del pueblo y casi siempre equívoco y tardío. Ni en la gloria, mero patrimonio de principales y de santos; todos consagrados y muertos (526).

La imagen burlona de la fama plasma definitivamente la distancia del tono elevado y trascendente de la épica clásica. El contraste con la ética heroica de la épica tradicional subraya la ajenidad de la guerra de independencia para los más pobres de los quebradeños y puneños, en esta apuesta literaria confrontativa con las versiones oficiales de los hechos históricos.

La separación de los intereses de la guerra y del éxodo de los intereses del pueblo jujeño que propone la novela como perspectiva alternativa rompe con la visión épica, oficial y canonizada, del éxodo jujeño. Se comprende que el propósito de esta novela responde también a la poética crítica y comprometida que el autor asumió en su trilogía histórica de Jujuy.

Finalmente, es relevante aclarar que, en su último libro publicado, significativamente denominado *Memorial de la Puna*, retoma la construcción de identidad y singularidad en el recordar. Pero lo hace no sólo con fragmentos de relatos orales oídos en la infancia y a lo largo de su vida, de boca de sus familiares y conocidos, sino también con restos de otras obras propias.

No adoptó la forma novelesca, sino la de relatos misceláneos estrechamente ligados a lo biográfico. Junto a la historia de uno de sus lugares de referencia en el mundo, regresa a sus propios orígenes, biográficos y literarios. Este tópico se analiza en el cuarto capítulo.

3. El motivo clásico del viaje en la narrativa de Héctor Tizón

“No valemos nada fuera de nuestro lugar, Genovevo. Los que se van se mueren.”⁸⁴

3.1. Introducción: El viaje como metáfora de la vida

En una entrevista con motivo de la publicación de *La belleza del mundo*, Héctor Tizón habló de los relatos como mitos fundantes, los que se repiten cada vez que alguien asume contarlos nuevamente. Su explicación dejó en evidencia que consideraba la guerra de Troya y el viaje de Odiseo entre esos mitos fundantes:

El del viaje, ya sea real o imaginario, es una de las más grandes metáforas de la vida. No sabemos si existió la guerra de Troya, si el viaje de Ulises existió o no. Hay ocho Troyas superpuestas, un trabajo de siglos. Pero sí sabemos que el hombre que se va, vaga por el mundo para expiar vaya uno a saber qué culpa y que después de muchos trabajos, tanto como los de Heracles, regresa a Ítaca, estuvo siempre ahí.⁸⁵

Han sido frecuentes sus referencias al periplo del héroe homérico en prólogos, memorias, artículos y entrevistas. A la vez, el motivo del viaje es tan persistente en su producción literaria que se constituye en uno de los principales medios de representación del decurso de la vida humana. Es decir que, en su obra narrativa y ensayística se manifiesta sostenidamente el tópico del viaje como metáfora de la vida, y la *Odisea* homérica es la primera referencia en numerosas ocasiones.

En las entrevistas realizadas por Ana Da Costa (2007), ante la pregunta sobre la recurrencia del tema en sus libros y sobre qué simbolizaba el viaje para él, aclaró:

-El primer viajero y la primera metáfora del viaje, por lo menos conocida y con la dignidad de una gran obra literaria, es el de Ulises. Él va a una aventura, a una guerra en la que en realidad no cree, que se origina por un problema de faldas y de venganzas y no por la posesión de los bienes de la tierra.

Luego, cuando vuelve de la guerra, comienza su periplo. Ahora utilizamos “periplo” para cualquier cosa, pero en realidad quiere decir viaje por mar (153).

Cuando se revisa la totalidad de su producción narrativa, la insistencia en enunciados como “el hombre que vino de...”, “el hombre que llegó a...” o “el que parte”

⁸⁴ *Fuego en Casabindo*, 91.

⁸⁵ Rey, Pedro B. “La voz inconfundible del viajero”. Entrevista a H. Tizón. *La Nación* (25 de abril de 2004).

o “el que escapa”⁸⁶, confluye, por razones tanto de experiencia de vida⁸⁷ como ficcionales y literarias, con la imagen del viajero y configuran un motivo cuyos alcances en la significación remiten a un camino de búsqueda por parte del ser humano, al conocimiento de sí mismo y del mundo, y yendo más allá del plano individual, al encuentro y contraste de la alteridad y la identidad⁸⁸, al mismo tiempo que al contexto socio cultural argentino y latinoamericano en diferentes momentos de su historia.

Así tenemos las instancias de la partida del viajero en fuga, exiliado o desesperado, el recorrido y la llegada a un lugar, ya sea conocido o desconocido. La fuga es calificada como “la única forma de irse” por el narrador en el cuarto párrafo de *La casa y el viento* (2001: 15).

Esas facetas del viaje se encuentran desarrolladas, en forma total o parcial, en variados relatos. No reviste la misma importancia en todas sus novelas, pero el motivo está presente a lo largo de su obra, como se analizará en este capítulo, donde lo examinaremos en las tres etapas de su producción literaria, especialmente en aquellos textos que implican una apropiación⁸⁹ de temas y motivos grecolatinos.

El viaje tiene diferentes configuraciones en la obra de Tizón:

-comienza como fuga (*El hombre que llegó a un pueblo*) o como huida por expulsión (*La casa y el viento*), por diferentes causas entramadas con las experiencias de los personajes, con los ámbitos, tiempos y propuestas de cada novela;

-sigue en la errancia del personaje, en el vagabundeo o el recorrido de búsqueda de sí mismo; aquí se abren dos opciones de resolución:

⁸⁶ “El hombre que vino del río”, título del Cuaderno uno, en *Memorial de la Puna*. “y cuando el hombre llegó era de noche”, cuenta en el primer párrafo del cuento “Los árboles” (2006: 409). *El hombre que llegó a un pueblo* es el título de una de sus novelas. “Decidió seguir su camino, llegó al pueblo...”, refiere sobre el protagonista de *La belleza del mundo* (2004: 136). “He salido a caminar con rumbo noroeste y llego a Tafna”, dice en *Memorial de la Puna* (2012: 27). En el cuento “Mazariego”, se dice que “La anciana Lambra (...) fue la primera en observar la llegada de Mazariego” (2006: 122), y en el final: “apoderándose de la última bicicleta que restaba, huyeron pedaleando a gran velocidad” (125). En *La casa y el viento* leemos: “Cuando decidí partir...”, “antes de huir quería ver lo que dejaba” (2001: 15), “Y antes del amanecer, por un lugar descuidado cruzo la frontera” (168). “En cuanto salió de la cárcel, se fue de aquí” (202) se dice de un hombre en *La belleza del mundo*.

⁸⁷ Recordemos sus estancias en el extranjero como miembro del cuerpo diplomático, en el cual desempeñó funciones de agregado cultural en México (1958-1960) y de cónsul general en Milán, Italia (1960-1962), y, fundamentalmente, los años de exilio durante el último gobierno militar de Argentina (1976-1982).

⁸⁸ Flawiá de Fernández (1996) también ha interpretado los viajes en algunas de las novelas de Tizón como “periplos de reconocimiento identitario tanto a nivel individual como cultural” (114).

⁸⁹ Hardwick (2003: 9).

-cuando el protagonista es afortunado, concluye en el regreso o reconocimiento, como ocurre en *La belleza del mundo*, o con un cambio inesperado de identidad desde la llegada a un lugar donde se es extraño, como en *El hombre que llegó a un pueblo*;

-cuando no puede reencontrarse, cuando el personaje fracasa en su tarea, sólo sigue existiendo para perderse y olvidarse de sí mismo, tal como ocurre en el relato “El hombre que vino del río”, incluido en *Memorial de la Puna*.

Las novelas como *Extraño y pálido fulgor* y *Luz de las crueles provincias* narran un viaje o las vivencias de los migrantes una vez llegados a nuevas tierras.

Así, en la novela *Luz de las crueles provincias*, cuyo título toma otro de Carlos Mastronardi⁹⁰ y lo combina, logrando un significativo contraste, con un verso⁹¹ de Jorge Luis Borges, se cuenta el penoso desgarramiento de su patria de un matrimonio de jóvenes inmigrantes italianos, que atraviesan la pobreza y el difícil período de adaptación al nuevo país, la Argentina. Al no conseguir trabajo estable, van, ya con carta de recomendación, desde Buenos Aires a una provincia del norte, donde encuentran su lugar en el mundo, trabajando para un “propietario”, con quien Rossana se casa posteriormente a la muerte temprana de Giovanni. Luego la narración se centra en la vida de Juan, hijo del primer matrimonio, al que adopta el propietario.

Con un tenor muy diferente, *Extraño y pálido fulgor* nos muestra el recorrido acostumbrado y las vivencias de un viajante de comercio, del que asimismo conocemos sus temas de reflexión, ya se trate de la correspondencia en el amor o de su falta de realización, así como del encuentro de Dios. A este respecto, el narrador discurre a partir del protagonista que “el viajero tiene más posibilidades de encontrar a Dios que el hombre sedentario” (1999: 87), lo que lleva a considerar que el viaje proporciona conocimiento al protagonista y que, desde una perspectiva teleológica, puede apuntar a una finalidad trascendente. A pesar de las rutinas, a veces acontecen también buenas acogidas en la llegada a un lugar. Especialmente en un pasaje de la novela, se narra una escena que, en la perspectiva de la totalidad de su obra, se revela como recurrente y alcanza su máxima expresión en *La belleza del mundo*. Frente a la vista de un paisaje conocido “de memoria” por haberlo recorrido de ida y vuelta, el protagonista alcanza un momento de felicidad por la consustanciación con el mundo:

⁹⁰ *Luz de provincia*, incluido en *Conocimiento de la noche* (1937). Sobre ese poema, el primero de los diez que reunió en el libro, Mastronardi expresó: “Es, también, un perfectible homenaje a la provincia de mi nacimiento”. En Mastronardi, C. (2010: 103, t.1).

⁹¹ *Poema conjetural*, v. 9, del libro *El Otro, El Mismo*. Borges, J. L. (1995: 186-187).

En ese atardecer, cuando el paisaje y las cosas se confundían, había una paz, una especie de dignidad sobria en el aire tibio y tenue, que lo acercaba a un estado de ánimo semejante a la dicha (78-79).

Otra variante acontece en forma de un insólito viaje en el relato para niños *El viaje*, donde dos chicos que van a conocer el mar, navegando por el río con la guía del anciano “abuelo”, experimentan sus aprendizajes durante un recorrido iniciático en cuanto al conocimiento de verdades de la vida. De un modo diferente, en *El viejo soldado* asistimos a la angustiante y trabajosa adaptación de un exiliado argentino en España y, hasta en *La mujer de Strasser*, los europeos del centro y este que se radicaron en Jujuy por la construcción de un puente para el ferrocarril, tienen desencuentros con el lugar donde viven y nostalgias y recuerdos dolorosos de la tierra y de las guerras que dejaron atrás.

Distintos momentos y consecuencias de viajes, ya sea con periplo completo o con una parte del mismo –salida, transcurso o regreso- indican que este tópico se instaura como un motivo por la recurrencia en sus novelas.

A pesar de que se encuentran elementos para reconstruir una architextualidad⁹² con respecto al relato de viaje tradicional, no se podría probar en todas sus novelas una relación con el modelo griego de la aventura del héroe que resulte efectiva y significativa para la comprensión de cada obra, pero sí se comprobará la relevancia del viaje odiseico en las que hemos fijado como centrales para nuestro estudio.

Estas razones exigieron adecuar el corpus y focalizar nuestra investigación en aquellas novelas en las que puede ser significativo pensar en la centralidad del motivo clásico del viaje basado en la trayectoria de Odiseo. De allí la propuesta de ubicar a la *Odisea* como hipotexto al principio y al final de su novelística, lo que opera como una línea conductora del análisis.

3.2. La *Odisea*: principio y fin de su novelística

Al transcribir en el epígrafe de su primera novela, *Fuego en Casabindo* (1969), la cita del pasaje de *Odisea* 11.216-224, que especialmente concierne a un conocimiento escatológico, el autor no solamente sugirió el tema de la novela, sino que, de este modo, insertó su relectura en la larga tradición homérica.

⁹² Genette (1989: 9 y 13).

Especialmente, el motivo del viaje y los personajes viajeros forman parte de su creación literaria desde el principio al fin, aunque no siempre se vinculan con el legado de la tradición clásica, como hemos dicho más arriba.

El viaje de exilio ha signado, por experiencia vital y por elaboración literaria, la poética de este escritor⁹³, en particular desde que, en España y después de una penosa etapa de adaptación, comenzara a escribir nuevamente.

Tanto la partida y el destierro como el periplo de Odiseo y las diferentes instancias del viaje clásico son motivos frecuentes de reflexión en sus memorias y ensayos, principalmente en *No es posible callar*⁹⁴ y *El resplandor de la hoguera*⁹⁵, así como en varias entrevistas.

Significativamente, la última novela, *La belleza del mundo* (2004), vuelve a recurrir a la *Odisea*, esta vez tramándola en el argumento, ya que el itinerario del protagonista traza un periplo al modo de Odiseo.

Es notable la continuidad a lo largo del tiempo de su proyecto estético. El mismo escritor lo ha plasmado en memorias, artículos y prólogos a reediciones de sus obras. Así dice en el proemio de la reedición de *A un costado de los rieles*:

En el primero de los trabajos –que podrá ser ¿por qué no? una premonición de lo último que escribiré-, “Ligero y tibio como un sueño” (...), está, creo, el corazón de casi toda mi obra posterior, que trata del tiempo, del viaje, del exilio y del regreso. Mi cicatriz de Ulises (2001: 13-14).

Ese cuento, que encabezó el primer libro publicado por Tizón, narra el retorno de Agustín a su pueblo de la infancia, después de veinte años. El regreso del protagonista anticipa otros regresos que relatará en varios de sus cuentos y novelas.

Motivos y escenas que se reiterarán en su obra posterior están ya presentes en ese cuento: el regreso al lugar de origen, los momentos de reencuentro ya sea con personajes o con paisajes y ambientes, la dificultad para reintegrarse y para reconocerse a sí mismo –salvo algún fugaz momento de epifanía-, el reconocimiento por una anciana, entre los principales.

⁹³ Como hemos expuesto en el capítulo 1.

⁹⁴ 2004: 113-127.

⁹⁵ 2008: 15, 36, 88.

El título del cuento proviene de un poema⁹⁶ de Luis Cernuda, quien también describió el regreso a la tierra nativa, por medio del recuerdo de todo lo que vuelve a la mente como algo vivo, aunque irreparable.

En este sentido, de “Ligero y tibio como un sueño” nos interesan en especial algunos rasgos, entre ellos un tono característico del narrador que se percibe también en *La belleza del mundo*. Aunque el protagonista lo ansía profundamente, parece no haber posibilidad de recuperación absoluta de una vivencia que replique la del pasado:

Por momentos, en medio de aquellas cosas, de ese color violáceo de los cerros no muy distantes, de algún olor vegetal que súbitamente había creído reconocer, del cielo azul, creyó que algún milagro del tiempo se producía; pero sólo fue un instante (2001: 22).

Del regreso se espera una suerte de plenitud de la vida propia, que sólo se alcanzaría en armonía con la vida del mundo y del cosmos, en el cual se está solo, como solamente puede estarlo alguien en la vuelta al propio origen, lo que sugiere el siguiente pasaje del cuento:

(...) Estamos solos, deseando comprender el lenguaje del silencio, sumergirnos en esa eternidad del mundo, en intento de naufrago; queremos ser humildes, congraciarnos con esa flor silvestre, con esa piedra, con esta tierra siempre igual a sí misma que hasta entonces habíamos pisoteado; porque ahora, después de todo, nos sentimos definitivamente solos frente a toda esta armonía elemental y sin memoria, que nunca muere o que está naciendo cada día (33).

Este último fragmento prefigura notablemente un momento culminante de *La belleza del mundo*:

La belleza del mundo en un día como hoy, por ejemplo, es un milagro; la belleza siempre es un milagro. Todo estaba en silencio, pero no un silencio simplemente de ausencia de sonidos, sino algo infinitamente más real que los sonidos. Hay un silencio en la belleza del mundo que es como inaudito y extraño, que nos hace olvidar la suerte y la desdicha y el destino personal (166).

Lucas se sentía otro, ya no recordaba bien muchos episodios de su propia vida. Era curioso, pero ahora, se le hacía cada vez más larga la distancia que lo separaba de su pasado remoto (167).

⁹⁶ El poema *Tierra nativa* pertenece al libro *Como quien espera el alba*, publicado en 1947. Cernuda sufrió el exilio, a causa de la Guerra Civil Española. Además de otros países, vivió muchos años en México, donde falleció en 1963.

Ese momento de epifanía es fugaz, es un solo momento de iluminación que no puede sostenerse en el tiempo por las exigencias propias del movimiento permanente de las cosas y seres del mundo, por la necesidad gregaria del trato humano en sociedad, por los desencuentros del ser consigo mismo y con los demás.

Desde las primeras a las últimas publicaciones, a la par de las continuidades, tales como el arraigo y el desarraigo, el amor y la muerte, la soledad esencial y el desasimiento de la vida, el despojamiento histórico de la tierra de pertenencia y la fortaleza de la cultura local a pesar de las aculturaciones, el tren como insistencia en la posibilidad de otras vidas, los viajes y los regresos, pueden distinguirse también diferencias por los cambios de perspectivas, ambientes y estilo en su narrativa. Las novelas van transitando progresivamente de una marcada localización en la región de pertenencia al desplazamiento y hasta borramiento de las señales de lugar y tiempo, hacia configuraciones más generalizantes y universales y a estructuras narrativas menos complejas, si se comparan con las tres primeras novelas.

Por el carácter particular de su obra, puesto que los avatares de su vida fueron incidiendo de alguna manera en su proyecto estético, habíamos considerado ya, en el capítulo 1, la división de su trayectoria literaria en tres etapas: una primera, desde fines de los años '50 hasta 1976, como parte de una generación de escritores que creó obras literarias singulares con fuerte presencia en el campo cultural argentino; la segunda, en la que experimenta el exilio desde 1976 a 1982, cuya influencia continúa en los años siguientes, y la última, desde fines del siglo XX hasta su muerte en 2012, en la cual se podría considerar un proceso de regreso a las fuentes y de auto-reconocimiento.

En 2000 aparece *Tierras de frontera*, donde lleva a cabo una rememoración de su vida, su ámbito geográfico y su recorrido cultural, pero los textos incluidos en el volumen habían sido escritos entre 1969 y 1999. Es decir que la recopilación en sí inicia el recuento por medio del cual fue construyendo una autofiguración de su trayectoria de escritor, y una *autoanagnórisis*⁹⁷ que se manifiesta en el examen de su itinerario, vinculado a las reediciones de sus primeros libros y, en su narrativa, en la publicación de *La belleza del mundo* (2004).

3.3. El viaje en las tres etapas de su novelística

⁹⁷ Zecchin de Fasano (2004: 172-174) analizó la autoanagnórisis de Odiseo ante los feacios.

Para hacer esta distinción, que retoma la cronología ya establecida en el primer capítulo, hemos tenido en cuenta las diferencias que presentan las novelas en cuanto al motivo del viaje, ya que se registran cambios en los rasgos, en el entramado del motivo clásico en los textos, en los matices y los alcances de la continua presencia en su narrativa.

3.3.1. Primera etapa

Consideramos en este apartado las primeras novelas publicadas. No es el viaje de Odiseo el que sustenta sus argumentos, aunque se encuentran varias referencias a Homero, que apuntan a otra dimensión esencial en la que se asienta su poética: la capacidad de ciertos hombres de narrar y conmover con sus historias orales como fundamento de la literatura. Los narradores orales y los cantares tradicionales constituyen una parte sustancial del mundo novelesco⁹⁸; en consonancia con este aspecto, son numerosas las alusiones a la épica griega como parte de una tradición oral y también como referente para temas de importancia tales como los avatares de la vida del ser humano y las concepciones sobre la muerte y el más allá.

3.3.1.1. El viaje de las almas

*En el país de los muertos
vagará mi sombra errante.*⁹⁹

En *Fuego en Casabindo*, la cita de las palabras de Anticlea (*Od.* 11.216-224) como epígrafe indica desde el comienzo la centralidad que el tema escatológico adquiere en la novela. El alma del hombre muerto en la batalla de Quera se traslada por la zona, por el mundo de los vivos, en busca de su victimario, ya que sólo por medio de ese encuentro, ambos podrán ser seres completos, cerrar sus trayectorias vitales, y sus almas descansarán en paz.

El pasaje citado al inicio reproduce la muy difundida versión de Luis Segalá y Estalella, en edición de *Obras completas de Homero*¹⁰⁰, Colección Clásicos inolvidables, publicada por El Ateneo (1957):

ANTICLEA: ¡Ay de mí, hijo mío, el más desgraciado de todos los hombres! No te engaña Persefonea, hija de Zeus, sino que ésta es la condición de los mortales cuando fallecen:

⁹⁸ Como se ha desarrollado en el capítulo 2.

⁹⁹ *Fuego en Casabindo* (2000: 42).

¹⁰⁰ Ver las fotografías en el Anexo II.

los nervios ya no mantienen unidos la carne y los huesos, pues los consume la viva fuerza de las ardientes llamas tan pronto como la vida desampara la blanca osamenta; y el alma se va volando, como un sueño. Mas procura volver lo antes posible a la luz y llévate sabidas todas estas cosas para que luego las refieras a tu consorte. Homero, *Odisea*, Canto Undécimo, 216.¹⁰¹

El epígrafe de *Fuego en Casabindo* conecta aquella búsqueda de Odiseo para saber a fondo quién es con la búsqueda particular del muerto que, después del combate en Quera, se encamina en busca de su asesino, y que sólo completa su destino al encontrarlo.

La cita, ubicada de manera tan destacada, desde el comienzo irradia¹⁰² sobre la novela entera y dialoga intertextualmente con saberes de la cultura puneña sobre la muerte. Desde su cosmovisión, también deben realizarse ritos propiciatorios para que el “muerto” pase definitivamente a esa condición. Víctima y victimario deben reunirse, como dos partes inseparables, sobre todo porque el asesinato del tuerto ha sido “en frío” (2000: 101), cuando los rebeldes indígenas ya habían sido derrotados por las fuerzas gubernamentales. Ha sido un error por enceguecimiento del victimario, un acto de *hybris*, como denominaban los griegos antiguos al exceso de violencia sin sentido:

Ahora, lejos, recordaba al jinete y recordaba también su cara y el gesto al impacto de su lanza, cuando ya la batalla estaba decidida y lo que ocurría sólo era persecución, alegría de vencer, ensañamiento (101).

Así como en Homero se inicia el canto con la invocación a la musa, aquí el incipit da el tono y adelanta la relevancia del tema escatológico en la novela.

En la *prótasis* épica se adelantaba el tema principal de la epopeya. Lo que en el epígrafe de *Fuego en Casabindo* se cita, lo que ocurre con el cuerpo y el alma cuando alguien muere, constituye la matriz narrativa fundamental de esta novela. Es decir que el hecho que pone en diálogo a los griegos antiguos, representadas sus creencias en el gran mito literario homérico, y a los puneños, expresadas sus creencias en el relato sobre el alma de la víctima que busca a su asesino, es la concepción del destino del alma después de la muerte que tiene elementos comunes en ambas culturas, los que analizamos en este apartado.

¹⁰¹ Transcribimos textualmente la cita, con la referencia al pasaje de *Odisea* tal como está indicado en el epígrafe de la novela.

¹⁰² Brunel (1994: 42).

En *Odisea* habla una madre que ha muerto a causa del dolor provocado por la ausencia prolongada de su hijo. El hijo, habiendo hecho los ritos obligatorios, realiza la hazaña de entrar en contacto con el espacio sagrado de Hades -lo que le causa sufrimiento y terror- y averiguar lo que ningún ser humano puede saber en condiciones normales: qué hay más allá de lo conocido y qué ocurre con los muertos. El tópico del parlamento de la madre de Odiseo es la separación de la ψυχή después de la muerte.

Anticlea habla con Odiseo en el canto 11, precisamente cuando se desarrolla la *nékyia*, es decir, la evocación de los muertos por parte de Odiseo y el ingreso al Hades, instancia de profundización en el conocimiento de los avatares del futuro y prueba máxima que se le asigna para conocerse a sí mismo y para consagrarse como héroe. La conversación entre madre e hijo ha sido relevante para el autoconocimiento del héroe, y a la vez, para el conocimiento del mundo y del destino del alma después de la muerte.

El pasaje homérico citado en la novela remite a los saberes escatológicos de la cultura griega antigua, de diversos tiempos superpuestos¹⁰³, aunque principalmente de los comienzos de la época arcaica: la separación de la *psyché* y del cuerpo una vez realizado el rito de incineración y el posterior viaje al Hades de ese aliento vital, incorpóreo, que “se va volando¹⁰⁴ como un sueño” (222: ψυχή δ’ ἥτ’ ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται).

Conocemos por el mismo relato de Odiseo el caso de Elpénor (*Od.* 11, 51-83), el compañero de Odiseo que no había podido acceder definitivamente al mundo subterráneo porque no se habían realizado los debidos ritos fúnebres: su cadáver (σῶμα) no había sido llorado ni sepultado (ἄκλαυτον καὶ ἄθαπτον), por lo que su alma llegó al Hades (ψυχή δ’ Αἰδόςδε κατήλθε), pero no pudo pasar.

En el mundo homérico, tanto para Elpénor en *Odisea* como para el alma de Patroclo en *Ilíada*, cuando después de muerto se le presenta a Aquiles en un sueño para pedirle que realice las honras fúnebres (*Il.* 23, 65-107), pesa la condición de no poder dejar de andar errante, entre la vida y la muerte, hasta que se consumen los actos rituales. La advertencia de Elpénor al pedir a Odiseo que, cuando regrese al palacio de Circe, no lo deje sin llorar ni sepultar, revela que los muertos no podían permanecer fuera del Hades

¹⁰³ Ver Marta Alesso (inéd.), en una de las notas a su traducción de *Odisea*: “Hay una aparente falta de la cohesión y existe una yuxtaposición de elementos procedentes de muy dispares fuentes mitológicas y religiosas, lo cual hace suponer que el canto esté compuesto de capas de material cuya composición corresponde a épocas distantes” (Nota 1 al canto 11).

¹⁰⁴ Versión de Segalá (1957): “y el alma se va volando, como un sueño”. Calvo (2001) traduce: “y el alma anda revoloteando como un sueño.” Pabón (2006): “sólo el alma, escapando a manera de sueño, revuela por un lado y por otro.” Alesso (inéd.): “y el alma como un sueño revoloteando se aleja.” Bérard (1946) “l’ombre prend sa volée et s’enfuit comme un songe...”. Murray (1953) “and the spirit, like a dream, flits away, and hovers to and fro.”

sin representar una mancha y un peligro para los vivos: μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι ‘no resulte para ti una maldición de los dioses’.

Igualmente se sustenta en esta creencia el hecho de que, en *Ilíada* (23, 49-53), Aquiles pida a Agamenón que ordene la preparación de los ritos para los funerales de Patroclo con todo lo necesario para que un muerto (νεκρόν) baje a las sombrías tinieblas (ὑπὸ ζόφον ἡερόεντα).

La comunicación con los muertos podía darse por medio de ritos como la *nékyia*, por el descenso extraordinario al Hades estando vivo, hazaña reservada a algunos héroes, o por la aparición en un sueño. En el episodio de la visita del alma de Patroclo a Aquiles en el sueño (23, 65-107) ambos dialogan toda la noche. A través de esa comunicación nos enteramos de que es necesario incinerar el cuerpo en una pira, a la que se agregan también ánforas de miel y aceite, cuatro caballos, dos perros tras degollarlos y doce hijos de troyanos después de matarlos con el bronce. Todo esto para que el alma separada del cadáver pueda ingresar al Hades con los honores adecuados. Al consumirse el fuego, los huesos se conservan en una urna, en esta ocasión de oro, para unirlos en el futuro con los de Aquiles. Alrededor de la pira, construyen un túmulo circular.

Estas formas de honrar a los muertos con ofrendas, sobre todo de las que fueron sus pertenencias, tienen elementos en común con las costumbres de los collas; pero en *Fuego en Casabindo* no se representan las de este tipo porque no se produce el entierro de los muertos, sino que finaliza con la muerte de ambos.

En las culturas andinas, no hay una división tajante entre la realidad cotidiana de los seres vivos y las presencias de los que ya fallecieron. Massei (1998: 75), había afirmado que en *Fuego en Casabindo* no están separados taxonómicamente el mundo de los vivos y el de los muertos, pero luego agregó la interpretación de que es el mundo de los vivos el que está muerto, con lo que trazó una analogía con el mundo de difuntos en Comala de Juan Rulfo. Desde nuestro punto de vista, la novela está impregnada de la cosmovisión de los puneños, en la que el “cielo” y el “infierno” pueden manifestarse sobre la superficie donde se desarrolla la vida.

Las tradiciones implican la creencia de que los vivos pueden interactuar con los muertos, especialmente, en sincretismo con creencias cristianas, en el día de los difuntos. Estudiosas de las culturas del noroeste argentino como Krmpotic y Vargas (2018) aclaran:

En la cosmovisión andina, la muerte implica el final de la vida física, biológica, pero no de la existencia del alma (*nuna* o *camaquen*). El alma se irá a otro mundo, y

volverá cuando sea nombrada, hacia donde su cuerpo yace. Se trata de un descanso relativo, ya que el espíritu del difunto tendrá que afrontar en su nueva vida trabajos no exentos de sufrimiento: se sabe que uno sigue viviendo en el otro mundo tal como ha vivido en este. Siendo natural no es motivo de desesperación. La naturaleza es comprendida como un todo del que formamos parte y compartimos la vida (231-232).

Viven en un orden cíclico y armónico en el que hay complementariedad e interdependencia entre todos los seres vivos y también entre las partes del mundo natural y “sobrenatural”. Los ritos mortuorios tienen la función de acompañar el desprendimiento del mundo de los vivos hacia el de los muertos. Estas prácticas conllevan varias etapas para los familiares y la comunidad (232-233). Para nuestro análisis de la presencia de esta cultura en la narrativa de Tizón, tiene relevancia que los muertos no se marchan enseguida:

El difunto llega al mundo de los muertos, en un período aproximado de un año, iniciando el viaje al décimo día después de muerto. Asimismo, el muerto debe llevar consigo todas sus pertenencias y objetos de uso personal, como ropa, herramientas, mantas, amuletos. De la misma forma, debe ir acompañado por sus despojos, como cabellos, dientes, uñas, entre otros (234).

Como el alma del difunto trabaja en reciprocidad con los vivos, “el hombre andino habla con el alma cada día, está en contacto y sabe lo que quiere.” Incluso recibe los mensajes “por medio de sueños, del viento o del fuego” (235).

El viaje del difunto puede ser acompañado por “familiares, por un perro y por una llama para transportar sus pertenencias” (235). Es responsabilidad de los familiares realizar todos los ritos de manera adecuada para que ese viaje transcurra con normalidad.

En la novela, por las características del ámbito cultural de pertenencia, se registra la asociación de creencias ancestrales andinas con otras implantadas por el cristianismo desde la conquista y la evangelización; sin embargo, es dominante la cosmovisión ancestral¹⁰⁵, que es la que da sentido al hilo conductor de la narración.

En la *Odisea*, para comunicarse con las almas de los muertos, Odiseo debe darles de beber la sangre del carnero negro sacrificado para los dioses del mundo subterráneo.

¹⁰⁵ Terrón de Bellomo (2007: 47-48) explicó que los conceptos esenciales estaban contenidos en los relatos orales y que la evangelización pretendió combatir la idolatría suprimiéndolos; pero el hombre andino no necesitaba sólo de esos relatos “para conservar su cultura: su entorno estaba cargado de significados que él sabía interpretar. Así por ejemplo: cumbres, mojones, encrucijadas de caminos, confluencias de ríos, no eran sólo señales viales sino el espacio donde se podía relacionar con sus antepasados, con los vecinos, con los dioses. Ese concepto de mundo es el que impidió que se anulara la memoria.”

A pesar de que desearía abrazar a su madre cuando la ve, debe obedecer las reglas que se le han impuesto, porque no tiene dominio en el espacio sobrenatural donde ha ingresado.

Las palabras de la madre asumen la importancia de ser el vehículo de revelación de un misterio sobre la condición de los mortales: αὕτη δίκη ἐστὶ βροτῶν, ὅτε τίς κε θάνησιν ‘esta es la condición de los mortales cuando uno muere’ (11.218). El poeta usa la palabra *díke* para indicar esta manera de ser, lo que refuerza el matiz de determinación sobre los seres humanos. Al morir, el impulso vital (θυμός) abandona el cadáver (ἐπεὶ κε πρῶτα λίπη λεύκ’ ὅστέα θυμός ‘tan pronto como el ánimo ha abandonado los blancos huesos’, 11.221) y, al ser consumido por el poderoso fuego, οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἵνες ἔχουσιν ‘los nervios ya no sujetan la carne ni los huesos’ (11.219). Así, al realizar debidamente la ceremonia fúnebre, la ψυχή emprende su vuelo al Hades.

Uno de los elementos comunes con las formas de vida y las costumbres ancestrales de los pueblos andinos es el condicionamiento que también obliga al tuerto, en *Fuego en Casabindo*, a deambular en busca de su asesino hasta que se completen los actos necesarios para que pueda su alma irse definitivamente. El caballo siente la gravedad del peso de dos hombres sobre su espinazo:

Un relámpago cruzó el horizonte; se encabritó y, perpendicular, en dos patas, de un golpe certero arrojó el exceso y comenzó a huir galopando desesperadamente. Él también sabía que debían darse prisa antes de que la carne comenzara a ceder, corrompida, y, por falta de compañía el jinete a él también se lo llevara (79).¹⁰⁶

El mayor López había matado a un hombre en frío y, a partir de allí, ambos quedaron ligados hasta su muerte. La creencia sobre el lazo indisoluble que liga a víctima y victimario se aclara cuando está muy avanzado el relato:

Sabía, como sus antepasados, que cuando alguien muere a manos de otro, víctima y victimario se confunden, se contagian el olor y los hábitos, los gestos personales, las tendencias. La víctima sigue siempre junto al victimario, de día se esconde cuando hay ruido, en el silencio reaparece, como un recuerdo en la memoria, o como un pensamiento; de noche le acompaña siempre, y en todo momento en sueños. Por el resto viven unidos hasta que el victimario muere y se libera a su vez de la cargazón del cuerpo (121).

Después de aquel momento de error irremediable, buscó el cadáver, ya que podía haber una posibilidad de reconciliación de las almas antes de que el cuerpo se

¹⁰⁶ Referencia a que el alma debía despedirse del mundo dentro del tiempo ritual y que era necesario que tuviera compañía en ese tránsito. En este caso, vemos reflejado en una humanización del caballo el temor de que, si no se daba el reencuentro con el asesino, podría ser elegido para acompañar a su jinete.

corrompiera, pero no lo halló al recorrer el campo de batalla “sembrado de piedras y cadáveres”: “El frío y el viento absorbían el hedor que el cuerpo exhala cuando el alma huye” (80). Y siguieron adelante en su búsqueda:

Pero el alma huía.
Sauzalito verde, enriédala
Florcita de pante, pante
Caballero y caballo un largo camino por delante, y sólo poco tiempo para atraparla (80-81).

Es decir que, a lo largo de la novela, la huida del hombre muerto que ha perdido el ojo, desde el altozano donde quedan los despojos del combate, y su retorno a Casabindo, es parte de un rito que debe cumplirse para que pueda descansar en paz.

El lector se va enterando de esta condición del ser humano a través de la acción y de los comentarios del narrador, que en varias oportunidades focaliza la perspectiva desde alguno de los personajes.

El muerto merodea por el mundo de los vivos¹⁰⁷ y actúa en él. La mayoría no lo ve, pero algunos lo perciben. Es evidente en la escena en que intenta ser escuchado por las vendedoras en la plaza de Casabindo, en medio del bullicio de voces, gritos y estruendo de bombas de la fiesta de San Santiago:

-¿Lo han visto hoy? -volvió a decir el tuerto, gritando. De tan insistente y cerca no se dio cuenta de que estaba parado sobre las brasas. Tampoco los demás, que ni siquiera parecían verlo, y no le contestaron (72).

El difunto manifiesta su enojo¹⁰⁸ volcando de una patada la olla de la vendedora de choclos calientes:

Sin hallar respuesta, el hombre, furioso, golpeó el fuego con la punta de su bota y la olla se volcó.
-¡Ya te había advertido! -gritó la mujer-. ¡No hay que soportarla con tizones!

¹⁰⁷ Cfr. La entrevista a Héctor Tizón publicada por *Crisis* N° 21, enero de 1975, sobre las creencias y ritos sobre la muerte y los muertos, la particular y diferente concepción de las culturas autóctonas, que, como ya expusimos, no separan taxativamente las partes del mundo, sino que sus muertos están presentes entre los vivos, los visitan y comparten fiestas. Especialmente en el día de los muertos, los deudos van a visitarlos y beben con ellos junto a sus tumbas. No es angustiante ni lúgubre ni sombrío como para otras formas de pensar, cristianas, de una buena parte de la sociedad “blanca”.

¹⁰⁸ En Krmpotic y Vargas (2018: 241) los informantes describen varias manifestaciones con las cuales se dan cuenta de la presencia de los difuntos y de si están contentos o enojados; por ejemplo, si las velas se apagan o si se queman las coronas.

De un salto se incorporaron, salvando buena parte de lo que hervía y reacomodaron fuego y perol.

El sol atravesó las nubes en ese momento y el hombre se retiró, sin proyectar sombra (73).

Según las creencias, los que fallecían de forma violenta podían quedarse más tiempo entre los vivos y asustar a las personas a lo largo de los caminos¹⁰⁹. Varias señales manifiestan su presencia como un suceso especial, entre los que solían ocurrir en la fiesta de Santiago. Algunos lo ven, al hombre o a su caballo, los oyen o dicen que los han visto otros, es decir que se suceden las versiones, de boca en boca (117-118):

-¡Allí, detrás!
-¿Dónde?
-Detrás del rastro o de Jaramillo.
-Ciego serás. ¿No oíste cómo golpeaba el suelo con las patas?
-Sí, lo oí; pero no puedo verlo.
-¡Ahora, allacito! -Señalaban hacia la loma de piedra, a los fondos del cementerio-Está subiendo.
-Dicen que trepa como comadreja.
-Tonto descreído.
-¡Allá!

La profunda conexión entre víctima y victimario se refuerza paulatinamente, incluso caracterizándolos como dobles uno de otro o como un solo hombre:

Porque, como un relámpago, justamente en el momento en que, con toda la fuerza de su brazo, de su cintura, de sus pies firmemente posados en los estribos había arrojado la lanza a la cara del otro, se dio cuenta de que esa cara era como su propia cara, que él estaba mirando por los ojos del otro, que era su pelo el que crecía en aquella frente, que sentía la lengua seca del otro en su propia boca. Y ambos alaridos fueron como uno solo. Pero pasó. Después recién comprendió, cuando ya tampoco él era un hombre entero (121).

En una primera lectura, vinculamos esta asimilación de ambos hombres con la equivalencia, en cuanto a valía, de los adversarios en la epopeya antigua. Pero también aparecen en la novela fugaces conversaciones que indican una relación de hermanos, por las referencias a dos sobrinos criados bajo la tutela de Gonzalo Dies y de la niña Gertrudes, cuando de uno de ellos comentan que aprendía coplas de memoria y que “luego se hizo matar”:

Y Genovevo agregó:

¹⁰⁹ Cfr. Salvucci (2016: 302).

-Ése, al que luego mataron en Quera, de un lanzazo en un ojo. El otro muchacho se había ido mucho antes. Era menos apegado y, como le gustaba la milicia, desde temprano se enganchó como soldado (115).

Es decir que la posible relación de hermanos se muestra en algunas informaciones proporcionadas en el relato. Pero nuestra lectura quiere subrayar las particularidades de este texto literario, que parece haber procurado el efecto de que ambos personajes son un solo hombre, y en un nivel más amplio de significación, que víctima y victimario están unidos por un lazo indisoluble y representan dos dimensiones del mismo ser humano.

También corroboran este vínculo los momentos en que la anciana los confunde. El tuerto, en busca del mayor López, va a hablar con una anciana, la madre, de la cual se infiere que es también la suya. Esta suerte de *nékyia*, puesto que acontece una comunicación entre uno de los muertos y la madre, viva aún, se da en sentido inverso a la de Odiseo, ya que éste era el hombre que, sin haber fallecido, se comunicaba con su madre por medio de un rito propiciatorio. Aunque se asemeja a la aparición de Patroclo a Aquiles en el sueño, no se presenta así en la novela, sino como una charla con una anciana que ya parece estar entre la vida y la muerte.

La madre de Odiseo podía contarle lo ya acontecido y también revelarle misterios escatológicos; en la novela, dos veces, una al principio (15) y otra casi al final de la escena (21), se oye una voz que invoca “Madre”, sin que el lector pueda tener la certeza de quién lo dice, aunque parece ser la voz del tuerto que está llamando para entrar a averiguar por Doroteo:

-Madre -dijo una voz en la oscuridad, apagada también, y confusa, como alzada de un sueño, de una agonía o de una borrachera (15).

Además de tener poca movilidad y dificultades para hablar por la avanzada e imprecisa edad, ella tiene la facultad de la adivinación: la madre pudo presentir la llegada del “forastero” y saber lo que estaba ocurriendo por verlo en la piedralumbre:

-Venís huyendo, forastero: huís de tu ojo vacío pero tu ojo grita. Lo he visto en la piedralumbre. Ahí está todo. Y ahí te’i visto, montado en esa mula cagona (21).

Esta última afirmación de la anciana anticipa la unión de los dos hombres, porque quien marchaba a Casabindo llevando a su mujer montada en una mula era el mayor López; en cambio, el tuerto se desplazaba con su caballo.

En el primer encuentro, el hombre le pregunta tres veces por el paradero de Doroteo y ella le da tres respuestas diferentes, es decir que elude darle precisiones. En principio, le dice que está muerto, por lo que se reflejaría en espejo con quien le está preguntando; luego señala el paso por Abra Pampa, donde habrían estado ambos hombres, pero finalmente le informa que está en el rodeo de los toritos de la Virgen, que es típico de la fiesta en Casabindo¹¹⁰, lugar al que, en definitiva, los conducirá el destino.

Así como la voz de Anticlea no puede ser oída antes de beber ritualmente la sangre, la voz de la madre de Doroteo es difícil de comprender para el visitante, cuya voz también es confusa. Las razones de este primer desentendimiento pueden ser varias: por una parte, ha pasado tanto tiempo que no la reconoce, así como la anciana no reconoce a su hijo; por otra, ella está entre los vivos y el visitante es el ánima de un muerto, aunque la forma misteriosa de las apariciones posteriores de la anciana podría sugerir que ambos están en la misma condición.

Más adelante, confirmando lo que dicen las creencias sobre la ligazón de víctima y victimario, en dos oportunidades las palabras de la vieja unen, (con)funden al muerto (el tuerto) y al asesino, el mayor. En ambas ocasiones, al acercarse, el tuerto la ve, por un momento, como una mujer joven con cabellos negros y brillantes. En la primera, cuando le dirige la palabra vuelve a verla como anciana:

-Madre, ¿qué me querés?

Notó al hablar que su rejuvenecimiento fue sólo como una idea. La vieja fue achicándose y ahora estiraba sus manos pidiéndole algo. Él avanzó un paso más, echó mano al ala del sombrero y escuchó otro ruido de piedras esparcidas a un costado, enseguida el sonar de patas de caballo detrás de las pircas. Miró hacia allí, no vio nada y volvió la mirada a la vieja, que dijo:

-Ahí'stá. De nuevo no lo aperebiste (48).

La reunión acontece en el camposanto y parece que los dos hombres están merodeando por el lugar apartado, cuando en el pueblo está comenzando la fiesta. Y más adelante:

El tuerto creyó escuchar como que unas piedras se desmoronaban, aprestado miró hacia el lugar y sólo vio a la mujer de trenzas negras.

-Señora -dijo, descubriéndose. La mujer muy pronto se hizo vieja, estiró las manos hacia el hombre y dijo:

-¡Doroteo, hijo!

-Madre, ¿qué me querés? -dijo el hombre, sin saber por qué (69).

¹¹⁰ La fiesta que se desarrolla en la novela es la del santo Santiago (25 de julio), aunque Casabindo es famoso por la fiesta de la Virgen (15 de agosto).

No solamente se unen los dos en uno solo desde la mirada de la anciana, asimismo esta escena refigura la comunicación de Odiseo con su madre. En primer lugar, porque, en la novela, también en este encuentro la mujer estira las manos hacia el hijo, aunque no lo toca, como en un espejo invertido con *Odisea*, donde es el hijo el que alarga, por tres veces, sus brazos para tomarla entre ellos.

Luego, el hombre, después de que su madre lo ha llamado, se descubre de pronto “de hinojos en el cementerio” y el narrador nos cuenta que “el hombre observó cómo la vieja Santusa, apoyada en su bastón de chaguaral, se alejaba otra vez camino de la iglesia” (69). Y allí el narrador, además de ubicarnos en un ámbito propicio para la *nékyia* como es el cementerio en este contexto, vuelve a llevarnos al mundo homérico, usando imágenes descriptivas que evocan a aquellas de las almas que se van volando como un sueño:

Tardó una eternidad en andar la distancia, pero siguió sus pasos, viéndola ir, como un recuerdo que no atrapamos, que se nos escapa (69).

La mujer joven de cabello negro bien puede estar solo en el recuerdo del hijo, como dice en un pasaje del episodio del regreso al pueblo natal por la muerte de su padre:

Madre, mamá, madrecita

Él la llamó, pero de su madre, mujer de Casabindo que había servido durante un tiempo en la finca de Yavi, apenas si tenía memoria de sus ojos y de unas trenzas negras, puesto que lo habían alejado de ella, aun antes de terminar de amamantarse (84).

Tres veces a lo largo de la novela acontecen estos diálogos con la madre antes de que se produzca la confluencia decisiva del tuerto y el mayor.

El primer episodio es el de consulta a la madre por Doroteo. En *Odisea* la madre suma al conocimiento de la condición de los muertos algunas noticias de la vida de los familiares en Ítaca, anticipándose al regreso y reconocimiento del héroe. El protagonista de la novela habla con la anciana para averiguar su destino: al saber dónde está el otro podrá hallarlo y encontrarse a sí mismo, podrá completarse con la muerte del otro; de esa reunión dependerá el descanso del alma, la propia y la del victimario.

Sumadas a la anterior las otras dos escenas de diálogo con la anciana, los momentos en que se habla de la relación de vivos y muertos, y la escena final de la novela, se puede afirmar que el epígrafe no solo sella un pacto de lectura, sino que también las connotaciones que acumula, en el diálogo entre textos, están diseminadas a lo largo de la novela y multiplican los efectos de sentido.

En *Fuego en Casabindo* es necesario el encuentro con el otro para morir definitivamente. La madre y el hombre hablan sobre el otro a quien busca y que lo complementa. Sólo concluye su trayectoria al hallarlo, se realiza la conjunción de ambos y definitivamente *es* un cadáver de muchos días y un alma que tendrá su descanso definitivo.¹¹¹ Es decir que el otro que es su doble, la *otredad*, es necesaria para completarse como hombre al morir.

Al integrarse varias interpretaciones por la indeterminación del texto literario, más allá de constatar una relación familiar, también se puede considerar que esta novela propone un hermanamiento y puesta en pie de igualdad de los combatientes enfrentados desde un punto de vista de los intereses y actitudes humanas en un entorno bélico.

Como parte de los fragmentos de historias anteriores y paralelas que se narran en la novela, tenemos un regreso del que será muerto en Quera, junto con el tío Gonzalo, a su tierra de origen por la muerte de su padre. Es un hecho ocurrido en su juventud, antes de la guerra.

Una vez muerto, al finalizar el enfrentamiento de Quera, se desarrolla el viaje que atraviesa el texto novelesco: el itinerario del alma errante hasta el reencuentro en Casabindo. Es una “pequeña Odisea” la que traza el personaje hasta su reconocimiento. El narrador menciona y caracteriza brevemente los sitios de la puna por donde fue pasando y aclara:

Y todo eso que le llevó treinta años de la vida, ahora volvía a recorrer de un solo golpe, devuelto a la semilla, montado en el caballo que debía ayudarle en la búsqueda para salvar su propia condición de independencia (85-86).

Así el jinete llega a la que había sido su casa, ya arruinada, donde fue que lo recogieron “tuerto, desfallecido y frío” pero es donde estuvo, como nunca, “más cerca de su alma”. Con lo cual podemos entender que en el regreso al origen encuentra su anagnórisis. De allí en más, sólo le restaba llegar a Casabindo:

El caballo pareció comprenderlo y descansó distanciado de los demás, antes de emprender el camino restante a Casabindo (86).

Hemos comprobado cómo desde la sucesión de retazos de historias que atañen a lo individual de algunos personajes como a los acontecimientos colectivos que encarnan, se ha desplegado todo un regreso, viviente, al mundo del pasado de este pueblo que

¹¹¹ “Y así los lloraron e hicieron las honras de ambos” (125).

“andaba a gatas por esta tierra seca y dura y que antes había sido capaz de crear más de dos mil cantares” (21).

Sabemos que las epopeyas antiguas surgían de la reunión de los relatos de episodios heroicos conservados por la memoria, que el aedo componía en su propio poema en el momento de la actuación. De modo similar, *Fuego en Casabindo* obtuvo su materia ficcional de los relatos y cantares conservados en la memoria oral del pueblo jujeño.¹¹²

En el capítulo 2 habíamos adelantado la línea narrativa en torno a la cual se estructura la novela, con alternancias espaciales y temporales. Entre estas últimas se destacan las analepsis en las que se cuentan momentos del pasado, ya sea de la vida de Gonzalo Dies, la de su sobrino que será el muerto por un lanzazo en el ojo o la del mayor López, además de los antecedentes y la preparación del reclamo indígena, que devendrá en rebelión.

En síntesis, nuestro análisis muestra que el itinerario del alma¹¹³ después de la muerte conecta los diferentes planos que componen la novela: constituye la materia narrativa (los relatos orales y cantares son los materiales pretextuales), se imbrica en la estructura por medio de la matriz narrativa que la atraviesa de principio a fin y la sustenta -aunque la forma de narrarla apele a la fragmentación espacial y temporal-, la impregna de sentido, al rescatar las luchas del pasado y las creencias que persisten en el pueblo para reunir las por el propósito del escritor de sacar a la luz y comprender las raíces históricas de las condiciones de vida actuales.

El tono luctuoso vinculado a las cuestiones del más allá también se aprecia en esa suerte de elegía por el pasado indígena, en la contraposición de “antes” y “ahora” con que se inicia la novela. De esos pueblos que tuvieron su momento de plenitud, y que luego fueron derrotados, esta novela no construyó una epopeya, sino que expuso lo que todavía permanecía -aunque fuera de manera fragmentaria en cantares y relatos orales- de la cultura originaria y de sus luchas históricas.

¹¹² Héctor Tizón, en el prólogo a la reedición denominado “Treinta años después”, dice de esta novela que sus “entresijos permanecen aún tan oscuros como lo fueron cuando de varias voces a la vez escuché aquello que luego sirvió para su historia” (9).

¹¹³ Aunque solamente en *Fuego en Casabindo* el motivo cobra centralidad, la separación del alma después de la muerte y las referencias al mundo de los muertos están presentes también en las otras dos novelas de ámbito jujeño. Cfr. *El cantar del profeta y el bandido* (1982: 87) y *Sota de bastos, caballo de espadas* (2003: 104 y 105).

3.3.1.2. La *Odisea* de regreso al *folk tale*

En cuanto a *El cantar del profeta y el bandido*, ya hemos destacado¹¹⁴, en lo atinente a nuestro estudio, la manifestación de la narrativa oral y la presencia de las figuras del narrador y del rapsoda con referencia a la épica homérica y a su amplia difusión y permanencia en occidente, sin quitar relevancia al hecho de que esas manifestaciones, esencialmente, se vinculan con tradiciones orales de los pueblos de la puna y del noroeste argentinos. Son las voces populares, los narradores orales, quienes cuentan y se cuentan entre sí las historias del bandido y del profeta que habían recorrido la región y se habían vuelto leyenda.

Aunque no es central el motivo clásico del viaje, es necesario tomar nota de que, entre los cuentos referidos dentro del mundo novelesco, uno de los narradores rememora que había oído hacía tiempo la historia de un viajero, que había rodado por el mundo y había regresado a su hogar. Es nada menos que el relato brevísimo del periplo de Odiseo, pero sin nombres propios de personajes ni de autor.

Durante la conversación, que se extiende a lo largo de la noche, entre el cura, que está a punto de irse de Ramayoc, y el funcionario, comerciante, poeta y cronicador de la historia del pueblo, que conocemos como el Comisionado, comparten reflexiones sobre cuestiones de la vida, de ambos y de todos, a la vez que, por los recuerdos del Comisionado, procuran reconstruir la historia legendaria del Profeta.

La conversación deambula por varios temas, entre los cuales es recurrente el debate sobre la decisión de permanecer en la tierra de uno o emigrar hacia otros destinos, en buena medida motivado por la espera anhelante de la comunicación de su partida por parte del sacerdote.

En ese contexto, el funcionario municipal refiere a una conversación sostenida hacía tiempo con Láinez, un inspector escolar que atesoraba conocimientos librescos y poéticos, durante la cual, al girar la charla en torno al tópico del apego a la patria o a la región de pertenencia, le había contado al Comisionado la historia que este renarra:

Entonces me contó una historia que hablaba de un hombre muy principal y culto, que anduvo rodando por no sé dónde, pero por tierra y por agua, mientras su mujer tejía un tejido por no juntarse con otros hasta que él llegó y encontró a su hijo mozo, a sus peones viejos pero su mujer seguía igual de joven y alhajada, aunque muy nerviosa por haber tejido tanto y él recuperó su hacienda y sus ganados y su título que era igual que el mío, según aseguró (1982: 113-114).

¹¹⁴ En capítulo 2.

La situación comunicativa en que se inserta determina una intencionalidad ejemplificadora, cuyo objeto era enseñar y recomendar que lo mejor es quedarse en la propia tierra.

La finalidad del tipo discursivo se observa claramente en los elementos que toma en cuenta del periplo de Odiseo. En primer lugar, no lo identifica con el nombre, sino que, como en el inicio de *Odisea*, se habla de un “hombre”. Si en el proemio homérico se le puede atribuir la función de generar la expectativa por las hazañas del héroe, en el breve relato se presenta como el personaje genérico propio del cuento folklórico. No se detiene en los aspectos relativos al viaje de regreso plagado de aventuras, aunque rescata lo incierto de su desplazamiento, ya que la frase “anduvo rodando” nos lleva al *πλάγχθη* que, acompañado del adjetivo intensificado (*μάλα πολλὰ* ‘muy mucho’), señala en el proemio homérico una de las dificultades más relevantes para el retorno de Odiseo. Tampoco proporciona la localización de los lugares por donde el “hombre muy principal” anduvo, sino que los genéricos “por tierra y por agua” sugerirían la amplitud del recorrido.

Lo que realza el narrador, personaje de la novela muy arraigado en las costumbres del terruño, es todo lo que comprende a la pertenencia de clase social y las posesiones, ya sea del bien simbólico de la cultura presentada con el calificativo “culto”, ya sea las propiedades (“hacienda y ganados”), de un dueño de estancia (“muy principal”) con trabajadores a su cargo (“peones”) y la familia conformada por mujer e hijo, es decir, lo que constituía el *oikos* en el caso de Odiseo.

La idea de que la mujer se había sostenido sin tomar nuevo marido se aclara en “no juntarse con otros”, expresión que muestra una forma de constitución de parejas diferente a la relación de esposa legítima que se esperaría de una mujer perteneciente a la aristocracia como Penélope.

El narrador destaca también el “título”, que implicaría la condición de propietario y la función de encargado del gobierno, si pensamos en el puesto del Comisionado municipal. Asimismo, la recuperación de su *oikos* y la permanencia de la mujer en estado de juventud.

Estas notas particulares evidencian la apropiación del argumento homérico desde otro tiempo y otra cultura.

En el plano lingüístico, se hace evidente la adaptación en los elementos que la “acriollan”, como el utilizar la palabra “peones”, término usual en el ámbito rural de nuestro país, o una forma anacrónica como “mozo” para referirse al crecimiento del hijo, y en las expresiones coloquiales que emplea el Comisionado, habituales en sus diálogos,

tales como “por no sé dónde” para indicar la falta de localización geográfica o “muy nerviosa por haber tejido tanto” para caracterizar el estado de la mujer al momento del regreso.

El periplo del gran viajero antiguo se presenta en esta novela como una historia más, bien curiosa, de las que pasan a formar parte del acervo de los “cuenteros” populares. En cierta medida, podemos afirmar que el relato ha retornado a la corriente antigua y permanente del *folk tale*, dentro del mundo novelesco.

El comportamiento de Odiseo en la *Odisea*, permanentemente puesto en la necesidad de usar la astucia heredada para sobrevivir, ha llevado a la crítica a postular la influencia del relato folclórico, especialmente a través del tipo del joven de gran agudeza “cuyas hábiles trapacerías deleitan al público y enfurecen a sus víctimas” (Stanford 2013: 32), personaje al que Homero dotaría de mayor complejidad psicológica. Así, Stanford toma esta perspectiva al proponer que:

el género de la *Odisea* está mucho más próximo al folclore y a los *Märchen* que a la épica heroica, y proporciona un ambiente más acorde con los talentos del tipo de Autólico y de Odiseo (36).

Ahora bien, no se trata del relato de aventuras y de engaños lo que el personaje narra como si se tratara de un típico caso de cuento popular, sino que toma el periplo con el resultado cumplido del regreso y la recuperación de familia, gobierno y posesiones. La conclusión del caso narrado sucintamente se incorpora al debate entre dos actitudes o conductas ante la propia tierra: la sedentaria de permanecer en el lugar de pertenencia o la viajera de partir en busca de otras oportunidades en la vida. Su enseñanza, por lo tanto, resulta de la confirmación de la identidad que le proporciona al que ha decidido permanecer.

Incluso, más adelante, el mismo Comisionado, pensando en el mandato de cuidar la tierra de uno, recuerda nuevamente los relatos del inspector:

Porque todo lo bueno sale de la propia tierra, y así como contó el Inspector Láinez de aquellos marineros a quienes ataban a los palos porque tan locos querían tirarse al mar, todo por ir aveloriados detrás de unos cantos, así parece que debemos atarnos a la propia patria (153-154).

Otra vez la apropiación del relato de fama universal le otorga una dimensión nueva y regional, especialmente con el uso del término “aveloriados”, puesto que usa para referirse a Odiseo y sus compañeros un término coloquial, usado en el noroeste,

popularmente, que los asimila a los trasnochados, ya sea por velar a un muerto, por estar de fiesta corrida o permanecer insomnes, debido a preocupaciones o al peligro¹¹⁵. Van afanosamente detrás de un deseo, no solo Odiseo sino todo el grupo de navegantes; no es el héroe individual y único el que asume el riesgo por el conocimiento de lo extraordinario, sino el colectivo, indiferenciado. Pero el narrador evalúa negativamente la actitud de buscar lo desconocido¹¹⁶, puesto que la recomendación final cierra la reflexión abierta por la sentencia inicial y trae la conclusión de que aferrarse a la propia patria es aferrarse a la vida.

La narración referida por un personaje del mundo novelesco devuelve las aventuras de Odiseo y sus compañeros a las voces populares y retorna a ser una leyenda más en el acervo construido por los narradores orales a lo largo de los siglos. Además, refuerza nuestro convencimiento sobre la trascendencia que Héctor Tizón daba al narrador oral como fuente original y primaria de la literatura.

En el contexto en el que se inserta, el relato sintético del periplo odiseico recobra las funciones explicativa y operativa del mito (Kirk 1985, 1970) en la medida en que el personaje aprovecha su carácter ejemplificador para enseñar sobre los avatares de la vida y sobre el amor a la patria, y su fuerza perlocutiva para convencer del arraigo a la tierra de uno.

Seguido del pasaje citado, el narrador –que está focalizando desde la perspectiva del Comisionado- agrega: “Peñasco, barco de piedra.” Esta imagen poética cierra, con un oxímoron, la idea que comenzó a desarrollar en la página anterior, contraponiendo las situaciones de irse hacia otras tierras o quedarse en la propia, a pesar de las enormes dificultades o desventajas:

...y aunque el que no se va se convierte en piedra, quizás el mandato fuera así, que cuidemos estos territorios, que cada uno se atenga a la casa que levantó, a su finquita – corazón seco sin rocío-, a sus ovejas (153).

¹¹⁵ Cfr. Otras ocasiones en las que se emplea este término se encuentran, por ejemplo, en *Sota de bastos, caballo de espadas*: cuando Cosme, el asistente de Manuel Belgrano, emplea “aveloriados” para indicar el estado de indefensión en que ambos estarían, sin dormir y cansados, por haber salido al amanecer, secretamente, a recorrer el terreno enemigo (2003: 351); y también el narrador emplea el término “aveloriado” para referirse al estado de Juan, el adobero, con su vida enteramente trastocada por los sucesos de la guerra, en la noche del éxodo jujeño (526).

¹¹⁶ Juicio que trae a colación una de las corrientes que interpretaron negativamente el ansia de conocimiento que llega a ser temeraria y fatal, como ocurre con el Odiseo de Dante Alighieri. Cfr. Stanford (2013: 224-226).

Junto al uso de diminutivos y la mención de las pocas pertenencias, la metáfora se inserta en el discurso como una irrupción de la poesía de las coplas populares.

La imagen que fusiona el movimiento del barco con la fijeza del peñasco es un anticipo, en cuanto a la índole de los hombres de la Puna, principalmente los que cuentan historias, de “viajeros sedentarios”, que empleará en su último libro, *Memorial de la Puna*, tal como se desarrolla más adelante en este capítulo.

3.3.1.3. Sota de bastos, caballo de espadas

En *Sota de bastos, caballo de espadas*, la materia novelesca está concentrada en la historia de Jujuy. La primera parte, “Pulperos, caballeros, pordioseros”, se vertebró con los acontecimientos de la vida de Manuel de Urbata: el matrimonio, la desaparición de su hijo, su propia huida y el viaje en búsqueda de algo perdido, el retorno del hijo, pero sin identidad reconocible por sus padres.

Según Massei (1998: 39-40), es una novela caracterizada por “su aparente carencia de estructura, así como la proliferación de sucesos y personajes”, que despliega varias historias a la vez, lo que se complejiza con los relatos desde perspectivas de varios personajes, sin facilidades para el lector, que seguramente vacilará entre diversas resoluciones.

En su “Diario de trabajo de *Sota de bastos, caballo de espadas*”, que ya mencionamos en el capítulo anterior, Héctor Tizón tenía como referente a la *Odisea*, cuando había estado planteándose cómo recoger “la red y atar los cabos” para finalizar la novela sin caer en uno de los “dos grandes peligros” del oficio, “la divagación y el apresuramiento” (2003: 24). Estimaba la obra de Homero como modelo exitoso, de los que logran finalizar, “recoger la fábula” (25), sin chapucerías o incapacidades ni moldes, aunque estaba refiriéndose a la composición de ficciones novelescas.

Así, en cuanto a la autorrepresentación de la escritura de esta novela, es adecuado remitirnos a lo desarrollado en el capítulo anterior sobre la manera en que el escritor, que tiene el oído atento para el discurso oral por el cual escucha muchas voces y relatos de su región, los incorpora al mundo ficcional con un manejo de técnicas y del lenguaje que le permiten hacerlos confluír, confundirse y dialogar en el discurso secundario (Bajtín 1985) de la novela.

En relación con nuestra pregunta por la presencia de mitos, temas o motivos griegos, es necesario aclarar que no tiene como referencia explícita el viaje de Odiseo.

Sin embargo, por la oralidad que opera en las novelas tizonianas como sustrato y soporte de la memoria que pretende rescatar (Massei 1998: 18), puede pensarse en *Sota de bastos, caballo de espadas* como representación del modo de narrar y de informarse propio del pueblo, que lo diferencia de los letrados pertenecientes a las clases dominantes. Esta impronta oral aporta a la novela las voces que construyen leyendas de las vidas de algunos personajes (el hijo perdido detrás de un cerdo blanco y gigante, el viaje de Urbata y la locura, el regreso del hombre del catalejo y de la marca en la mano) y, sobre todo, instalan una visión de extrañamiento de la guerra y del heroísmo, pertenecientes a ricos, principales y letrados.

La narración novelesca abarca, en sus dos secciones, dos formas del viaje, dos tipos de huida de diferentes dimensiones: la evasión individual y el éxodo colectivo.

En la primera parte, denominada “Pulperos, caballeros, pordioseros”, el viaje individual está representado por los itinerarios del padre y del hijo; el primero, se desarrolla como huida y “búsqueda incierta de sí mismo” (Massei 41); el segundo, desaparecido tras una extraña motivación y convertido en leyenda, como un retorno, sin la identidad paterna y sin que se lo reconozca como tal.

Estos itinerarios se bifurcan, puesto que el movimiento del padre es centrífugo, ya que consume un escape, sin una búsqueda clara, que lo conduce a “perderse” en la locura; en cambio, el desplazamiento del hijo es centrípeto, porque asume el regreso para comprometerse en la lucha por la independencia, aunque se conduzca de manera bastante anárquica, e incluso regresa, aunque sin ser reconocido, a la casa paterna.

Manuel de Urbata resulta enajenado¹¹⁷ de las dos instituciones más importantes que habían ordenado y regulado su vida anterior a la partida: la administración virreinal y la Iglesia, representadas en sendos libros que llevaba consigo al iniciar el viaje:

Sus años de prisión han sido largos y fructuosos en logros espirituales y al cabo está convencido de que el rey y el Papa están locos (2003: 185).

Después de viajes y prisión, regresa con aspecto de mendigo (“Para ser casi un mendigo sabes mucho”, 195), ha conocido el mar, un poco más de la vida y sobre sí mismo, pero no recupera su familia ni sus posesiones:

¹¹⁷ Massei explica su partida como alienación (1998: 44-45).

–Yo he venido a morir –alcanza a murmurar Urbata mientras el campesino lo acompaña hacia la sombra de un sauce–. Conviene ser enterrado en el seno de la tierra amada, y para eso he vuelto (196).

Todo su mundo anterior está pereciendo en un momento de grandes cambios sociales, puesto que, al finalizar la primera parte, ya se insinúa la confrontación por la independencia de las colonias españolas, dado el momento político que acontece en la metrópoli con la toma del poder por los franceses y la difusión de las ideas revolucionarias entre los letrados de estas tierras americanas¹¹⁸.

La nueva situación en el contexto social de las luchas de independencia también se refleja en el retorno del hijo perdido. Vamos conociendo por partes las historias sobre el misterioso hombre del catalejo y de la señal en la mano; por ejemplo, en este pasaje en que una vieja se refiere a Urbata y a sus hijos:

Él canceló la deuda pero desconoció la paternidad de sus hijos, que eran dos: una hembra y un varón de quien no se tenían noticias (sólo después, muchos años después, dicen apareció caballero en la guerra y comandante de un grupo de gauchos que asolaban la zona entre Perchel y Tumbaya. Los otros pondrían luego precio a su cabeza, pero sin saber el nombre, identificándolo tan sólo por el catalejo inservible que llevaba entre los arcos de combate y una señal en la mano) (205).

El hombre había venido desde el norte, donde había conocido las ideas revolucionarias, y dirigía a un grupo de gauchos que hacían la guerra recorriendo la zona, como buenos conocedores, y realizaban ataques sorpresivos. En el singular episodio en que el caudillo, es decir, el general Belgrano, y su ayudante personal salen a hacer un reconocimiento en secreto, encuentran un cadáver de enemigo. Cuando el jefe se pregunta sobre quiénes de los propios se habrían batido por allí, el asistente supone que habrían sido “los jinetes del hombre sin dedo”. Ante las nuevas preguntas del general, va desgranando algunas informaciones:

-Uno, que lleva un catalejo en la montura. Dicen que vino del Perú y que antes de cumplir los veinte ya estaba alzado.

-¿Pero cómo es su nombre y qué grado tiene?

-Algunos lo llaman eso nomás: el hombre del catalejo. Otros lo llaman don José. Yo nunca lo he visto. Pero sé que anda desde hace mucho buscando una espuela para saber quién es. Otros dicen que es sólo un aparecido (350).

¹¹⁸ Cfr. 214-215.

Las historias y dichos vinculados a este hombre, cuyo movimiento va aconteciendo en sentido inverso al del arbitrario y disparatado Manuel de Urbata, crean una leyenda dentro del ámbito novelesco.

Así como la trayectoria del padre muestra la decadencia¹¹⁹ del mundo anterior a la independencia, la del hijo revela la esperanza en los cambios sociales que mejorarían la vida de todos, ya que el mito construido en torno a su figura puede vincularse con otro, de corte milenarista, que circulaba entre la gente del lugar. El mismo Urbata lo repite -se lo había dicho un enano- hablando con su mujer, Teotilde:

-Ese malgestado me dijo que aquí viviremos en la mierda hasta el día en que todo cambie y que la señal del cambio será la aparición de alguien que ande buscando la rima de un canto y una espuela impar de plata (157).

Al finalizar la novela, después de la primera noche posterior al éxodo, todavía sigue en pie la partida conducida por el hombre del catalejo a quien le falta un dedo, que va encontrando cadáveres en su recorrida. Pero también nos enteramos de que, escondida detrás de una mata de enredaderas, una mujer está junto a un niño envuelto en pobres trapos, y que junto a él “hay algo pequeño y brillante como una moneda, semioculto en un envoltorio de trapos; es una espuela” (531). El niño es visto como un milagro, pues “la mujer cree notar que ese niño tiene una señal entre los dedos de su mano” (532).

Pero esto ocurre casi sin ser notado, entre dos mujeres desamparadas, que están buscando una casa donde refugiarse. Un atisbo de esperanza entre tanta destrucción y muerte.

En la segunda parte, “El centinela y la aurora”, el traslado que se narra representa ficcionalmente un hecho histórico realmente ocurrido, el Éxodo jujeño. Se trata de un viaje forzado, por una decisión del General Belgrano, en el contexto de guerra independentista. Este no fue un exilio, sino una partida del lugar de residencia abandonando posesiones y destruyendo previamente todo lo que pudiera ser usado por los enemigos que avanzarían sobre la ciudad.

¹¹⁹ La decadencia paulatina de los propietarios de la región se expresa en el título de la primera parte del libro y se explica en el diálogo entre Manuel de Urbata y el escribano, cuando éste dice, respondiendo a los términos del otro, sobre que esa tierra está podrida y seca a causa de los curas y de los escribanos: “Estará seca si no aprendemos la enseñanza, si no rompemos esa ley constante: el padre pulpero, el hijo caballero, el nieto pordiosero” (67-68).

Es sabido que la tradición clásica ha aportado éxodos fundantes, como el destierro¹²⁰ de los troyanos vencidos por los dánaos (*Eneida*, 2, 795-804), o el Antiguo Testamento con la salida de los hebreos de Egipto, pero la tercera novela de Héctor Tizón no traza intertextualidades evidentes con textos antiguos de referencia con respecto a este tema, aunque se puede afirmar que subyacen indefectiblemente.

Entre las referencias antiguas, contamos con Heródoto, que en varios pasajes narra destierros y éxodos. Así transcurren emigraciones por hambrunas, como en el caso un grupo de lidios acaudillados por Tirreno, el hijo del rey, que se ven obligados a dejar su tierra (ἐπὶ ἐξόδῳ ἐκ τῆς χώρας ‘para que saliera del país’, *Historias*, 1.94.5), como les toca en sorteo, porque durante dieciocho años no habían podido revertir la situación de escasez extrema. Emigran y se establecen en el país de los umbros (1.94.6), hecho que proporciona una versión del origen de los etruscos.

También relata un episodio similar al éxodo jujeño, en el contexto de la Segunda Guerra Médica: el abandonar el propio país¹²¹ sin dejar posibilidad de aprovechamiento a los enemigos, como habían propuesto los peloponesios a los otros griegos, para que los jonios no quedasen a merced de los persas; en discusión con los atenienses, propusieron evacuarlos, pero finalmente no se concretó y les permitieron unirse a la Liga de los helenos.

En la novela, el abandono de la ciudad y los campos adyacentes transcurre con la disconformidad por parte de algunos propietarios y con la aceptación resignada de la gente de las clases más pobres. El propósito del éxodo era, por un lado, no dejar víveres ni elementos vitales a los invasores y, por otro, el temor de que los principales o propietarios, en especial, y la gente del pueblo, en general, se aliasen a los realistas. Así describe el narrador el panorama desde el amanecer, cuando está contando algunos episodios de la vida de Marquiegui:

Al salir el sol se oyeron los primeros cañonazos todavía lejanos. Pero ya quedaban pocos.

La ciudad estaba desierta, clausuradas las puertas de las casas y las calles vacías, salvo las patrullas, muchos de cuyos jinetes parecían excesivamente nerviosos, o simplemente borrachos.

A eso del mediodía una tremenda explosión espantó al vecindario cuando manos anónimas hicieron volar un carro cargado de pólvora y metralla, en el momento en que

¹²⁰ “exilio”, con dativo de finalidad, es decir, la gente que movía a compasión se congregaba “para el destierro” (2, 798); en libro 3, 4, vuelve a utilizar el término (“exilia”) para aclarar que, por augurio de los dioses, iban en busca de tierras de destierro.

¹²¹ τῶν μηδισάντων ἐθνέων τῶν Ἑλληνικῶν τὰ ἐμπολαῖα ἐξαναστήσαντας ‘el desalojamiento de los pueblos helenos que estaban de parte de los medos’ (Heródoto, *Historias*, 9.106.3).

todo lo que pudiera servir para la lucha, incluyendo los cuchillos de cocina, se había ordenado requisar (221).

Marquegui, propietario en Yala, es una síntesis de lo que pudo haber ocurrido, en esos momentos cruciales, a los hombres que tenían la posibilidad de elegir el rumbo de sus vidas. Para él el mundo estaba cambiado y el futuro era incierto (222); después del momento inicial de disconformidad con las órdenes recibidas por la población a través de un bando (219), incendió su casa y, tomando sus armas casi sin uso, se pasó al bando patriota (224). En cambio, a la gente humilde como Juan el adobero, la orden de partir lo lleva a abandonar sus escasas pertenencias y a deambular entre las tropas hasta encontrar alguna función. En la vivencia de estos hombres del pueblo se muestra la falta de conocimiento del sentido de la lucha y del heroísmo, tema que hemos expuesto en el capítulo dos.

3.3.2. Segunda etapa

3.3.2.1. El viaje de exilio

En esta sección nos proponemos analizar y comprender la relación que se establece entre el motivo clásico del viaje y la producción literaria de Héctor Tizón relativa al viaje de exilio y a los tópicos del dolor de la partida y del sentimiento de pérdida de la patria.

Los movimientos de partida y llegada son característicos en los personajes de la narrativa tizoniana. El destierro, la separación de la tierra natal, se torna dominante en la segunda etapa de su producción, por las razones biográficas y contextuales ya expuestas, y se prolonga en gran medida en el tercer momento de nuestra periodización.

Es decir que el viaje, los desplazamientos, las partidas, recorridos y llegadas, alcanzan preeminencia en esta segunda etapa de su obra literaria, sin embargo, no están ligados a *Odisea* en lo simbólico, ni las referencias a los mitos antiguos o a los autores grecolatinos adquieren importancia en la estructura ni en el sentido ni en el mundo representado.

Ahora bien, no podemos dejar de considerar que los tópicos provenientes de la antigüedad están presentes en otros textos, los autobiográficos publicados sobre todo a partir del año 2000, que refieren a este período que signó su vida desde el momento de la partida forzada del país y de su casa.

Particularmente, podemos ver figurada la partida al destierro en la larga despedida del hombre que huye antes de irse definitivamente, tal como se narra en *La casa y el viento* (2001):¹²²

Cuando decidí partir, dejar lo que amaba y era mío, sabía que era para siempre, que no iba a ser una simple ausencia sino un acto irreparable, penoso y vergonzante, como una fuga. En realidad todas mis partidas fueron fugas. Creo que es la única forma de irse (15).

Ese rodeo, en lugar de concretar rápidamente el trámite doloroso, lo demora en el afán retener todo aquello que puede llevarse consigo de ese, su propio mundo, familiar y despiadado con sus habitantes, que ahora está abandonando. Se “arranca” para separarse de su tierra y dejarla, pero en ese largo vagabundeo de despedida procura llevarse todo lo que constituye su mundo, atesorarlo en la memoria, ya que está por perderlo en el plano material y en cuanto a contacto humano.

Edward Said, exiliado él también, ha caracterizado nuestra contemporaneidad como una época signada por las expatriaciones y “el exilio como castigo político contemporáneo” (2005: 104). Ha analizado la actitud del exiliado tanto en los escritores individualmente como en los grupos de refugiados, y rescata a aquellos poetas y escritores “que confirieron dignidad a una condición orientada por ley a negar la dignidad: a negar la identidad de las personas” (104). Para este pensador, el “*pathos* del exilio reside en la pérdida de contacto con la firmeza y la satisfacción de la tierra: volver a casa es de todo punto imposible” (108).

Este sufrimiento por la separación de lo propio y familiar que hace vacilar la identidad se verá plasmado en la narrativa de Tizón. Como *topos* tiene una extensa tradición literaria desde la Antigüedad, de la cual se destacan los conocidos ejemplos de escritores exiliados que forman parte de la historia literaria de Grecia, “desde los tempranos poetas líricos Alcman, Arquíloco y Safo, pasando por Tucídides hasta Diógenes el Cínico” (Withmarsh, 2001: 275).

Con las múltiples posibilidades de dramatización y puesta en escena del “yo”, se fue configurando una topología literaria del exilio. Al respecto es ejemplar el caso de Ovidio, quien la manipuló con la máxima autoconciencia¹²³.

En su capítulo sobre exilio y literatura del libro *Múltiples moradas*, el comparatista español Claudio Guillén (1998) planteó dos actitudes básicas ante el destierro:

¹²² Terminó de escribirla en febrero de 1982, pero fue publicada en 1984.

¹²³ Williams 1994, citado por Whitmarsh (2001: 275).

La Antigüedad nos había proporcionado una polaridad amplia y pronunciada, entre dos principios valorativos opuestos, que podríamos llamar ovidiano y plutarqueo” (46).

Su planteo del primer talante frente al exilio se basa en la propuesta de Plutarco en la epístola *De exilio*, donde refutaba a quienes habían deplorado los males del destierro. Así explica que, para el ser humano, el trasladarse “de lugar y de sociedad” comporta la posibilidad de abrirse a las dimensiones cósmicas de la naturaleza y de “descubrir o de comprender más profundamente todo cuanto tiene en común con los demás hombres, uniéndose a ellos más allá de las fronteras de lo local y de lo particular” (33).

Guillén valoró a Ovidio como modelo del segundo talante ante el destierro para la tradición poética occidental:

Ovidio será a lo largo de los siglos el arquetipo de un segundo talante, que, dicho sea con toda sencillez, vendrá a ser lo opuesto de la actitud cínico-estoica: una sensibilidad afligida, negativa, centrada en la protesta, la nostalgia y la lamentación” (36).

El tópico literario del dolor del destierro fue fijado por Ovidio en *Tristezas*. Sus elegías subrayan el sufrimiento, provocado por su *relegatio*¹²⁴ por parte de Augusto, y el lamento por no poder dejar de pensar, soñar, sentir siempre el anhelo de estar en su patria.

La poesía obraba como consuelo y, al mismo tiempo, auxiliaba al poeta para lograr la vuelta a Roma, como lo expresa en *Tr.* 5.1.45-48:

Cantaré lo que él mismo apruebe, con tal de que, aliviado algo de mi castigo
pueda huir de esta barbarie y de los crueles getas.
Entre tanto, ¿qué libritos puedo componer, sino de tristezas?
Esa flauta es adecuada para mis funerales.¹²⁵

Y más adelante señala los ejemplos míticos de aves que tuvieron el lamento (la poesía) como remedio de dolores, *Tr.* 1.59-60:

De algo sirve aliviar los funestos males por medio de las palabras:
por esto se quejan Procne y Alción.

¹²⁴ El destierro de Ovidio en Tomis (en la actual Rumania) abarcó desde el 8 d.C. hasta su muerte en 17 d.C. Los cinco libros de elegías que componen *Tristia* fueron escritos en ese período.

¹²⁵ Las versiones en castellano corresponden a: Ovidio (2010) *Tristezas – Pónticas*. Edición de Eulogio Baeza Angulo.

W. B. Stanford en *The Ulysses Theme* (1954) tomó en consideración a Ovidio como fuente de la tradición clásica sobre Ulises para los escritores medievales y modernos (2013: 180-184). Expuso que la visión ovidiana sobre el héroe homérico toma otro cariz después de que se viera obligado a alejarse de Roma, puesto que encontró “un símbolo de su propio destino en las descripciones de Homero del héroe errante”. Otros poetas más tempranos encontraron “consuelo y fuerza en el valor y en la resistencia de Ulises. El tono de Ovidio es más quejumbroso” (183).

Lo que Stanford rescata como notable para la tradición general es que “Ovidio proporciona en la literatura latina el ejemplo más llamativo de autoidentificación de un poeta con el itacense exiliado” (184). La apropiación de la figura de Odiseo por parte de Ovidio permanece en el plano personal, a diferencia de la relectura de los estoicos, que apunta al plano moral. Así leemos en *Tr.* 3.11.61-62 su lamento por el dolor sufrido, intensificado por la analogía de la ira de Poseidón contra Odiseo con la de Augusto (nombrado como Júpiter) contra él: “Créeme, si Ulises se comparase conmigo, / la cólera de Neptuno fue más leve que la de Júpiter”; o en *Tr.* 1.2.9-12 donde el poeta apela también a la comparación con Ulises para mostrarse quejoso de no tener una Minerva que lo proteja de un dios iracundo¹²⁶.

En *Tristezas* es permanente el recuerdo de Roma, que trae las frecuentes comparaciones entre la belleza de la ciudad de la nostalgia y la dura realidad de Tomis, subrayada por la hipérbole poética, como puede observarse en *Tr.* 3.2.19-22, cuando muestra el dolor una vez acabados los trabajos del viaje y habiendo llegado a la tierra de castigo:

nada me consuela sino llorar, y es más abundante la lluvia
de mis ojos que el agua que mana de la nieve primaveral.
Me viene a la memoria Roma, mi casa y el deseo de aquellos lugares,
y todo lo que queda de mí en la ciudad perdida.

La imagen de la tierra de uno como “dulce” nos remite también al tópico de Odiseo sufriente, quien se deshacía en lamentos en la isla de Calipso, de la que ansiaba partir (*Od.* 5.151-158), y quien ante el rey de los feacios, Alcínoo, expresó que nada existe más

¹²⁶ “A menudo el feroz Neptuno atacó al prudente Ulises; / Minerva frecuentemente lo arrancó de su tío paterno. / ¿Y a mí, aunque disto de aquéllos, quién impide / que una divinidad me proteja de un dios iracundo?”

dulce que la propia patria y los padres (ὥς οὐδὲν γλύκιον ἢς πατρίδος οὐδὲ τοκῆων / γίγνεται, *Od.* 9.34-35).¹²⁷

Ovidio, en la elegía que rememora la última noche en Roma, reunió en una misma imagen dulzura, amor y patria: “blando patriae retinebar amore” (‘el dulce amor a la patria me retenía’, *Tr.* 1.3.49), cuando la noche anterior a la forzosa partida estaba finalizando y él demoraba la partida. También recuerda lo que había sido dulce para él, puesto que ya estaban lejos su patria y su esposa: “y cuanto después de estas dos cosas me fue dulce” (*Tr.* 3.4b.53-54)¹²⁸.

El destierro de Ovidio fue una referencia común para un grupo de escritores argentinos exiliados¹²⁹ en España, para quienes esa angustia por la lejanía de la patria y de la cultura de pertenencia era un sentimiento compartido, y tan dominante que, a algunos, durante un tiempo, les bloqueó la posibilidad de escribir. Se trata de un motivo trasegado¹³⁰ de uno a otro escritor, por la mediación de la novela *Dios nació en el exilio* de Vintila Horia, autor al que conoció en España.

Esta identificación de un desterrado con otros anteriores, proporcionada por la formación literaria y cultural, es el rasgo que relevaremos y analizaremos a continuación en algunas de las reflexiones y creaciones de Héctor Tizón, seleccionadas por su relevancia en cuanto al tratamiento del tema que nos ocupa.

Héctor Tizón no cita textos de Ovidio en las novelas. Las publicaciones que lo tematizan son sus memorias, y también algunas entrevistas, donde ha tomado forma esa imagen —ovidiana a través de otro autor— de “cierro los ojos para vivir”, expresión que lo tocó hondamente al leer la novela¹³¹ de Vintila Horia, *Dios nació en el exilio* (publicada en 1960). La leyó cuando vivía en España, siendo él mismo un exiliado doliente.

El autor rumano construyó a Ovidio como protagonista, que escribe su diario en el destierro durante ocho años. El epígrafe elegido para encabezar la novela es un verso de la elegía *Tr.* 3.7.48: Caesar in hoc potuit iuris habere nihil. ‘contra éste el César no pudo tener ningún derecho’, en referencia a su talento, mencionado en el verso

¹²⁷ Cfr. Trabajos críticos que han planteado el tópico del exilio, en el análisis de la obra homérica: Zecchin de Fasano (2008), Perry (2010).

¹²⁸ “at longe patria est, longe carissima coniunx, / quicquid et haec nobis post duo dulce fuit”. Las citas textuales en latín siguen la edición de Arthur Leslie Wheeler (1939), consultada en Perseus Digital Library.

¹²⁹ Junto a Héctor Tizón, Daniel Moyano y Antonio Di Benedetto, entre otros. Esta circunstancia es comentada también por Silvina Frieri, quien cita las palabras de nuestro autor, en “Cerrar los ojos para vivir”, reseña de la mesa redonda “Un homenaje a las víctimas de la represión de estado”. *Página 12*, 2-5-2002.

¹³⁰ Concepto empleado por Rubén Florio (1996) en “De Virgilio a Sábato: trasiego de catábasis”.

¹³¹ Es la frase con la que se inicia.

precedente. Es decir que la cita inicial resalta el tratamiento de la problemática del exiliado frente al poder que lo arrojó fuera de su patria y para quien, ante la pérdida de todo lo que conformaba la cultura propia, la creación poética es lo único que no pueden arrebatárle mientras permanezca vivo.

El protagonista expresa sus pesares y dudas en primera persona:

Lo curioso, en medio de mi desesperación, es que no puedo acostumbrarme a la idea del cambio. Hace unos diez días que estoy aquí; salí de Roma hace tres meses, pero *estoy en Roma*, y me parece que bastaría prolongar un poco más un pensamiento o una imagen, para cambiar de lugar e integrarme de nuevo a mi ritmo y a mi espacio habituales. En este momento, al escribir estas líneas, me siento invadido por una duda horrible. Roma está lejos, en el otro extremo de la tierra y ningún pensamiento es capaz de hacerme cambiar de lugar (1961: 20-21).

El autor rumano recreó la vida de Ovidio fuera de su patria, expulsado de todo lo que le interesaba, escribiendo un diario que abarca ocho años, en base a los datos que le proporcionaban las obras ovidianas (*Tristia* y *Epistulae ex Ponto*) producidas en aquel tiempo.

3.3.2.2. Tristezas del exilio

El *pathos* causado por la situación de destierro, en el caso de Héctor Tizón, se manifiesta recurrentemente en el sentido de pérdida y, particularmente, en la preocupación por la pérdida de la identidad, expresada en los rasgos propios, en el mundo personal y en la cultura de pertenencia, que teme se desdibujen con la asimilación a una nueva sociedad y una cultura diferentes.

En la advertencia preliminar de *El viejo soldado* (publicado en 2002), el autor explica que lo escribió en días en que sobrevivía por la ayuda del amor familiar y de la solidaridad fraterna, cuando entre la insensatez y la confusión había creído perder su país para siempre, por lo que el impulso para la escritura “estuvo compuesto por la nostalgia y el furor” (9).

La caracterización que Said (2005) realiza sobre el exiliado en *Reflexiones sobre el exilio* resulta adecuada para comprender cabalmente la actitud del artista desterrado, particularmente el del siglo XX. Los exiliados son “siempre excéntricos que *sienten* su diferencia (aun cuando la exploten con frecuencia) como una especie de orfandad”. Así la diferencia deviene un arma a la que se aferra para seguir siendo él mismo y se expresa

en la intransigencia ante lo que se le aparece como novedad y en la negación a ser aceptado en la nueva comunidad que lo ha recibido (109).

La novela representa, en alguna medida, no los hechos como tales, sino la experiencia intensa del destierro. El protagonista sobrevive en Madrid sufriendo su condición de exiliado¹³², sin lograr apegarse a nada en ese nuevo ámbito. Raúl siente que:

Las huellas de los pasos comenzaban a borrarse: los recuerdos seguían presentes, pero ya tenían una cierta distancia y alguna vaguedad, aunque muchas veces surgieran algunos, tenaces y deslumbrantes, para recordarle que el pasado no estaba muerto, sino escondido (23-24).

La experiencia traumática para Héctor Tizón está plasmada asimismo en las memorias autobiográficas de *No es posible callar* (2004), especialmente cuando cuenta que conoció en España al autor rumano, quien le obsequió un ejemplar de su novela:

Era, o es, una autobiografía supuesta de Ovidio, desterrado por el emperador Augusto en los extremos del imperio, y el libro comienza con esta frase: “Cierro los ojos para vivir”. Esas palabras fueron como un impacto para mi ánimo, como una síntesis y, tal vez, como un propósito o como una profesión de fe.
Cerraba los ojos para vivir. Nada de lo de afuera, ni los paisajes ni las cosas ni la gente, podría perturbar el mundo, tampoco la tierra que había dejado atrás, de la cual me arrojaran por un impulso injusto e inaceptable (122).

Negación a adaptarse, en los primeros tiempos de exilio, a ese nuevo ámbito extranjero en el que se había refugiado, para no perder su memoria, no cortar los lazos con su lugar de pertenencia, es una actitud que conservará en gran medida en sus años de desarraigo en España. Especialmente, se condensa en los capítulos “Exilio”¹³³ (115-119) y “Ahora cerraremos los ojos cuando nos dé la gana” (121-123).

En “No es posible callar”¹³⁴ cita en inglés el último verso del *Ulises* de Alfred Lord Tennyson, después de mencionar al autor y de glosar en español el sentido del texto (123), para precisar la manera de ser que iban asumiendo en el destierro, después de “maldigerir el dolor”, con todas las pérdidas:

¹³² Said (2005) plantea la experiencia del exilio individual como diferente de los nacionalismos de grupos: “el exilio tiene un sentido muy marcado de experiencia solitaria fuera del grupo: las privaciones sentidas por no estar con los demás en el lugar común en que se vive” (105). Y más adelante concluye sobre el padecimiento del exiliado individual: “Está el puro hecho del aislamiento y el desplazamiento, que produce un tipo de masoquismo narcisista que se resiste a todos los esfuerzos de mejora y aculturación y a formar parte de la comunidad. En este extremo el exiliado puede convertir el exilio en un fetiche, una práctica que lo distancia de todas las relaciones y compromisos” (110).

¹³³ Texto publicado inicialmente en Aulicino, J. y Zubieta, M. (comps.) (2002) *Decíamos ayer*.

¹³⁴ Texto del discurso pronunciado al inaugurar la Feria Internacional del Libro en Buenos Aires, en 2003.

... éramos los que aún éramos o, en rigor, lo que debíamos ser: un temple igual, debilitado por el extrañamiento y la desdicha, pero en todo caso tendríamos que ser, como en el poema de Tennyson, fuertes de ánimo para aspirar, buscar, hallar y no ceder:

To strive, to seek, to find, and not to yield.

Es justamente el poema de Tennyson que muestra un Odiseo heroico y con deseos de luchar y viajar, como el Ulises de Dante Alighieri. Si uno no tiene presente el *Ulises* de Tennyson, recién al leer la cita y encontrar esta relación, puede comprender que, desde el principio del artículo, Tizón está parafraseando ese texto del siglo XIX y dialogando con él desde su perspectiva actual. Incluso, por las alusiones a Homero y a Dante (*Infierno*, XXVI), indirectamente dialoga con ellos sobre la necesidad humana y heroica a la vez de resistir los dolores y dificultades y emprender la búsqueda de nuevos mundos. Stanford (2013, 1954) incluyó el *Ulysses* de A. L. Tennyson en una de las líneas que la tradición ha construido en la reflexión y creación sobre el héroe homérico; es la iniciada por Dante en la *Divina Comedia*. La complejidad del carácter del héroe dio lugar a la oposición entre la concepción homérica y la de muchos otros escritores posteriores que abordaron el tema de Ulises:

El movimiento en la *Odisea* es básicamente hacia dentro, hacia la casa, hacia la normalidad. Según la concepción de poetas más tardíos, como Dante, Tennyson y Pascoli, el impulso de Ulises es centrífugo, hacia fuera, en dirección a lo exótico y anormal (76).

Cuando se detiene a analizarlo¹³⁵ opina que es “un poema de talentos notablemente variados”, un monólogo lírico donde Ulises “habla con cinco voces distintas”, a las cuales reconoce, con método de comparatista, por citas directas y alusiones:

Son éstas las voces del Odiseo de Homero, del Ulises de Dante, del Ulises de Shakespeare, del Childe Harold de Byron y del Grenville del propio Tennyson. Sin embargo hay unificación en el efecto de conjunto, y lo que emerge al final es una figura que se reconoce, aunque desconcertada, como heroica, una contribución permanente e influyente al mito de Ulises (246).

En el artículo que nos ocupa, la reflexión sobre el viaje odiseico está filtrada por la lectura del poeta inglés victoriano. Así se comprende el pensamiento que Tizón

¹³⁵ Stanford menciona este poema en varios pasajes del libro, cuando lo compara a Tennyson con otros autores, pero en el capítulo “XIV. El viajero errante” dedica a su análisis algunas páginas (246-249).

atribuye a Ulises al comienzo de este artículo que trata sobre el exilio, y más sobre la resistencia:

Pienso, como Ulises, que sólo soy una parte de mi propia historia, y que tal vez sean más que yo mismo los demás, los lugares y las cosas (121).

La idea tennisoniana señala que todo lo que se ha conocido en el viaje constituye a la persona, pero que hay mucho más que permanece desconocido, que incita a buscar y que se va ampliando a medida que más se conoce. Tizón retoma el contenido del famoso poema con el recuerdo de que la vivencia del destierro había sido decisiva en la conformación de quién era y es; no obstante, desde la distancia en que lo ubica el transcurso de los años, se permite abrirse y atisbar que son muchos otros conocimientos del mundo y experiencias de vida y de relaciones humanas los que conforman su ser.

También parte del poema de Tennyson la mención de Telémaco, aunque las circunstancias de Tizón y su familia hayan sido muy diferentes para pensar, como Ulises, en el relevo generacional en la conducción de los asuntos públicos.

Luego nuestro autor repasa la actitud negacionista del exiliado frente a la nueva realidad que se le había impuesto, rememorando el impacto que le produjo la lectura de *Dios nació en el exilio* de Vintila Horia y especialmente la total identificación con la frase inicial “Cierro los ojos para vivir”.

Finalmente, advierte que ya no habrían sido los mismos después del tiempo de penuria y nostalgia, y se afirma en el reconocimiento de que *eran lo que eran* o lo que debían ser.

El Ulises de Tennyson está imbuido de la visión romántica de la vida intensamente vivida y de la entrega al espíritu del viaje como una búsqueda insaciable. A pesar de ello reconoce la pérdida del vigor de antaño en él y sus compañeros, pero se fortalece a partir de esa realidad presente: “...that which we are, we are; / One equal temper of heroic hearts”¹³⁶ y luego se afirma en la voluntad para emprender nuevos desafíos:

Made weak by time and fate, but strong in will
To strive, to seek, to find, and not to yield.¹³⁷

¹³⁶ “...lo que somos, somos: / un espíritu ecuánime de corazones heroicos,” (67-68) Trad. de Randolph D. Pope. Cf. texto original en inglés “Ulysses”, en Ricks, Ch. (ed.) (2014) *Tennyson. A Selected Edition*. Routledge. 1º ed. 1969. pp. 138-145.

¹³⁷ “debilitados por el tiempo y el destino, pero con una voluntad decidida / a combatir, buscar, encontrar y no ceder” (69-70). Trad. de Randolph D. Pope.

Tizón parafrasea las últimas palabras de Ulises y se sostiene en la resistencia, tal como hemos señalado y citado más arriba, para vislumbrar una esperanza de regreso al “país arrasado”, a diferencia del héroe al que dejamos, en el cierre del poema, a punto de emprender el viaje hacia nuevos mundos desconocidos.

Retoma el tópico en *El resplandor de la hoguera* (2008). En la introducción al libro, titulada “Narrar la propia vida”, habla de “marchar al exilio” y de la sensación de “despojo y pertenencia”. Nuevamente, la vuelta completa aportada por la noción de periplo es la que condensa el itinerario recorrido: “...y ese lugar que nos vio nacer es también el que nos verá desaparecer cuando el hechizo de vivir se eclipse. De él venimos y hacia él marchamos como Ulises al cabo de sus periplos...” (15). La experiencia de vida particular que significó el dejar su casa y su ambiente repercutió en su creación literaria, de manera distintiva, en la insistencia de las escenas de partida en sus relatos.

En sus novelas, lo había expresado ya en el pensamiento del Comisionado poco antes del final de *El cantar del profeta y el bandido* (1972):

Pero, 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 una cosa dulce y perdida (153).

Esta caracterización del que emigra de su tierra, con el acento puesto en el problema de la identidad, que lo acerca a la actitud ovidiana, cristalizó y se profundizó en sus novelas signadas por el exilio.

En las escritas posteriormente -*El hombre que llegó a un pueblo* (1988), *Luz de las crueles provincias* (1995), *Extraño y pálido fulgor* (1999), *El viejo soldado* (2002)-, el viaje deviene un motivo central tanto en la temática como en la estructura del relato. De diferentes modos y con recorridos disímiles, en cada una los personajes principales se desplazan, ya sea en una huida (*El hombre que llegó a un pueblo*), una migración para encontrar un lugar en el mundo (*Luz de las crueles provincias*), un vagabundeo (*Extraño y pálido fulgor*), una vida en el destierro (*El viejo soldado*), un viaje de búsqueda o de expiación (*La belleza del mundo*).

La ajenidad en el nuevo país y la angustia de la pérdida, la vivencia del vacío y del sinsentido existencial son rasgos muy marcados, sobre todas, en el carácter y en la conducta del protagonista de *El viejo soldado*.

Como ya hemos argumentado, durante la investigación se hizo evidente que las novelas incluidas en esta etapa, según el criterio de la referencia al viaje clásico, no tienen una intertextualidad efectiva (Genette 1989: 10) ni menciones explícitas de Homero o de otros autores antiguos.

Las producciones que aluden a ellos o los mencionan, remitiéndonos a una larga tradición que tuvo su inicio en la Antigüedad griega, son las memorias y artículos que hemos analizado en el presente apartado, algunos producidos después del regreso al país y otros que hemos ubicado en la tercera etapa, por las fechas de publicación.

3.3.3. Tercera etapa

3.3.3.1. El periplo de Odiseo en *La belleza del mundo*

La narración del viaje remite, en esta novela, al modelo de Odiseo en su recorrido y se especifica como un itinerario hacia el encuentro de la identidad, expresado por el autor también en la recurrencia a la metáfora de “la cicatriz de Ulises” en sus artículos y textos autobiográficos.

Como una *Odisea* moderna, *La belleza del mundo* narra el viaje que realiza un apicultor joven, quien, a diferencia de un héroe antiguo, no ha recibido un llamado divino, sino que parte de su lugar de origen para olvidar que había sido abandonado por su mujer, para perderse a sí mismo, hasta que retorna al punto de partida, luego de haber deambulado durante veinte años.

La *Odisea* homérica está explícitamente tramada en *La belleza del mundo* por las citas en los epígrafes de las tres partes que la componen y por constantes alusiones a lo largo de toda la novela.

La intertextualidad es una relación que permite localizar textualmente -en la trama y en el lenguaje del texto en sí- la comparación entre ambas obras literarias. Es decir que fijaremos la atención en las citas, menciones y alusiones a la *Odisea* de Homero, que instalan en la novela una guía de lectura para la recepción.

El arquetipo del héroe legado por la antigüedad fijó un modelo narrativo¹³⁸ para el periplo del viaje: partida, errancia durante un largo tiempo y regreso al hogar. El texto

¹³⁸ Florio (1996) señaló, con respecto a la estructura compositiva de la “aventura heroica”, que: “Si bien la casi totalidad de los elementos que la componen habían sido adelantados en la literatura griega con la *Ilíada* y la *Odisea*, la *Eneida* aporta novedades, muchas veces desapercibidas, en el género épico, fijando

de *La belleza del mundo* lo integra como factor constructivo en su tripartición: Antes, Transcurrieron veinte años y Ahora. Cada una de esas partes lleva la señal de su hipotexto en el respectivo epígrafe con una cita de un pasaje de *Odisea*. Es decir que las citas textuales declaran expresamente cuál es el modelo clásico de la aventura del héroe que se sigue en la estructura de la novela, a la vez que establecen un pacto de lectura.

En este apartado, analizaremos correspondencias entre ambas obras y también diferencias, para apreciar lo que resiste del hipotexto y en qué aspectos se distingue lo nuevo en la novela de Héctor Tizón, y así comprender lo que aportan a la construcción del sentido en *La belleza del mundo*. Esta recreación contemporánea revela la concepción antiheroica y no sacralizada de nuestro tiempo.

Consideraremos el carácter del viaje como fuga, el retorno como recuperación de una identidad renovada, al mismo tiempo que iremos ahondando en las similitudes y diferencias entre los protagonistas de ambas obras, para observar el desvío del arquetipo heroico y analizar su significación.

3.3.3.1.1. *Odisea* en *La belleza del mundo*: el viaje como fuga y el retorno como reparación

Aunque, como sabemos, no todas las etapas de la trayectoria del héroe están narradas en *Odisea*, su trama compleja está constituida por el largo recorrido del regreso, las aventuras, el conocimiento de ciudades y maneras de ser de muchos hombres y la vuelta al punto de partida, con los riesgos que implica para el que regresa.

Graciela Zecchin de Fasano (2008), en su análisis del viaje de Odiseo como exilio y fuga, lo ha dividido en tres partes, correspondientes a tres visiones básicas del protagonista, en las que se señalan los sucesos y los rasgos particulares del héroe: en los cantos 1 a 5, Odiseo es presentado como exiliado gimiente que lamenta la pérdida de la patria y de la actividad heroica; entre los cantos 9 a 12, Odiseo es un exiliado itinerante, que se va enfrentando a la aventura y a la alteridad en su camino de pruebas; luego, en los cantos 13 a 23, el héroe experimenta el exilio y la alteridad en su propia tierra, “a la que llega como *xenos* y como mendigo, exiliado de sus atributos y de su ser heroico” (339).

con claridad, por ejemplo, sus tres momentos significativos: la separación o alejamiento de la tierra conocida, la exploración de un mundo no ordinario (que en ella coincide con una innegable iniciación), y la vuelta o retorno a la realidad cotidiana” (34).

Las etapas del viaje del apicultor, en *La belleza del mundo*, no se corresponden exactamente con las partes señaladas en el análisis precedente con respecto a la narración del viaje de Odiseo, pero sí se pueden encontrar algunas correspondencias parciales. El vagabundeo durante veinte años y el regreso de Lucas están narrados en la segunda y la tercera parte de la novela.

Además, los rasgos de Odiseo que se compararán y contrastarán con los de Lucas, son adelantados de manera no explícita por los fragmentos escogidos por el autor para encabezar cada una de las tres partes.

El varón anónimo (ἄνδρα) al que se alude al inicio de *Odisea* va adquiriendo ἥθος en el discurso, por la adición de predicados y así articula la narración (Zecchin 2004: 216). En *La belleza del mundo* se irá organizando la trama de una manera similar: desde la juventud del apicultor sin nombre propio, pasando por la traición y la partida, va siguiendo las vivencias del protagonista, quien adquiere atributos y nombre propio durante el desarrollo de su recorrido, hasta que se produce el regreso.

La primera (“Antes”), donde se narra los sucesos anteriores a la partida, la vida en la que se produjeron el engaño y la traición, justifica el alejamiento del protagonista, con una motivación no heroica para partir. El dolor de haber sido traicionado lo hace pasar del enojo y el furor a la melancolía y la indiferencia:

Cuando lo supo, anduvo con la carta en la mano, de un lado para otro, como un sonámbulo, sin tener conciencia cierta de lo que había pasado y sin saber qué hacer. Sintió al principio una especie de estupor, un estado de indefensión e indiferencia, un desasosiego, un hastío que apagaba los ardores de su cólera como un torrente de agua sucia (2004: 97-98).

Antes de partir, el protagonista se muestra enajenado, como extrañado de sí mismo: “Nunca recordó, después, qué hizo con el arma, ni qué fue de él mismo durante el oscuro tiempo del final de su vida en aquel pueblo” (101). En la soledad y la confusión interior, su partida puede interpretarse como una fuga por no soportar el dolor, el escarnio y la conciencia de que también a él podía caberle la culpa por el abandono de su mujer¹³⁹.

El epígrafe que encabeza esta primera parte de la novela cita, en español: *¡Oh, quién fuera hijo de algún hombre dichoso que envejeciera en sus dominios!* (11). Corresponde al pasaje de *Odisea* 1.217-218, donde Telémaco revela, con la expresión de

¹³⁹ 2004: 97-101.

su anhelo, el ideal de bienestar y felicidad en la vida del hombre¹⁴⁰: envejecer en el propio hogar, en su οἶκος, rodeado de su familia y con sus posesiones:

ὥς δὴ ἐγὼ γ' ὄφελον μάκαρός νύ τευ ἔμμεναι υἱὸς
ἀνέρος, ὃν κτεάτεσσιν ἑοῖς ἔπι γῆρας ἔτετμε.¹⁴¹

Frente a Atenea transfigurada en Mentos, que le habla de su padre y le comunica buenos presagios, el joven Telémaco, para quien la ausencia paterna inestabiliza su identidad y su seguridad de pertenencia a una estirpe (οὐ γάρ πώ τις ἐὼν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω ‘pues jamás nadie conoció por sí mismo su propio linaje’¹⁴²), enuncia el deseo de porvenir venturoso, la dicha ‘de un hombre feliz’ (μάκαρος ἀνέρος), con la imagen de llegar al término de la vida en la propia casa y con todas las pertenencias y afectos. En *Odisea* es fundamental la metáfora del hogar como τέλος: el protagonista errante espera una realización completa al final del viaje¹⁴³.

La vida del apicultor se muestra en contraste con aquel ideal. Quizás hubiese sido el suyo que todo permaneciera en su lugar, con una vida rutinaria y tranquila, en compañía de Laura. Pero se produjo la traición y eso alteró lo esperado y lo desvió de lo que parecía ser su meta. Lo precipitó a la fuga y lo dispuso a errabundear por el mundo. En paralelo y contraste con Odiseo, no es el encono de Poseidón lo que lo desvía, sino un motivo terrenal y humano: la traición y el abandono de la esposa.

Su mujer, anñada, que se mostraba con deseos de otras vivencias, de placer y de diversión, lo abandonó para paliar la insatisfacción de su vida anodina junto al apicultor.

La partida de este hombre innominado es diametralmente opuesta a la del héroe Odiseo, quien había dejado su tierra para ir a la guerra de Troya, muy a su pesar –según el mito–, y cuya esposa, Penélope le guarda fidelidad y cuida su hogar desde su ida y hasta el postergado regreso.

Si el final de *Odisea* elige el cumplimiento del destino del héroe hasta el reencuentro con su esposa¹⁴⁴ y el logro de la paz en Ítaca, sin ir más allá en el futuro posible según la predicción de Tiresias, en *La belleza del mundo*, en la penúltima página,

¹⁴⁰ En cuanto al ideal heroico hay un cambio notable en los valores de *Ilíada* a *Odisea*.

¹⁴¹ ‘Ojalá yo fuera ahora el hijo de un hombre dichoso, que alcanzara la vejez en sus propiedades’.

Aclaración: Cuando no se indica traductor, la versión en castellano es propia.

¹⁴² *Od.* 1.216.

¹⁴³ Zecchin de Fasano sintetiza: “Tampoco han faltado los enfoques que destacaron la metáfora del exilio como esterilidad y la metáfora del hogar como el τέλος o fin del viaje errante” (2008: 337).

¹⁴⁴ *Od.* 24.192-199: ὄλβιε Λαέρταο παῖ ‘dichoso hijo de Laertes’, lo califica Agamenón, para exaltar la felicidad de Odiseo por la recuperación de la fiel y prudente Penélope, cuando el Atrida tiene una conversación con las almas de los pretendientes muertos que han llegado a la morada de Hades.

se evidencia el desplazamiento desde ese cierre feliz dado por la voluntad divina al final resignado de Lucas.

Tiresias había vaticinado a Odiseo que le llegaría la muerte fuera del mar, que se consumiría agotado bajo la suave vejez y que los hombres (de su tierra) serían felices a su alrededor (*Od.* 11.134-137). Para expresar la felicidad (ὄλβιοι como predicativo referido a λαοί) que corresponderá a los hombres que forman la comunidad en la que el héroe se reintegrará, será reconocido y recuperará todo lo suyo, Tiresias emplea el mismo adjetivo que usará Agamenón para Odiseo, al indicar la dicha de tener una esposa noble y fiel. Para este héroe homérico, no podía completarse su trayectoria si no volvía con su sabiduría a brindar lo obtenido a su familia y a su gente.

A diferencia de la aventura completa de Odiseo, la novela cerrará la trayectoria de Lucas con una situación propia de un hombre común, sin heroísmo y sin una comunidad que espere sus enseñanzas, aunque alcanzará un autoconocimiento por el camino recorrido y el regreso al punto de partida:

Pensó que Dios no quiso que llegaran juntos al umbral de la vejez. Tampoco la muerte le había llegado del mar, ni podía ya esperar un final dichoso. (2004: 204)

3.3.3.1.2. El apicultor, Lucas: su periplo

En la primera parte, el protagonista no tiene nombre, es denominado genéricamente por su oficio. Sus posesiones son pocas y ha remediado su soledad al casarse con Laura.

Lucas no posee atributos heroicos. Desde el punto de partida, es un joven (cuando la conoció a Laura “no tenía más de veinte años”), sin nombre -hacia la mitad de la novela comienza a tenerlo-, sin padres ya –madre muerta de enfermedad, padre ausente del que no conocía datos-, solitario y al que sólo se identifica por su oficio de apicultor:

...nunca había sabido de su padre ni nadie le habló de él, aunque sí de su abuelo paterno Autólico –nombre por entonces ya extravagante y austero-, sólo una sombra oscura en su memoria, alto, apenas doblegado por los años y su propia robustez, quien le había puesto el nombre que llevaba, y de quien heredó su pasión de apicultor (15).

Aunque el nombre del abuelo suena extraño en el contexto moderno, la referencia a *Odisea* justifica, por la herencia, el oficio que identifica al protagonista y la posesión de

un nombre, aunque por el momento no lo conozca el lector. La ascendencia -paterna en la novela- le otorga la identidad que había resultado complicada por la ausencia del padre. De Odiseo conocemos la identidad paterna, Laertes, aunque también una tradición no homérica ha dicho que era hijo de Sísifo; sin embargo, en este aspecto, Lucas se acerca más a las dificultades que se le planteaban a Telémaco por la prolongada ausencia de su padre, con las dudas sobre su linaje a las que nos hemos referido más arriba.

En el canto 19 de *Odisea* conocemos, a través de la analepsis que suscita el reconocimiento de la cicatriz de Odiseo por Euriclea, que el abuelo materno Autólico – con fama de astuto y ladrón¹⁴⁵ – le otorga el nombre¹⁴⁶ propio al héroe¹⁴⁷. También podría afirmarse que de este abuelo hereda los rasgos de astuto y mentiroso que caracterizan su conducta y que lo ayudan en muchas ocasiones a salvar su vida.

Ya en *Odisea* 9.19-20 el mismo héroe se había autodefinido por sus ardides y estratagemas:

εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν
 ἀνθρώποισι μέλω, καί μεν κλέος οὐρανὸν ἵκει.
 ‘Soy Odiseo Laertiada, por muchos ardides
 soy conocido entre los hombres, y mi fama llega al cielo.’

Sin embargo, aunque la correspondencia con el hipotexto en algunos elementos suscite un nuevo examen de las actitudes del protagonista de la novela, es claro el contraste, ya que la astucia y el dominio elocuente de la palabra no caracterizan a Lucas, un joven común y poco perspicaz.

Para Lucas, el oficio de apicultor es uno de los pocos rasgos que permanecen en el tiempo y es la tarea que, al ser retomada, le permite empezar a recobrar su identidad y volver a sentirse vivo.¹⁴⁸

¹⁴⁵ También en *Il.* 10.267 se muestra a Autólico como ladrón, cuando dice que había robado el yelmo que ‘ahora cubría la cabeza de Odiseo’ (271).

¹⁴⁶ *Od.* 19.406-409. Autólico emplea ὀδυσσάμενος ‘aguantando los odios’ de muchos hombres y mujeres a su paso, refiriéndose a su propia situación, y en ese sentido decide darle el nombre propio a su nieto: Ὀδυσσεὺς ὄνομ' ἔστω ἐπώνυμον ‘Odiseo sea su nombre’.

¹⁴⁷ Cfr. Las menciones y notas de Stanford (2013: 31-34) sobre las distintas versiones de los significados del nombre Ulises. Por una parte, relacionado con un antiguo dios del fuego y la raíz del latín *lux* ‘luz’ en el nombre Ὀλύξης, resulta interesante para imaginar una vinculación con el nombre de Lucas, ya que la raíz latina *luc-* indica luz, brillo o comenzar a brillar (31, nota 6). Por otra, algunos hablaron de Ulises como un tipo de dios lobo (31, nota 7). Recordemos, por nuestra parte, que la raíz griega *lyk-* ‘lobo’ forma parte del nombre Autólico (compuesto por el pronombre reflexivo αὐτὸς + λύκος ‘lobo’). Etimológicamente, puede suponerse que existía también una raíz *λύκη ης (ῆ) con el significado de ‘luz’ porque aparece en palabras compuestas como ἀμφιλύκη, λυκηγενής, λυκώφως, etc (Cfr. Bailly 1993: 1207, que remite también al verbo λεύσσω y al lat. luceo, lux, luna).

¹⁴⁸ Cfr. capítulo 4.1.

En la segunda parte (“Transcurrieron veinte años”), se puede considerar la correspondencia con el Odiseo sufriente y con el exiliado itinerante. Odiseo es llevado y desviado durante su viaje, un poco pasivamente, tal como lo afirma el proemio. Zecchin de Fasano atribuye al verbo en voz pasiva πλάγχθη una función programática, puesto que “propone la imagen de un Odiseo pasivo errante involuntario y arrastrado o agitado por el incesante oleaje” (2008: 341-342).

En *La belleza del mundo*, la idea de que Lucas vagabundea al azar está intensificada por la presencia de vocablos como “viaje”, “fuga”, “errabundeo”, tanto en palabras del narrador (“deambuló por innumerables calles”¹⁴⁹) como de otros personajes (Virginia lo califica como “andariego”¹⁵⁰).

Su viaje no está signado por las aventuras ni por la intervención de dioses; pero sí hay pruebas y aprendizaje en su vagabundeo. Para Lucas se producen cambios a lo largo de su experiencia sin que él mismo los note, hasta que empieza a tomar conciencia, a ver por sí mismo lo nuevo¹⁵¹.

En su temporada con Egberto, el armador de barcos, quien lo contrata para trabajar, sale a navegar y adquiere conocimiento del mundo y de los hombres:

...y sentía también, muy a menudo ahora, después de tantos años, que conocía a todos los hombres, solitarios, vagabundos, o sombras apegadas a la tierra, y que los conocía en toda su tenebrosa y desnuda soledad, sin falsedad ni disimulo, como nunca los había conocido (127).

Egberto lo recibe en su barco y en su casa. El “patrón de la barca”, una vez que lo conoce y se entera de que no tiene otras obligaciones ni pertenencias -salvo un bolso de lona-, lo invita a trabajar con él: “Así comenzó un largo vínculo, que llevó a Lucas a conocer no sólo el ancho río sino el mar” (115).

Le brinda hospitalidad e intenta retenerlo por el matrimonio con su hija, tal como ocurre con Alcínoo, el rey de los feacios, en *Odisea*. Odiseo en Esqueria recibe la hospitalidad y la ayuda de los feacios para regresar a Ítaca.

Este episodio de la novela sustenta la relación con el epígrafe (2004: 105) que inicia la segunda parte, el que transcribe la versión castellana del pasaje *Od.* 11, 363-366¹⁵²:

¹⁴⁹ 2004: 131.

¹⁵⁰ 2004: 155.

¹⁵¹ Cfr. “volvió a descubrir” (166).

¹⁵² ὃ Ὀδυσσεύ, τὸ μὲν οὐ τί σ' εἰσκόμεν εἰσορόωντες,
ἡπεροπῆά τ' ἔμεν καὶ ἐπὶ κλοπῶν, οἷά τε πολλοὺς
βόσκει γαῖα μέλαινα πολυσπερέας ἀνθρώπους,

No podemos confundirte con un farsante ni con un bribón, como tantos otros vagabundos que alimentan la negra tierra, y que no dicen sino mentiras que nadie puede descubrir. Odisea, Canto XI¹⁵³

Con estas palabras Alcínoo, rey de los feacios, acepta la veracidad de los relatos del héroe, quien se había dado a conocer y había estado relatando sus extraordinarias aventuras. Éste acababa de narrar su ida al Hades y el contacto con el mundo de los muertos. El feacio confía en su relato, a pesar de que haya llegado como un vagabundo, solo y despojado.

Odiseo se había revelado su nombre y condición en *Od.* 9.19, después de haber recibido los agasajos debidos al huésped y antes de iniciar el relato de sus aventuras. Las palabras de Alcínoo empiezan con el vocativo que nombra a Odiseo (*Od.* 11.363), sin embargo, Tizón no lo ha transcripto en el epígrafe. Parece haber optado por no adelantar que aquel varón (ἄνδρα) al que primeramente se nombró en forma genérica, ya tiene un nombre, así como sucederá con el apicultor en la novela. Elidir el nombre del aventurero más famoso coopera para acentuar que esto puede ocurrirle a cualquier hombre y que simboliza la vida de todo ser humano.

Apenas ha comenzado la segunda parte de la novela, el narrador nos revela el nombre del protagonista:

Ahora el apicultor se llama Lucas. Ha viajado sin sosiego por el mundo, y ha envejecido quizá mucho más que otros, con la misma suma de años (107).

Lucas se presenta a sí mismo como un pobre hombre, que no quiere parecer un vagabundo. Pero no cuenta sobre su vida, no dice quién es, al beber recibiendo el agasajo de la hospitalidad:

Las copas se llenaron y se vaciaron. -¿Y usted, no me cuenta nada más?
-No –dijo Lucas (114).

No es un mentiroso, ni un buen contador de cuentos, con mentiras (ψεύδεα) que parecen verdades; su vida de hombre común es la antítesis de la vida gloriosa de un héroe que promueve el relato de fabulosas aventuras.

En esta etapa, el apicultor continúa siendo un solitario, pero de a poco, en la vida en el barco (“...y la oscilación del barco en el mar era como la vida, como el ritmo de la

ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο:

¹⁵³ Es transcripción textual, con la indicación de canto tal como aparece en el epígrafe.

vida”, 115)¹⁵⁴ y fuera de él, va “aprendiendo” otra vez a convivir y a relacionarse con la sociedad y, sobre todo, a interesarse por algunos de los dolores que sufren otros y en los que se ve reflejado, al punto de identificarse con el padecimiento de un personaje oscuro, que está remarcado por una fuerte diferencia con los que se conducen en la “normalidad”, un hombre huraño, encerrado en sí mismo, como un “loco” (123). En verdad, ese desconocido está tan vuelto sobre sí mismo como Lucas, puesto que es ese “hombre flaco”, “de poco hablar” el que primero trata de comunicarse y desiste, ante la indiferencia de aquél.

Por los alcances que este encuentro tiene para el posterior derrotero del protagonista y por los elementos que lo rodean, se puede decir que representa un “descenso” a los abismos oscuros del dolor humano y un “ascenso” a la luz de la comprensión (118-128). A falta de mención explícita de la *catábasis* del héroe antiguo, el texto aporta algunos rasgos del ámbito donde se desarrolla que van creando una atmósfera de irrealidad o de una esfera diferente a lo cotidiano. En primer lugar, el río se caracteriza como “oscuras aguas” en una escena que transcurre en pleno día. Una sentencia que enuncia el hombre flaco, porque Lucas afirmaba no conocerlo, inserta la duda sobre qué es verdad y qué es sólo apariencia:

-Bueno -dijo el otro. Un nubarrón casi inmóvil se interpuso entre la luz del sol y el río. - Y sin embargo, me parece...-El hombre flaco se detuvo, aunque luego agregó, como para sí: -Dios es, pero no parece. El diablo parece, pero no es (119).

A partir de allí, se habla de lo que Lucas parece, por tener los ojos cerrados: “Para el otro era como un muerto que uno encuentra otra vez, en sueños” (119), es decir que estaría en la condición necesaria para comunicarse con el mundo sobrenatural, sobrellevando esa muerte simbólica que conocemos como el paso más trascendente del héroe épico para acceder al conocimiento de los dos mundos, según J. Campbell¹⁵⁵.

Varias veces el narrador insiste en que la embarcación se desliza por aguas quietas:

¹⁵⁴ Juan Nápoli (2008: 9), previamente a analizar el mar y la tempestad como tópico literario en *Andrómaca* de Eurípides, ha explicado que “en la épica, el viaje y la tempestad marítima adquieren plasmación literaria como argumento. Sin embargo, el argumento se convierte a su vez en metáfora de la existencia humana, y el héroe que viaja por el mar y que lucha contra las tempestades es un símbolo ideal de cada uno de los hombres, que tiene sus metas y encuentra dificultades y obstáculos para acceder a ellas”. También en “La metáfora náutica en la Literatura Griega. El ejemplo de *Troyanas* de Eurípides” (2008: 327): “Se ha señalado con razón que en toda la literatura griega la inestabilidad de los destinos humanos ha sido comparada muy rápidamente con los caprichos del mar” (En esta aseveración remite a Péron, 1974).

¹⁵⁵ Cfr. Campbell (1997: 210-217).

La embarcación entraba en aquellos momentos en aguas calmas (119).
La barcaza se deslizaba sin prisa con el suave ronroneo del motor (120).
La embarcación se balanceaba sobre el agua apenas mecida por una brisa suave y bienhechora (121).

Y en esa atmósfera de quietud, cuando el hombre ya se ha ido dejando su bolso abandonado, avanza el atardecer y Lucas empieza a leer “el cuaderno de tapas de hule negro” que estaba entre papeles y unas pocas pertenencias:

Lucas se quedó con el cuaderno y lo que allí leyó de algún modo fue como si lo hubiese escrito él mismo; o alguien que lo hubiese conocido íntimamente (124).

Lo hace sin proponérselo, pero la lectura lo va dominando. Avanza la noche y él permanece en soledad, leyendo: “y muy pronto la noche se abatió sobre el bosque y el río, y allí estaba él, solo en la oscuridad del mundo” (124). Ese cuaderno contenía las confesiones del hombre que soportaba una culpa sin consuelo posible, por haber perdido a su hija pequeña en un incendio y no haber podido salvarla por su constante estado de ebriedad. Era un hombre sin paz, que sólo esperaba morir y ser olvidado (125).

Lucas sigue leyendo a la luz del farol y “rodeado de la oscuridad de la noche” (125). Con esa lectura se producen la identificación y la compasión por el dolor del otro, el hombre también solitario, de un gran padecimiento interior:

Ya quería amanecer el día.

Pero ¡por Dios!, ¿qué es lo que estoy haciendo?, se dijo Lucas y cerró de golpe el cuaderno con pudor y piedad. Notó que sus manos estaban ateridas y temblaban y se echó, como un perro, en un rincón entre los maderos, tratando de acompasar el ritmo de su corazón con el del motor incansable. Todos los demás dormían (126).

Se anima a salir de sí mismo, en la noche, para sentir la caída de ese hombre perdido por la culpa y, al amanecer, es ya un ser que ha cambiado por el conocimiento del ser humano. En los días que siguieron:

...él no podía disipar de su memoria la imagen del hombre silencioso que había abandonado la embarcación en un pueblo ribereño oscuro, insignificante y perdido, dejando tras de sí aquellas terribles páginas escritas en un cuaderno. ¡Dios mío! ¿Qué se puede saber de la vida? ¿Cuánto debemos vivir para saberlo? (126)

Enfrentarse con esa intensidad del dolor, empieza a desestabilizar la certidumbre que el protagonista había conseguido a través de la negación de su vida anterior. Han

aparecido las dudas y las preguntas; desde esa crisis empezaría a gestarse el cambio paulatino en la existencia vagabunda de Lucas:

Muy poco tiempo después Lucas abandonó aquel trabajo, los viajes, la vida errante y salió como el hombre flaco que huyó con su perro, dejando su bolso y aquella libreta negra (128).

Nuevamente escapa para no iniciar esa anamnesis que lo llevará a encontrarse consigo mismo. Todavía no ha cambiado al punto de renovarse¹⁵⁶. En su interior, permanecerá el conocimiento de lo que supo de ese hombre y, por él, de los hombres en general.

Lucas quiso lograr una suerte de amnesia (ἀμνησία es olvido o pérdida de la memoria) para no sufrir, para anestesiar (ἀναισθησία ‘insensibilidad’) su posibilidad de sufrir. Pero durante la navegación ya tiene nombre propio y comienza a reencontrarse, en principio, por medio de la comprensión de los sufrimientos de otro hombre, como acabamos de comentar, lo que lo ha conducido a una lenta transformación para aceptar sus propios recuerdos. Es decir que empieza un proceso de anamnesis por el cual irá recordando y reconstruyendo quién es.

Odiseo, antes de que los dioses decidieran su regreso a la patria, pasa un largo tiempo con la ninfa Calipso, quien lo retiene e intenta que olvide su hogar, su familia y el deseo de regresar. En *Odisea*, la amnesia había aparecido como un peligro inminente con los lotófagos, pero Odiseo no fue afectado por ella. Incluso, cuando se presenta ante otros, en varias ocasiones, aparece disfrazado como parte de una estrategia. Pero, llegado el momento oportuno, se dará a conocer con todos los rasgos que hicieron que su fama se extendiera entre los hombres y con nombre propio.

Lucas, en su fuga, busca el olvido de su vida pasada y de sí mismo:

Él había perdido el pasado, lo que había existido, y lo que ya no existe no lo recordaba. Pero no por eso era un hombre nuevo (111).

Cuando, en el episodio siguiente, se presenta ante Virginia, la mujer que lo acogerá, asistimos a este diálogo:

-¿Quién es usted? –preguntó ella.
-Voy de camino.

¹⁵⁶ La culminación del proceso de renovación y renacimiento será analizada en el capítulo 4.

-No mucha gente pasa por aquí, a pesar de ser un camino ancho y hermoso. Pero usted todavía no me ha dicho quién es.

-Ahora ya no sé quién soy, con exactitud. He trabajado en embarcaciones, hasta hace poco. Navegando (137).

En este encuentro con la mujer, después del cual decidirá regresar a su pueblo, aparece casi despojado de su ser anterior y es significativo que, ante la pregunta por su identidad, responda con “Voy de camino”. Esta afirmación apunta un sentido existencialista, que une la trayectoria de vida con la posibilidad de ser: el haber transitado las experiencias en todos esos años transcurridos en el vagabundeo al azar es lo que va configurando su condición actual, en la que va a empezar a reconocerse, a saber quién es ahora. Haber “hecho el camino”, casi olvidándose de sí mismo, y habiendo comprendido que no podía olvidar totalmente el pasado sino aceptarlo como parte de sí, le posibilitará encontrar su identidad renovada.

La estadía en casa de Virginia se vincula en varios aspectos con la permanencia de Odiseo en la isla de Calipso. Odiseo consumía su dulce vida llorando por el regreso¹⁵⁷ ya muy demorado:

ἀλλὰ καὶ ὥς ἐθέλω καὶ ἐέλδομαι ἥματα πάντα
οἴκαδέ τ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἦμαρ ἰδέσθαι. (*Od.* 5.219-220).
Pero aun así quiero y deseo todos los días
volver a casa y ver el día del regreso.

A pesar de sus palabras, que reiteran el deseo de regresar a su patria y a su mujer, el héroe permanecería allí hasta que se impusiera la decisión de Zeus:

ἀλλ' ἥ τοι νύκτας μὲν ἰαύεσκεν καὶ ἀνάγκη
ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούση: (*Od.* 5.154-155)
sin embargo pasaba las noches por fuerza
en la cóncava gruta junto a la que lo amaba sin él amarla.

Lucas comparte el lecho con Virginia como Odiseo con la diosa¹⁵⁸:

A la cuarta o quinta noche, luego del trabajo extenuante, la mujer subió subrepticamente aquellas escaleras de madera y se metió en la cama de Lucas, aduciendo que sentía miedo y también frío (142).

¹⁵⁷ *Od.* 5.152-153.

¹⁵⁸ *Od.* 5.226-227.

El encuentro con Virginia le brinda la posibilidad de saber que puede volver a tener una relación con una mujer. A partir de la estadía con ella, inicia la vuelta a sí mismo y el salir de la vida del vagabundeo.

Odiseo, *homo faber*, construye la balsa con sus propias manos e ingenio, ayudado por los consejos de la diosa (5.243-261). Para Lucas también tiene importancia el trabajo con las manos: busca maderas para reconstruir las colmenas arruinadas y olvidadas en el campo de Virginia:

Al día siguiente, no bien aclaró, ya estaba Lucas cortando, ensamblando y lijando las tablas para los paneles horizontales que iban a reemplazar a los que estaban inservibles. Trabajó todo el día desde tan temprano que apenas si podía ver lo que hacían sus manos, hasta el anochecer, durante algo más de un mes; y después, antes de asegurar las tablas de los cajones y colocar los paneles, los pintó de blanco. Cuando ya todo estuvo listo... (151).

Esta reconstrucción y la puesta en marcha de los trabajos de apicultura, serán su “balsa” para iniciar el regreso definitivo. Podría haber aceptado los ofrecimientos de Virginia: quedarse allí, junto a una mujer a la que tiene afecto, un hogar y el trabajo que más aprecia y sabe hacer, incluso con bienestar económico. Sin embargo, Lucas se irá, en fuga otra vez, sin despedirse.

El diálogo entre los personajes cierra la cuestión de la índole de Lucas planteada en el epígrafe que encabezaba la segunda parte del libro y adelanta su nueva partida:

-¿Sabes? –dijo ella-. Aunque no sé nada o casi nada de vos, no me pareces solamente un vago... ¿De qué estás huyendo?

-¿Huyendo? ¿Por qué?... Yo voy donde a mis pies se le antojan.

-Digo, tus palabras... No sé, tu manera de ser, algo. Todo me hace pensar que aunque no tengas zapatos como la gente, ni un par de pantalones de repuesto, ni nada que llevarte a la boca, no parece que hayas vivido siempre en una zanja. (...)

-Sé que no sos lo que parece (158).

Odiseo, sufriente pero heroico, es arrastrado por la voluntad divina, pero también lucha por su vida, por recuperar lo suyo. Su comportamiento es agonístico¹⁵⁹: es un luchador que enfrenta los peligros y lo desconocido con prudencia e inteligencia.

El destino de Odiseo no es morir lejos de su patria, sino ver a los suyos y regresar a su casa de elevado techo (*Od.* 5.113-115).

¹⁵⁹ Una visión particular de lo agonístico desde el análisis del discurso la encontramos en Zecchin de Fasano (2004: 85).

La peripecia de Lucas no es agonística en el sentido heroico, ya que no muestra ánimo de luchar por la vida, sino que es pasivo. Así:

No le importaba la lucha, ni la victoria, no le importaba llegar a ningún lugar, pero tampoco le importaba estar en lugar alguno. Se abandonaba, como una hoja caída en el agua de un charco (108-109).

No es κλέος su finalidad ni su hogar el τέλος. Su transcurrir no tiene la trascendencia de la orientación divina hacia la gloria que da inmortalidad por el recuerdo de los hombres ni la consustanciación con el ideal colectivo que conduce al héroe a ocupar el lugar asignado en la sociedad, en la familia y en la patria.

La falta de propósito en su deambular¹⁶⁰, la gratuidad que implica la ausencia de una determinación trascendente sobre su “destino”, nos conducen al planteo de una idea existencial del derrotero de Lucas, que, en el contexto de esta novela, puede asumirse como metáfora de la vida de cada ser humano en el mundo contemporáneo.

La tercera parte (“Ahora”) se inicia con la cita de dos pasajes del canto 19 de *Odisea*, que nos remiten a las nociones de identidad y reconocimiento. El primero toma el momento cuando Penélope le pregunta a Odiseo, que se ha presentado con apariencia de mendigo: “Forastero, ¿quién eres?, ¿de dónde vienes? ¿Cuál es tu pueblo y quiénes son tus padres?” (*Od.* 19, 104-105: ξεῖνε, (...) / τίς πόθεν εἶς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἡδὲ τοκῆς;); el segundo, un fragmento en que el narrador refiere el reconocimiento de la anciana Euriclea: “y he aquí que la anciana, tocando con sus propias manos esta cicatriz, lo reconoció”.¹⁶¹ (*Od.* 19, 467-468: τὴν γρη῏ς χεῖρεςσι καταπρηνέσσι λαβοῦσα / γνῶ ρ’ ἐπιμασσαμένη).

En la cita de los versos 104-105, Tizón ha omitido una frase después del vocativo ξεῖνε: “lo primero que voy a preguntarte es” (τὸ μὲν σε πρῶτον ἐγὼν εἰρήσομαι αὐτή), que señala a la persona que habla y da orden a su enunciado. Nuevamente tiende a no personalizar y a distanciar el contenido de la cita de la identidad de los personajes originales para llevarlo a un plano genérico, en el cual, ese extranjero al que se le pregunta por la identidad y por el origen pasa a ser cualquier hombre.

Después de un largo rodeo¹⁶², Lucas regresa al punto de partida. Atributos heroicos no ha tenido nunca; tampoco era un hombre de lecturas ni bien dotado para la conversación. Su conocimiento del mundo era superficial:

¹⁶⁰ 2004: 131.

¹⁶¹ Las versiones en castellano son transcripciones textuales de los epígrafes.

¹⁶² 181.

En estos largos años, todos iguales a sí mismos, su conocimiento verdadero del mundo se reducía apenas a una parte, y quizás a la peor parte, la de los atardeceres al llegar a pequeños puertos, donde uno vive algunas noches alocadas hasta que el río o el mar vuelven a llamarlo (135).

Lo vivido ha sido puro existir, llevado y traído por azar, y no ha constituido una verdadera experiencia, fuente de una sabiduría¹⁶³ que el personaje pueda transmitir a otros. Tampoco se presenta como el que regresa para mostrar sus simples éxitos humanos; se había ido para no volver nunca más y, sin embargo, retornaba. El narrador lo cuenta en un pasaje, con evidente reminiscencia de *Odisea* en cuanto a la elección de la apariencia de mendigo, y una clara adaptación a un contexto presente y cotidiano, por el enunciado del prejuicio respecto del vago que carga una bolsa y por usos del lenguaje habituales entre argentinos, como “bolso” y “zanjón”:

Cuando el sol era sólo un destello en el naciente se puso en pie, guardó en el bolso aquello que aún tenía en sus manos, y decidió deshacerse de todo, arrojándolo entre las zarzas de un hondo zanjón, porque -pensó- prefería pasar por un mendigo y no por un vago que llevara una bolsa al hombro, del cual todos desconfían (183).

En el retorno a su pueblo, la caracterización de Lucas tiene similitudes con la de Odiseo (quien permanece en su propio palacio como huésped), ya que llega como un hombre despojado, un “nadie” que no quiere darse a conocer a extraños. Los rasgos sobresalientes de Odiseo, en esa parte del poema, están ocultos por el disfraz, premeditadamente, antes de la recuperación definitiva del lugar que tiene predestinado.

Frente a esto, se evidencia la no heroicidad de Lucas. Él ha sido siempre así, no se disfraza. Exteriormente, los únicos cambios son los del paso de los años. Existencialmente, comienza a “ser” al final de su viaje, cuando cierra su periplo. Pero él ha cambiado en su recorrido, ya que ha podido volver y vencer la inquietud del reencuentro con la vida anterior a la partida.

La *anagnórisis* acontece como un proceso. Empieza, en la segunda parte de la novela, con el reconocimiento de sí mismo: descubre que está vivo en la sensación de su cuerpo¹⁶⁴. Ya se ha purificado o el tiempo ha hecho su trabajo:

¹⁶³ Campbell (1997: 218) dice que la libertad para vivir se alcanza por superar el mal entendimiento de uno mismo y también de la naturaleza del hombre y del cosmos. “La meta del mito es despejar la necesidad de esa ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal.”

¹⁶⁴ 145.

Otra vez, luego de mucho tiempo, sintió aquella mezcla de amor, deseo y emoción que tanto había buscado; el antiguo sentimiento de la vida (153).

En este proceso del cual ya explicamos los primeros momentos, otro hito del reencuentro paulatino consigo mismo lo constituye el reinicio del trabajo con las abejas¹⁶⁵.

Ya en la tercera parte, a pesar de que algunos parroquianos de la fonda creen conocerlo y una mujer que lo aloja parece saber quién es, el reconocimiento acontece, fundamentalmente, por la intervención de la anciana Jacinta, quien lo identifica por la voz.

En el doble juego de no cambiar y haber cambiado, la identidad del origen –que sólo puede ser reconocida ya por la anciana, testigo del pasado-, junto a la reparación del sufrimiento que motivó la partida, es necesaria para darle un sentido a su nueva visión del mundo. Para saber quién es alguien hay que saber de dónde es, señalar una pertenencia.

Zumthor (1991) explica, entre las propiedades de la palabra oral, que la voz humana es “interioridad manifestada” (15). Se puede decir que la entonación y el timbre de la voz son señas de la persona que la distinguen del resto.

El reconocimiento por el timbre de voz subraya lo que puede permanecer idéntico a sí mismo y asume en la novela el mismo valor que el reconocimiento por la cicatriz en la *Odisea*:

Y entonces, mientras la anciana terminaba de incorporarse y darle la espalda para entrar, estuvo seguro de que era así, porque el timbre de voz es lo que no se pierde, lo que se hereda y nunca cambia ni puede disimularse; lo que uno lleva de por vida como una honda cicatriz indeleble” (195).

La anciana apenas puede moverse y es significativo que diga “la muerte me dejó de lado” (195), como si hubiese permanecido viva para ayudar a Lucas a saber qué había sido de su ex mujer y guiarlo al conocimiento del “resto de la historia”. Así como la antigua Sibila de Cumas, dotada para las profecías, que no podía morir, pero envejecía y disminuía su tamaño¹⁶⁶ hasta quedar como una minúscula cigarra, a la anciana Jacinta

¹⁶⁵ Ver capítulo 4.1.

¹⁶⁶ Ovidio, *Metamorfosis*, 14.129-153, da lugar a que la profetisa cuente su historia, que finaliza: “hasta tal punto se dirá que he cambiado y, sin ser vista por nadie, sin embargo, seré reconocida por mi voz, la voz me la dejarán los hados”. Trad. de Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias.

sólo le queda la voz. El narrador la describe como “más flaca, como una rama oscura, seca y quebradiza” (194).

Además, tiene correspondencia con la *Odisea* que sean dos mujeres las que lo reconocen cuando ya ha vuelto a su pueblo: la anciana Jacinta y la mujer que le brinda alojamiento, las que tienen una función análoga a la anciana Euriclea y a Penélope. Esas que conservan la memoria y el lugar que acoge, el hogar, son las que devuelven enteramente la identidad con el reconocimiento. El autor nos ha proporcionado una pauta sobre su importancia para la acción de la novela y para su interpretación en el hecho de que sean las palabras de las mujeres las citadas en el epígrafe de la tercera parte: las preguntas para identificarlo, en el caso de Penélope, y el acto mismo de la anagnórisis, en el de Euriclea.

A la anciana Jacinta, muy piadosa, la habíamos conocido en la primera parte, y ella, cuando los jóvenes aún se divertían entre amigos, había pronunciado una sentencia que no podrá corroborarse sino al final de la novela: “Nadie es feliz hasta su último día” (58). En el pensamiento griego antiguo, particularmente en Homero, la dicha y la desdicha están determinadas¹⁶⁷ por la concepción religiosa del destino del hombre. En la novela, ya no religiosa sino existencial, el conocimiento al término de la vida deviene una idea vertebradora, sustentada en una visión de la existencia humana común, que valoriza lo vivido, desde la retrospectiva dada por el final.

Lucas no está en su último día, pero el momento del regreso es un término para reencontrarse y seguir vivo, habiendo comprendido y conociéndose mejor a sí mismo. Ya hemos citado más arriba¹⁶⁸ lo que comenta el narrador en la penúltima página de la novela acerca de que Dios no había querido que permaneciera con su mujer hasta la vejez ni tampoco que pudiera esperar un final dichoso (204). Es un colofón que cierra la novela con la afirmación de que no ha sido posible obtener la felicidad enunciada en el primer epígrafe con la cita de las palabras de Telémaco¹⁶⁹ y el cumplimiento de la sentencia de la anciana Jacinta.

En el momento crítico de la segunda parte, cuando el protagonista no aceptó el ofrecimiento del armador y se inhibió ante la posibilidad de justificar su negativa, las nociones de azar y gratuidad fueron asignadas como atributos del término “destino”:

¹⁶⁷ *Od.* 18.19: ὄλβον δὲ θεοὶ μέλλουσιν ὀπάζειν ‘la dicha han de concederla los dioses’.

¹⁶⁸ p. 129.

¹⁶⁹ “¡Oh, quién fuera hijo de un hombre dichoso que envejeciera en sus dominios!”

Nuevamente retornó a él la vieja pregunta en toda su desnuda desolación. ¿Por qué estoy aquí? ¿Adónde iré ahora? ¿Qué haré? Y junto con esta perplejidad regresó la antigua vergüenza desnuda, el sentido de su destino gratuito y azaroso, la falta de propósito de su peregrinaje de tantos años (131).

Así se manifiesta uno de los mayores contrastes con el viaje, también de errabundeo pero con destino fijado por los dioses, del heroico Odiseo. Ese concepto existencialista de “gratuidad” de la existencia, unido a la idea de “azar”, ancla el derrotero de Lucas en la perspectiva secular, sin guía divina ni sobrenatural, del ser humano del presente, al menos en uno de los posibles modos de ser en el mundo sin dioses. Es un ser libre, pero durante su viaje las elecciones de las alternativas posibles le resultan indiferentes (133).

La tripartición con la que la novela desarrolló el derrotero de Lucas ha configurado una lectura tizoniana de la *Odisea*. Esta “lectura” nos induce a poner más atención en lo humano del protagonista y en el plano existencial del viaje, como una continua fuga, hasta que, habiendo llegado al fondo de sí mismo, con el alivio del dolor que le causaba su vida pasada, se inicia el proceso de reconocimiento y de recuperación de la identidad, habiéndose renovado por la liberación de las ataduras del pasado: “Por fin era un hombre libre, que nada tenía que perder o ganar, ni siquiera los recuerdos. Que era un hombre despojado” (205).

3.3.3.2. El viajero en “El hombre que vino del río” (*Memorial de la Puna*)

Uno de los avatares del viajero se manifiesta en el motivo de la llegada de un hombre a un pueblo, recurrente en varios de sus relatos. En “El hombre que vino del río”, el forastero aparece como un vagabundo, sin antecedentes ni pretensiones de ser reconocido.

Ese relato incluido en el “Cuaderno uno” de *Memorial de la Puna* (2012), última obra publicada en vida, retoma un episodio y un personaje secundario de *La belleza del mundo* (2004). Es una parte desprendida de la novela, pero en el continente de una obra literaria donde la parte remite al todo.

Lo secundario o lo marginal se traslada al centro en los παραλειπόμενα de *Memorial de la Puna*, libro especial en su cruce de géneros, donde se pasa sin transición de las memorias autobiográficas del escritor al relato ficcional, del testimonio de hechos

ocurridos en la Puna, olvidados por la historia oficial, a la despedida del escritor en el Epílogo.

El concepto de *paralipómenos*¹⁷⁰, empleado en el título del “Cuaderno seis” del libro, es útil para definir la composición de todo el libro. *Memorial de la Puna* incorpora al fluir narrativo partes desgajadas de textos anteriores u olvidadas por proyectos de escritura ya realizados.

3.3.3.2.1. “El hombre que vino del río”

En el conocimiento o desconocimiento del que llega a un sitio, con prevenciones, que muestra y oculta a la vez, o en la astucia de la observación, del análisis y la desconfianza hacia el otro, pero también en la hospitalidad del que lo ve llegar y lo recibe, en todo ese entramado de relaciones, se urde algo profundamente humano. Se perciben ecos del viaje de Odiseo, de sus sucesivos arribos como ξένο¹⁷¹ a sitios desconocidos, dados a conocer por el héroe mismo en los apólogos y también en su llegada a Ítaca, en narraciones que evidencian los rasgos de desconfianza y prudencia permanentemente puestas en juego, pero también de la hospitalidad que proporciona un refugio al necesitado.

En la narrativa tizoniana, los hombres de la Puna son hospitalarios y practican consuetudinariamente los ritos apropiados para recibir al que llega, así como se acostumbraba en el mundo homérico.

El primer diálogo entre el visitante y el huésped¹⁷² en “Cuaderno uno” es una breve escena que nos transporta inmediatamente a la llegada de un extranjero en *Odisea*. Pero enteramente actual en el tono de angustia, soledad casi absoluta y alienación del mundo que emana del viajero que llega.

El personaje “que llega del río” deviene del hombre que ocupaba un rol secundario en el episodio de *La belleza del mundo* (2004) en el cual Lucas, el protagonista, vivenciaba una especie de incursión en el infierno humano al atisbar, por la lectura del

¹⁷⁰ El diccionario de la RAE documenta el uso en español de ‘paralipómenos’ y aclara: (Del lat. *paralipomēna*, y este del gr. *παρὰλειπόμενα*, cosas omitidas), suplemento o adición a algún escrito. El término *paralipómena* ha sido empleado por diversos autores, en los títulos, para indicar añadidos, suplementos o apéndices.

¹⁷¹ ξένο^ς en Homero. Las acepciones son, según el diccionario Liddell & Scott: ‘huésped’, aplicado a personas o estados sujetos a un vínculo o tratado de hospitalidad, y a las partes que dan o reciben hospitalidad, ‘desconocido’, ‘vagabundo’, ‘forastero’, ‘extranjero’, entre las principales. Slater también señala: cualquiera que busque, brinde o reciba hospitalidad.

¹⁷² Tizón (2012: 17)

cuaderno olvidado por el otro viajero, la desgracia experimentada por ese hombre a quien apenas había conocido, pero de quien presintió la angustia y la desdicha sin límites¹⁷³.

Después de este episodio, Lucas iniciaba -aunque todavía no lo supiera- un movimiento de regreso y, más adelante, de reencuentro consigo mismo.

El anfitrión dice del recién llegado que es “un hombre extraño”, lo que permite conceptualizarlo como el ξέvoς que llega a un pueblo o caserío.

Al recibirlo, pone en práctica una acogida hospitalaria, ofreciendo los escasos dones que posee para obsequiar a su huésped. Tal como en una escena típica de *Odisea*, cada vez que Odiseo llega como extranjero a un lugar desconocido, se pregunta por la procedencia y por la meta o destino del visitante. Aunque se invierte el orden habitual de la bienvenida hospitalaria homérica¹⁷⁴, ya que las atenciones al huésped se efectúan después de la interrogación. Así se presentan (17):

- Desde alguna distancia lo vi y hablamos:
_ ¿De dónde vienes?
 Él me miró, como asombrado de que alguien le dirigiese la palabra.
_ De la iglesia _contestó.
_ ¿Y adónde vas?
_ No lo sé. Hace mucho que no lo sé ni me importa.
_ ¿Vas solo?
_ ¿No lo estás viendo?
_ ¿Puedo ir contigo?
_ Debes ir por tu lado.

El interrogado no se da a conocer solamente por cautela, como hacía Odiseo, sino que, ajeno a un contexto épico, su itinerario no ha sido heroico como para exhibir sus aventuras. Por el contrario, después de esta demostración de indiferencia, no se hará el recuento de las hazañas realizadas o de grandes experiencias vividas, porque el camino emprendido es una huida de sí mismo, una fuga de su pasado. El proceso de su vida se parece, en mayor medida, al del personaje trágico en su caída.

Sólo conocemos de la historia del personaje una parte, y por esa parte atisbamos el sinsentido de su derrotero. La porción que nos toca conocer nos muestra la tragedia de su pasado y su vida vacía, antes de atravesar la frontera y sin tener un adelanto de adónde continuará su vagabundeo.

¹⁷³ Análisis desarrollado en el apartado anterior.

¹⁷⁴ De Jong (2004). Cf. los comentarios a los versos de *Odisea* 1.113-135 (“reception of a guest”), *Od.* 1.123-4 (“welcome speech”); la introducción al *Book six* (específicamente p. 151); en particular, el comentario a *Od.* 14.45-7, donde indica los “typical elements of welcome speech” (345).

En la huida de su pasado coincide con el protagonista de *La belleza del mundo*, quien también había dejado su tierra huyendo de la vida anterior, cotidiana, para olvidar la traición de su esposa y el dolor que le había provocado su abandono.

Además, para “el hombre que vino del río” la tragedia de su vida es tal que ya no tiene reparación. Su falta ha sido tan grande y tan insoportable de aceptar para sí mismo, que es una suerte de Edipo errabundo, pero sin un destino final donde se lo acogería por voluntad de los dioses. En su mundo actual, sin la perspectiva de salvación que le ofrecería una creencia que trascendiera lo humano, en una pura existencia en su errancia de vagabundo, parece no haber expiación posible.

De sí mismo sólo presenta ante el otro la imagen del desafortunado: “No tengo opiniones, soy un pobre desgraciado y sólo me queda huir, esconderme en el desierto” (18). El narrador dice sobre este hombre: “...vi en sus ojos la tristeza del mundo” (24).

El personaje es aquel que Lucas, el protagonista de *La belleza del mundo*, había conocido en su vida de marinero. En aquella novela, ese hombre oscuro y huraño que dejaba olvidado un cuaderno de anotaciones, conmovía a Lucas. En aquella instancia, se sugería que estaba viviendo una gran desventura, pero no se sabía con certeza qué le había pasado. Avanzando el relato, fuimos testigos de que la lectura de su cuaderno de tapas negras fue para Lucas como un descenso al infierno de otro, que impulsó un cambio de dirección en su propio viaje.

En el nuevo relato, mientras reflexiona sobre Dios y sobre la gratuidad del acto del suicidio en su caso, el hombre desdichado sentencia que “la finalidad de la vida de un hombre es atisbar, sospechar o presentir la belleza del mundo” (23-24). De esta manera establece un diálogo con la novela anterior, en la cual Lucas pudo sentir la belleza del mundo (166-167). Ahora bien, el “otro” opera como contraste del actual, puesto que esta clase de viajero representada por “el hombre que vino del río” no puede alcanzar esa belleza, no puede regresar ni reencontrarse en su propia tierra con una identidad renovada, sino que su ser es solamente un vivo dolor.

3.3.3.2.2. El “viajero sedentario”

En *La casa y el viento* había caracterizado al hombre de la región noroeste, el de la montaña, dentro del primer tipo, como sedentario. El anciano al que el protagonista conoce en Yavi, Don Plácido, como todos los del lugar, no ha viajado, “ha puesto los límites al mundo y dentro de esos límites lo ha ahondado” (2001: 122). En cambio, en el

espacio del prólogo de *Memorial de la Puna*, la voz del autor caracteriza a los puneños con el oxímoron “viajeros sedentarios” (13), en el cual se encuentran los opuestos.

Al respecto, es productivo para la interpretación remitir a los dos tipos de narradores, el sedentario y el viajero (marino) con que Walter Benjamin (1991: 114-134) caracterizó las variantes fundamentales de la narrativa de la experiencia a lo largo de la historia humana. La noción compleja aportada por Tizón reúne a ambos “viajeros” en un narrador¹⁷⁵, permite la conciliación de los contrarios y, así, abarcar a los dos interlocutores en una sola entidad.

Se aprecia algún rasgo de la condición de “viajero sedentario” en el anfitrión, ya que asegura: “Ahora es mi pueblo.” Se infiere que también es alguien que ha huido antes y que ha encontrado en San Marcos un refugio.

Dice: “De aquí la frontera está a cien pasos andando, pero puedo darte un lugar si estás cansado como yo” (19). Numerosas suposiciones surgen del coordinante adversativo (pero) que relaciona ambos enunciados. El anfitrión presupone que el visitante se ha acercado a la frontera para cruzarla, para una fuga, pero, a la vez, se iguala a él al suponer también que está “cansado” y ofrecerle su hospitalidad. El lector completa las numerosas variantes que puede incluir el término “cansado”, ya que no se trata solamente de la fatiga del viaje, sino que llega a connotar el cansancio de la vida. Imagina que a ambos les da lo mismo seguir adelante que quedarse, que no les importa la vida ni morir, que viven en una *provisoriedad definitiva* (valga aquí también el oxímoron).

El narrador en primera persona, el anfitrión, une ambas caras de la situación de hospitalidad¹⁷⁶, la conjunción en una sola identidad del que llega y el que recibe, cuando se confiesa (o se le revela): “Este hombre, al que he dado hospedaje sin que lo pida, es de alguna manera yo mismo” (20).

Por el relato, conocemos entre los rasgos del anfitrión su soledad, aparentemente buscada como retiro para escribir. El lector comprende que hospeda al “otro” porque se identifica con el visitante. En el juego de la identidad y la alteridad, se manifiesta que el “otro” es “él mismo”. En ese otro, a quien recibe como un extraño, al que no conoce, se ve, sin embargo, a sí mismo.

¹⁷⁵ Aunque el otro, el forastero, también asume la voz para narrar sucesos de su propia vida durante el diálogo.

¹⁷⁶ La ξενία, en Homero, unía a huésped y hospedador en un vínculo inquebrantable cuya ruptura constituía un acto de impiedad. Así, en *Il.* 6.224, Diomedes usa ξείνοϋ en el sentido de ‘anfitrión’, al refrendar la mutua hospitalidad con Glauco, mientras que, en 6.215, lo había empleado para indicar que era antiguo ‘huésped’ de su familia.

3.3.3.2.3. La vida de un hombre se resume en una “triste historia”

Al modo homérico, dice el narrador: “...me refirió, al cabo de mi pregunta, su triste historia” (19). El que la relata autobiográficamente es caracterizado como “Aquel hombre silencioso y dócil como un animal apaleado”.

El viajero homérico se presentaba ante extraños y conocidos como extranjero y como mendigo, sin la figura semejante a los dioses que era la esperable. En cambio, el hombre del relato tizoniano difiere de aquél en que, por más que se presenta como desconocido o extraño, no disfraza su condición para prepararse para el logro de sus propósitos, sino que es, en verdad, un hombre doliente.

En la clasificación de los discursos de *Odisea*, aportada por Graciela Zecchin (2004: 117-119), analiza los relatos biográficos que narran padecimientos e infortunios, los relatos de κήδεα, como un dato ideológico de una óptica diferente sobre la existencia humana que aportan las biografías apócrifas contadas por Odiseo, contrapuestos o alternativos al relato de la vida heroica que se centra en producir κλέος (2004: 119).

Para el Odiseo doliente, en el contexto heroico, se agregarán nuevas pruebas que el héroe soportará. En el contexto no heroico del relato contemporáneo, aportan una definición de la existencia humana, vista como los movimientos sin sentido (sin finalidad, sin τέλος) de “locos” llevados y traídos por el peso de una culpa, mera existencia de seres sufrientes, pero que, quizás, son los únicos que conocen la verdad o se conocen a sí mismos, como había alegado el protagonista de *La belleza del mundo*, en el capítulo del cual se ha desprendido el relato que ahora nos ocupa:

El mundo está lleno de locos que no saben lo que quieren, dijo el patrón. No, dijo Lucas. El patrón lo miró, como asombrado de que hablase. Digo, dijo Lucas, que los locos son los únicos que saben lo que quieren” (2004: 123).

En aquel episodio de *La belleza del mundo*, aparecía la imagen del mar como metáfora de la vida; con el ronroneo del motor y la oscilación, el barco en el mar “era como la vida” (2004: 115).

Veámos como indudable la relación con los sufrimientos de Odiseo en el mar, los que se anuncian en el proemio, se desarrollan desde el canto 5 al 12 y se continúan en las biografías apócrifas una vez llegado a Ítaca.

Cuando se narra el momento de la determinación del protagonista de seguir al patrón de la barca, se afirma que: “Así comenzó un largo vínculo, que llevó a Lucas a conocer no sólo el ancho río sino el mar” (115). Una vez que Lucas ha vivido esta experiencia y conocido el mar, y el dolor de los hombres, sobre todo al extraño hombre del perro y el cuaderno de tapas negras, que se había marchado sin avisar ni dejar rastros, al finalizar este episodio, empieza de nuevo un movimiento de huida y se revela a sí mismo que “ahora, después de tantos años, [...] conocía a todos los hombres...” (127), como se dice del viajero inmortal, Odiseo, en el proemio de *Odisea*.

También recordemos ahora que, en el verso inicial, todavía no se lo identificaba como Odiseo, sino que era un hombre, ἄνθρωπος, que podía ser genéricamente todos los viajeros. El varón que mucho tiempo anduvo errante y padeció dolores.

Zecchin muestra los contrastes entre el varón sin nombre del proemio con la construcción de la identidad de Odiseo (2004: 82, 124) por medio de los discursos autobiográficos y de otros narradores a lo largo del texto homérico.

Siguiendo estos parámetros, vemos que, en cambio, “el hombre que vino del río” sigue sin nombre propio hasta el final del relato. Su narración autobiográfica ante su huésped no tiene la funcionalidad de otorgarle un nombre glorioso, ni siquiera un rol destacado entre los demás hombres. Sabemos muy poco de su fortuna en el pasado, sólo conocemos su “vida desgraciada” (20); es decir que la identidad que se configura o moldea por la breve y poco pormenorizada autobiografía es la de un hombre con un “aciago destino” (20).

Este hombre, que había conocido “la llamada del desierto o del mar”, ahora tiene un destino que ha asimilado al castigo de Dios por una culpa. El mar es sustituido por “la aridez del desierto [que] es el castigo por el pecado de desobediencia” (21).

Ambos hombres se reúnen en torno a una comida¹⁷⁷ que se podría calificar como sacrificial, a la manera de los banquetes homéricos: “Había olvidado que el día siguiente era fiesta de guardar, recordé al huésped y a su perro, buscamos un cabrito, lo degollamos, quitamos la piel y carneamos...” (21-22). Mientras se asan las piezas y esperan, se produce una confidencia, el visitante refiere sus dolores: “él me contó sin pormenores su pena y su destino” (22).

¹⁷⁷ Cfr. Luis Gil (1963: 385): Sentarse juntos el ξεῖνος (huésped) y el ξεινοδόκος (anfitrión) a compartir la “mesa de la hospitalidad” era la ceremonia con que se anudaba la relación, la que se sostenía y prolongaba con los presentes mutuos.

Sus penas se iniciaron por el desamor y la traición. Su experiencia, para la cual no encuentra “consuelo ni respuesta” (23), es calificada de “tragedia”.

Entre sus opciones estaría el suicidio, como desafío a Dios, pero desecha esa falsa solución porque su pena tiene una causa arraigada en el mundo humano, pues sufre la culpa por la muerte de su hija. Tampoco le sirve ser mártir, porque ya no se cree en esa clase de actitudes y de sacrificios. No tiene posibilidad de expiación. Cruzará la frontera para seguir sin rumbo. El lector se pregunta si este hombre podría purificarse en el desierto, “limpio de corrupción”.

No puede atisbar la belleza del mundo. Este personaje refleja y encarna la tristeza del mundo.

Cuando finaliza el relato fragmentario de la llegada y el tránsito del “hombre que vino del río”, se pasa a otro relato, pero la historia inconclusa en ese capítulo anterior es un tema de reflexión para el narrador (escritor), que vuelve a nombrarla como “tragedia del hombre del río” (26).

En un párrafo que sintetiza notoriamente lo que se había venido planteando y el contexto ideológico que encuadra su visión del hombre actual, dice el narrador: “El ser humano ha dejado de ser agonista, solamente se adapta”, es un “ser alienado”; pero es el “héroe de la época” (26).

A diferencia de la actitud agonística del héroe Odiseo (Zecchin 2004: 85), la carencia de “agonismo” del “hombre que vino del río” se expresa en la indiferencia ante lo que le acontece y en la pasividad de dejarse llevar por el azar.

Al otro, desconocido, extraño, le cuenta la pena reveladora de la verdad interior de sí mismo, aunque no encuentre consuelo.

Ha desechado tanto el suicidio como el auto sacrificio en el martirio, actitudes que implican que el hombre decida su destino por sobre los demás y hasta sobre su Dios, lo que encuadra su identidad, no agonística, en la de un hombre doliente sometido a los vaivenes de una existencia errante, como la de Odiseo, pero sin heroísmo ni triunfo al final del recorrido.

La apropiación del viaje tradicional en el relato tizoniano deslíe el heroísmo en un personaje de nuestro tiempo cuya identidad se ciñe a una “triste historia”.

En síntesis, este desarrollo narrativo del motivo del viajero que llega y su contraste con el huésped sustenta su significación en la noción de identidad como un devenir del encuentro y de la diferenciación con respecto a la alteridad.

4. La cicatriz de Ulises: regreso al origen, autoconocimiento y plenitud

Al hacer el recuento personal de vida y obra, Héctor Tizón vuelve a los comienzos de su producción literaria para recuperar los temas y motivos, para reconocerse en ellos, y especialmente vuelve al paisaje de la infancia, a la Puna, ese territorio connotado por la historia social¹⁷⁸ y personal¹⁷⁹, atravesado de relatos y cantares no olvidados por las voces que suenan más profundamente en el espacio desolado. Y también a Yala, el paisaje al que siempre retornó y que eligió para quedarse¹⁸⁰.

Este trabajo de retrospección dentro de las facetas y de las capas superpuestas del mundo propio, unido a un sentido crítico que se mantiene alerta frente a los problemas de su contexto social, político y cultural, da una forma al “estilo tardío” de Tizón que lo acerca a lo autobiográfico. Ante la naturaleza y el paisaje de la infancia busca el sentimiento de plenitud y trabaja para plasmarlo en sus textos; sin embargo, en la experiencia tan fragmentada del mundo actual, esa sensación de totalidad sólo aparece en breves iluminaciones, como le ocurría al protagonista de *La belleza del mundo*.

En el presente capítulo ahondaremos en la presencia de temas míticos que han devenido motivos y símbolos en su traslación literaria moderna y contemporánea. Además de la fábula o argumento, el mito proporciona a la literatura imágenes poderosas y una vinculación significativa con arquetipos universales.

Los símbolos y motivos de los que nuestro autor se apropia para otorgarles nuevos sentidos en sus creaciones tuvieron sus primeras formulaciones en mitos griegos antiguos y en su literatura. Por esto, revisaremos la simbología de las abejas y la miel en aquella cultura, por sus connotaciones en cuanto a la regeneración y renovación de la vida que contribuyen a comprender mejor la significación de la vuelta al oficio de apicultor del protagonista de *La belleza del mundo*. Seguidamente, tomaremos el motivo del reconocimiento por la cicatriz, planteado por Aristóteles en la *Poética* como una de las formas de anagnórisis¹⁸¹, que es empleado por Tizón como una metáfora para expresar la

¹⁷⁸ La que fue ficcionalizada en sus tres primeras novelas.

¹⁷⁹ Cfr. Fleming (2006) se refiere a la importancia que adquirieron en su literatura no sólo los traslados al exterior y el exilio, sino también los viajes de cercanía, entre ellos “los periplos por el norte en el vagón-salita del padre ferroviario” (32).

¹⁸⁰ Desde nuestro punto de vista, a pesar de que vivió en muchos lugares diferentes, Tizón decidió que Yala fuera su patria.

¹⁸¹ Desarrollada, en los capítulos XI y XVI de *Poética*, como uno de los componentes de la trama compleja.

vuelta completa al comienzo de su obra, donde encuentra señales para el reconocimiento de las continuidades temáticas y, por ende, para la autoanagnórisis¹⁸².

Los hemos seleccionado particularmente porque se integran con los temas y preocupaciones tizonianas que hemos analizado en los capítulos anteriores y, por eso, son adecuados para dar un cierre desde una comprensión de la totalidad de la obra, concepto que se justifica por las reiteradas menciones internas entre sus novelas y también en las autorreflexiones en sus memorias, artículos y entrevistas.

4.1. Las abejas y la miel como símbolo de renovación en *La belleza del mundo*

Ya analizamos en el capítulo tres cómo, después de la lectura del cuaderno de tapas negras, Lucas, el protagonista de *La belleza del mundo*, había iniciado el movimiento de regreso; a partir de entonces, su derrotero tomó un sentido diferente y pudo empezar a comprender mejor la existencia humana, caracterizada por la inestabilidad, pero también por el arraigo a algunos sentimientos esenciales.

Hemos tratado el proceso de regreso de Lucas al lugar de origen, reseñando los momentos principales del reconocimiento, y hemos tomado como punto de inflexión el momento del “descenso” al infierno del dolor de un ser humano, hecho por el cual, primeramente, empezó a conocer más de los hombres y a reencontrarse consigo mismo, y después a encaminarse al reencuentro de su lugar en el mundo.

Ahora agregaremos al análisis de esa experiencia, crucial en el derrotero de Lucas, el examen de la relevancia que adquiere el episodio en el que el protagonista retoma su oficio de apicultor, que lo definía desde el comienzo de la novela, para el proceso de retorno y autorreconocimiento. Para ello, comenzaremos con la referencia a la simbología de las abejas y la miel entre los antiguos, con el presupuesto de que, aunque no haya sido consciente esta relación para el autor de la novela, igualmente puede pensarse en una correspondencia con símbolos (míticos y religiosos) que vienen desde la Antigüedad.

El establecimiento de esa relación entre textos se justifica, en principio, porque la simbología está presente en Homero, en *Odisea* sobre todo, y luego, en otros autores que la tradición clásica ha conservado, por lo cual esos símbolos han quedado integrados en el imaginario de la cultura occidental, de modo que llegan a nuestro tiempo, aunque su

¹⁸² Tomamos este término de Zecchin (2004: 172-176).

valor sagrado se haya perdido. Asimismo, porque pueden vincularse con rituales y creencias locales, enraizadas en las culturas populares americanas¹⁸³.

Entre los estudiosos de los mitos y de las religiones, Mircea Eliade ha proporcionado sugerentes interpretaciones de los mitos y arquetipos y de su presencia en un mundo desacralizado. En *Nacimiento y Renacimiento* (2001) trató el significado de la iniciación en la cultura humana¹⁸⁴ describiendo y analizando las formas que asume este rito en diferentes culturas.

En el epílogo, vincula los elementos míticos, ligados a una concepción sagrada del mundo, con la vida del hombre del siglo XX y examina la pervivencia de símbolos fundamentales en la literatura. Sostiene que “la actividad imaginativa y las experiencias de los sueños del hombre moderno continúan estando permeadas por símbolos, figuras y temas religiosos” (127).

Para este mitólogo, en toda vida humana hay padecimiento, "muertes" y "resurrecciones", y aclara el paso de la experiencia religiosa de lo sagrado a la particular vivencia que el hombre moderno experimenta en los planos vital y psicológico:

Es cierto que, en el caso del hombre moderno, como ya no cuenta con ninguna experiencia religiosa completa y conscientemente asumida, la iniciación no puede desempeñar una función ontológica; ya no implica un cambio radical en el modo de ser del iniciado, o su salvación. Los escenarios iniciáticos sólo funcionan en los planos vital y psicológico. No obstante, continúan funcionando, y por eso he dicho que el proceso de iniciación parece coexistir con cualquier condición humana (128).

Así como el motivo del viaje del héroe y el arquetipo del viajero homérico constituyen elementos destacados de la trama y de los caracteres de *La belleza del mundo*, la reflexión sobre la permanencia de los relatos y símbolos primordiales también es una constante en el pensamiento de Héctor Tizón, expresado en artículos, entrevistas y en su libro de memorias, *El resplandor de la hoguera*.

¹⁸³ En nuestra entrevista, Héctor Tizón refirió que las mujeres que fueron sus niñeras le habían contado que “sus abuelas, al principio, se mojaban los dedos en sus labios y se los ponían en los de ellos, como una forma de transmitir el saber, el saber verbal, que es un saber”. Luego, al comentarle sobre la leyenda antigua de que las abejas habían depositado miel en la boca del poeta, para transmitir el don de la poesía, recordó que una vez, cuando vivía en México, le contó a Carlos Fuentes que había una vieja, en su casa, que dijo: “poné el dedo en los labios”; a esto, el escritor mexicano le respondió: “¿acá sabes cómo se llama eso? Darle atole con el dedo”. Y Tizón continuó explicando: “El atole es como el arropé, es como la miel”, y el siguiente enunciado reflejó el uso de la expresión: “Hay que darle atole con el dedo al chico, está asustado”.

¹⁸⁴ Cfr. Introducción: “En términos filosóficos, la iniciación es el equivalente a un cambio básico en la condición existencial; el novicio emerge de su dura experiencia dotado con un ser totalmente diferente del que poseía antes de su iniciación; se ha convertido en *otro*” (5).

En un texto de ese libro rememora los momentos del inminente regreso a la Argentina, al final del exilio en España. Ubica los acontecimientos en el transcurso o la trayectoria de una vida y emplea imágenes que aluden al campo semántico de la muerte y la resurrección, planteando una vivencia *thanática* necesaria para engendrar desde allí una nueva vida: “Lo vivo nace de lo podrido y muerto. Pero es una vida distinta, una vida nueva que no huele a muerto” (156).

Esta experiencia de muerte y renacimiento para la renovación constante de la vida humana ha sido plasmada en los mitos y en la literatura griega de la Antigüedad¹⁸⁵; por la influencia de la tradición clásica y, asimismo, por la coincidencia de los arquetipos básicos en las diferentes culturas, ha permanecido en la literatura. Uno de los símbolos que desde los antiguos han sido asociados a la vida de las almas, a la sanación y a la renovación de los seres humanos son las abejas.

4.1.1. Acerca de la simbología de la miel y las abejas

De las variadas posibilidades de interpretación de la simbología de las abejas y la miel, hemos elegido los aportes que se encuentran en algunas fuentes griegas antiguas y, consiguientemente, la contribución de un autor latino como Virgilio. A pesar de que no hay citas ni menciones de textos antiguos sobre este tópico en *La belleza del mundo*, la investigación de esta correspondencia se ha basado en dos razones: no sólo la relación más evidente con la cultura griega antigua está fundamentada en que la novela instala como pauta de lectura a la *Odisea* homérica mediante los epígrafes de la división tripartita, sino que también se justifica por el desarrollo de la trama y por la importancia simbólica que adquiere el momento de retomar actividad de la apicultura para la trayectoria del protagonista.

En el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant (2003: 41), encontramos la referencia a la miel, entre los antiguos griegos, como elemento de purificación, de revelación y de inspiración sagrada, ya que era vehículo de comunicación con lo divino, a la vez que, unida a la muerte y a la vida (oscurecimiento seguido de iluminación), en los ritos de renacimiento, se ofrecía a los iniciados como signo de una vida nueva.

¹⁸⁵ Segal (1994: 37-64) ha analizado como proceso de muerte y resurrección (“Death and Renewal”) el viaje de Odiseo desde Esqueria hasta Ítaca en la nave *feacia*.

Recordemos que la miel no sólo es nutricia, sino que las abejas también protegen, como ocurre en el mito del nacimiento y la infancia de Zeus en el monte Ida, de Creta, episodio en que contribuyeron a alimentarlo. Apolodoro (*Biblioteca* 1.1.6) cuenta que Rea se dirigió a Creta para lograr la salvación de su hijo y lo dio a luz en la caverna de Dicte. Y agrega: καὶ τοῦτον μὲν δίδωσι τρέφεσθαι Κούρησί τε καὶ ταῖς Μελισσέως παισὶ νύμφαις, Ἀδραστεία τε καὶ Ἴδη ‘Y lo confía para que lo críen a los Curetes y a las ninfas hijas de Meliseo, Adrastea e Ida’. Especifica que las nodrizas alimentaban al niño con la leche de Amaltea y que, a la vez, los Curetes hacían ruido golpeando las lanzas contra los escudos para que Cronos no escuchase la voz del niño.

A pesar de que no dice que lo nutrieran con miel, es significativo para la interpretación que el nombre del padre de las ninfas, Μελισσεύς¹⁸⁶, signifique ‘criador de abejas, apicultor’.

En el *Diccionario de las mitologías. Grecia* (2001: 140-141), en la sección “Las divinidades del matrimonio”, J.-P. Darmon refiere el mito de las Mujeres-Abeja, civilizadoras por dar a los hombres un nuevo alimento que no es carne cruda. Una mujer llamada Melissa, la Abeja, descubre en el bosque los panales y extrae ese alimento que enseña a comer a los mortales. Gracias a esto, los hombres acceden a una nueva vida, con normas civilizadas. También vincula a las Mujeres-Abeja con Deméter, “a través del ritual de las Tesmoforias, en el curso del cual las esposas legítimas reciben el nombre de *Melissai*” (140).

Podemos apreciar que las μέλισσαι actúan como divinidades menores que vinculan a los mortales con los inmortales.

Las menciones de las abejas en *Ilíada* acontecen en símiles como término de la comparación, en ambos casos con abejas silvestres; por un lado, *Il.* 2.87 (μελισσάων ‘de abejas’) compara la salida de las tropas con la de los copiosos enjambres de abejas cuando salen de la cóncava roca, por otro, *Il.* 12.167 (μέλισσαι) remite a las abejas (y a las avispas) que defienden a sus retoños en sus nidos. Así también en *Teogonía* de Hesíodo aparece la referencia a las abejas melíferas, específicamente, las que viven en colmenas, porque la comparación (594-602), que habla del mal entregado por Zeus a los hombres,

¹⁸⁶ La nota de G. Frazer (Nota 1 sobre la sección 1.1.7, en la edición aportada por Perseus Digital Library) aclara que de Meliseo se dice que había sido rey de Creta (*Hig., Astr.* ii.13); pero su nombre probablemente se deba a un intento de explicar la historia de que Zeus niño fue alimentado por abejas (*Virg., Georg.* 4.149 ss.).

relaciona a las mujeres con los zánganos, que no se ocupan en nada y viven del trabajo de las laboriosas abejas.

La apreciación sobre las abejas en esas menciones detalladas se mantiene dentro de su consideración como parte del mundo natural y sobresalen los rasgos de vivir en grupos cuantiosos, obrar defensivamente cuando es necesario y proporcionar alimento.

Ahora bien, la perspectiva sobre la simbología de las abejas y la miel cambia cuando nos detenemos en *Odisea*

El pasaje donde el narrador describe la gruta de las ninfas (*Od.* 13.102-112), una vez que Odiseo ha llegado a Ítaca, contiene una destacada referencia a las abejas, como parte de los dones que se encuentran en ese ámbito de las náyades, pero con mayores connotaciones por establecer además una relación, primero, con las aguas puras que corren continuamente (13.109: ὕδατ' ἀενάοντα), como en las fuentes, y luego, con los inmortales (13.112: ἀθανάτων ὁδός ἐστιν 'es el camino de los inmortales')¹⁸⁷. Las dos puertas de la caverna, una para los humanos, por donde descienden (110: αἱ καταβᾶται 'una por donde se puede bajar'), y otra para los inmortales (111: αἱ θεώτεραι 'otra propia de los dioses'), por la cual nunca transitan los mortales, suscitan la asociación con las virtudes regenerativas de la miel y con las abejas-almas¹⁸⁸, por ser las que posibilitan el vuelo de las almas.

La caverna era un ámbito sagrado, donde Odiseo solía realizar invocaciones y sacrificios a las ninfas (13.347-350), como le recuerda Atenea a Odiseo cuando empieza a mostrarle que se encuentra en Ítaca. Por el empleo de los términos 'divino' para calificar al antro (ἄντρον θεσπεσίῳ, 13.363) y 'sagrado' que particulariza el olivo (ιερῆς ἐλαίης, 13.372) junto al cual se sientan ambos a tramar las acciones futuras, y por los ritos y sacrificios que había celebrado en esa gruta, que rememora el mismo Odiseo al realizar una nueva invocación y súplica a las Náyades (13. 355-360), se evidencia que se trata de un lugar de culto¹⁸⁹.

Odiseo ha viajado en la nave de los feacios dormido, como si fuera un muerto (del sueño especifica: θανάτῳ ἄγχιστα ἑοικώς 'muy semejante a la muerte', 13.80), y llega al puerto de la isla, el lugar más propicio para atracar y desembarcar. Luego lo dejan al lado

¹⁸⁷ Para Porfirio, quien en *El antro de las ninfas en la Odisea* hace una interpretación alegórica del pasaje homérico, no se trataría de los dioses, sino de las almas inmortales (Cfr. Porfirio, *Antr. Ninf.* 23).

¹⁸⁸ Cfr. Porfirio, *Antr. Ninf.* 18.

¹⁸⁹ Alicia Atienza, quien ha analizado los elementos *thanáticos* en el *nostos* de Odiseo, considera la gruta como parte de un lugar sacralizado y puntualiza los elementos que fortalecen significaciones culturales del paisaje (2003: 37-38).

del sagrado olivo con sus pertenencias, regalos de los feacios, y cerca de la cueva (13.113-124).

Muy esclarecedora resulta la lectura de Segal (1994: 47), para quien este misterioso pasaje señala una transición ambigua, ya que el sueño es reparador, pero Odiseo viaja como si estuviera muerto, por lo que es también transformador. Odiseo estará plenamente preparado para el retorno a sí mismo y a la vida de un ser humano mortal¹⁹⁰.

Este viaje de Odiseo en la nave de los feacios, así como todo el *nóstos*, es un proceso de muerte y renovación: “La *Odisea* se ocupa recurrentemente y bajo muchas formas diferentes de la muerte y el renacimiento, del cambio de estado y de la pérdida y la reasunción de la identidad” (13)¹⁹¹. Segal relaciona este aspecto con la épica en general, puesto que algunas de estas cuestiones pueden tener su base:

en los orígenes primitivos de la poesía épica en rituales y conjuros, en las tempranas preocupaciones del hombre por entender los procesos de la vida, el cambio, y la muerte, especialmente a través del que es el principal motivo organizador de la *Odisea*, el viaje” (13).

Su interpretación de que el retorno de Odiseo es el más difícil y largo porque implica la superación más completa de la muerte (recordemos al respecto el descenso al Hades) y la más plena vuelta a la vida, además de señalar un heroísmo de un diferente tipo, comparado con los ideales heroicos de *Ilíada* (45), nos ayuda a sustentar la correspondencia con el proceso de la vida de cualquier ser humano representado en la literatura de cualquier época que asuma las vicisitudes de la existencia como una continua sucesión de muerte y renacimiento.

En una escena posterior, Odiseo descubre (13.250-252), por indicaciones de Atenea, lo que se ocultaba a su percepción: el hecho que ya estaba en su patria. No lo creía (13.187-190) hasta que la “nube” (desconocimiento) se disipó para que pudiera ver y reconocer los lugares familiares (13.344), entre los primeros, la cueva de las náyades.

Un poco más adelante, Atenea y Odiseo entrarán a la gruta para esconder allí sus ricas pertenencias (13.366-371). No hay indicios sobre la puerta por la que ellos entran; el narrador solamente aclara que la diosa, una vez escondidos los regalos de Odiseo, puso una roca en la entrada.

¹⁹⁰ Cfr. También Atienza (2003: 39-41)

¹⁹¹ La versión en castellano es propia.

La interpretación del pasaje que describe el antro de las ninfas, pleno de misterio, con la mención de esos panales de piedra donde las abejas producen la miel, que no podemos entender literalmente sino simbólicamente, permite la relación con el momento en que el héroe inicia efectivamente su proceso de reconocimiento y autoconocimiento en su propia tierra.

Entre los poetas posteriores a Homero que tomaron la riqueza simbólica de las abejas y de la miel en sus obras, Píndaro es una fuente notable, ya que en su obra aparecen reiteradamente, tomando diversos aspectos. Entre los rasgos más comunes, las cualidades de la miel, tales como dulzura y exquisitez, se muestran en estos versos (*Pítica* VI, 52-53) que también aluden a la convivencia en el panal, para calificar el carácter y el don de hospitalidad del elogiado: γλυκεῖα δὲ φρὴν καὶ συμπόταισιν / ὁμιλεῖν μελισσᾶν ἀμείβεται τρητὸν πόνον, ‘dulce espíritu también sobrepasa en estar con compañeros para beber la obra de enrejado [del panal] de las abejas’¹⁹².

Junto a una función de nodrizas que crían y alimentan a un ser libando la miel en la boca, a la vez proporcionan varios dones, como el de la adivinación; en el siguiente ejemplo mítico, relato del nacimiento de Íamo, son dos serpientes las que destilan la miel (*Olímpica* VI, 45-47): δύο δὲ γλαυκῶπες αὐτὸν / δαιμόνων βουλαῖσιν ἐθρέψαντο δράκοντες ἀμεμφεῖ / ἰὼ μελισσᾶν καδόμενοι, ‘y dos serpientes de ojos brillantes, cuidándolo [como a un hijo], por designio de los dioses, lo criaron con el veneno inocente de las abejas’.

De mucha relevancia para el poeta por el fundamento divino de su labor, las abejas son inspiradoras de la poesía, representan la inspiración poética, que (como se ha expresado en el párrafo anterior) no deja de tener su base en la sabiduría y en los dones proféticos: ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων / ἐπ’ ἄλλοτ’ ἄλλον ὥτε μέλισσα θύνει λόγον, ‘la elección de cantos de alabanza y de himnos, como la abeja, acude rápidamente sobre uno y otro asunto’ (*Pítica* X, 53-54).

Avanzando un poco más en la conexión con lo divino¹⁹³, tenemos la asimilación de la abeja, en figura femenina, a la sacerdotisa de Apolo en Delfos: las dotes proféticas de la abeja pitonisa en el santuario (*Pítica* IV, vs. 59-60):

ὦ μάκαρ νιὲ Πολυμνάστου, σὲ δ’ ἐν τούτῳ λόγῳ
χρησμός ὥρθωσεν μελίσσας Δελφίδος αὐτομάτῳ κελάδῳ

¹⁹² Hemos traducido literalmente, con el auxilio de: Slater, W. (1969) *Lexicon to Pindar*. Berlin, Walter de Gruyter & Co.

¹⁹³ Como ‘sagradas’ las califica Píndaro en el fr. 123.11: ἱερᾶν μελισσᾶν ‘de sagradas abejas’.

¡oh, bienaventurado hijo de Polimnesto!, te exaltó la profecía de la abeja
délfica con espontánea proclamación;

Finalmente, la miel une al hombre con los dioses, lo hace participar de lo divino, da inmortalidad, como ocurrió con Aristeo, de cuyo nacimiento se habla en la *Pítica* IX, 62-63; el niño fue arrebatado a su madre por Hermes y criado por las Horas y Gea: ταὶ δ' ἐπιγουνίδιον θαησάμενοι βρέφος αὐταῖς, / νέκταρ ἐν χεῖλεσσι καὶ ἀμβροσίαν στάξοισι, θήσονται τέ νιν ἀθάνατον, 'ellas mismas, admiradas ante la criatura sostenida sobre las rodillas, destilarán néctar y ambrosía en sus labios y la harán inmortal'.

En los relatos y simbolizaciones vinculados al origen, la trayectoria y las cualidades de Aristeo podemos encontrar elementos y nociones que sugieren una de las líneas de interpretación de presencia de los panales y las abejas en la novela de Tizón.

Píndaro nos revela en la *Pítica* IX el origen divino del pastor, la representación de la unión de lo divino y lo humano y, en un plano que podríamos denominar antropológico, la conjunción de naturaleza y cultura, por ser el iniciador de la apicultura.

Además, en el mito de Aristeo se relata y describe la palingenesia (παλιγγενεσία) o regeneración de las abejas entre las carnes en descomposición de un novillo o un buey. Reconstruir las connotaciones de este personaje mítico, nos remite necesariamente a las *Geórgicas* de Virgilio, quien narra extensamente su historia en el Libro IV, al ocuparse de la cría de las abejas, de los consejos para el emplazamiento de panales y el tiempo de la recolección de la miel; incluso, al referirse a las características de la organización de las colmenas, traza una correspondencia con la sociedad humana plena de admiración hacia esa sociedad en pequeño.

Comienza Virgilio por el origen celeste de la miel, a la cual los antiguos griegos creían un regalo del cielo porque la absorbían las abejas en el rocío: “A continuación voy a tratar de la miel aérea, regalo del cielo”¹⁹⁴ (*Geórgicas*, IV.1).

Más adelante (IV, 149-152) anuncia que describirá la naturaleza de las abejas, dada por Júpiter, es decir, divina y celestial, y vincula esta índole tan especial con el hecho de que alimentaron a Zeus niño con la miel, como se dijo más arriba.

Nos encontramos con Aristeo y su historia mítica cuando señala el desgraciado caso del que pierde todas las abejas de sus colmenas y allí describe la *bugonia*, “el descubrimiento memorable del maestro arcadio y la manera como ya muchas veces la

¹⁹⁴ La traducción corresponde a la edición: Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas*. Introducción, traducción y notas de Bartolomé Segura Ramos. Madrid, Alianza, 2004.

sangre podrida de novillos muertos ha engendrado abejas” (IV, 283-285). Entonces anuncia que va a narrar en profundidad toda la leyenda, incluyendo su origen. La causa de que Aristeo perdiese sus panales y necesitara pedir ayuda a su madre, Cirene, estaba en el enojo de Orfeo, quien atribuía a la persecución de Aristeo la muerte de Eurídice y, por consiguiente, le haría pagar su culpa.

Es significativo para nuestro análisis que el *epilio* de Aristeo incluya la historia de Orfeo, que intenta quebrar lo impuesto por la condición humana, en su intento de rescatar a Eurídice de la muerte y que la pierde por segunda vez. Después de poner en tensión los límites humanos, sobreviene la muerte definitiva, la vuelta al reino de Plutón, en un relato enmarcado en otro más extenso, que cuenta cómo la vida de las abejas se regenera a partir de la muerte.

Una vez que ha cumplido con los sacrificios y las ofrendas a Orfeo indicadas por Cirene, el pastor tiene la revelación de cómo se regeneran las abejas:

Entonces es cuando contempla un prodigio repentino y que causa maravilla decir: a través de las entrañas licuefactas de los bueyes brotaban las abejas por todo el vientre, bullían entre las costillas rotas, se alzaban en nubes inmensas y luego se apiñaban en lo alto de un árbol, de cuyas ramas flexibles pendían como un racimo (IV, 554-558).

Esta creencia antigua recreada por Virgilio nos conduce al enlace con Porfirio, quien retoma al poeta latino en cuanto a la regeneración por las entrañas de un bovino muerto.

La descripción de la gruta de las ninfas, en *Odisea* 13.102-112, es un pasaje fuertemente simbólico, que ha provocado las interpretaciones de los comentadores, al punto que ha inspirado a Porfirio, filósofo neoplatónico del siglo III, para hacer un comentario donde lee ese texto como alegoría de la transmigración de las almas de la vida a la muerte y de la muerte a la vida.

Porfirio (*Antr. Ninf.* 1) justifica su lectura hermenéutica en que la descripción es oscura en sus ambigüedades (emplea αἰνίττεται ‘dice un enigma o dice versos enigmáticos’) y por eso invita a la interpretación; aunque era habitual en su época el comentario alegórico.

Cuando explica que la miel, producida extrañamente en panales de piedra en la gruta sagrada, posee las virtudes de purificar y de conservar porque impide la putrefacción, aclara que las abejas son βουγενεῖς ‘nacidas de una ternera’ (Porfirio, *Antr. Ninf.* 15), y lo reitera luego, βουγενεῖς δ’ αἱ μέλισσαι, cuando explica que καὶ ψυχὰι δ’

εἰς γένεσιν ἰοῦσαι βοῦγενεῖς, ‘también las almas que se encaminan a la generación son de estirpe bovina’ (*Antr. Ninf.* 18).

Porfirio va más allá en el aspecto religioso, al llevar a lo metafísico la interpretación de la caída de las almas en el mundo material y, por los padecimientos y el camino virtuoso, la posterior elevación al plano inmaterial. En particular, refiriéndose a Odiseo, interpreta que el contacto con esa gruta implica el abandonar toda riqueza, despojarse de lo material y marchar como mendigo para lograr la restitución del lugar que le corresponde. El alma de Odiseo representa a quien abandona todo lo anterior para después ser restituido al mundo de los hombres (*Antr. Ninf.* 34).

Con las implicancias del mito de la regeneración a partir de lo que ha perecido se satura la correspondencia con el renacer de Lucas en *La belleza del mundo*.

4.1.2. La simbología de las abejas y la miel en *La belleza del mundo*

La simbología de las abejas se manifiesta en *Odisea* en el momento y el espacio de la entrada de Odiseo en Ítaca, cuando ha regresado y luego va a reconocer los lugares familiares guiado por Atenea.

En la novela, el reinicio de la apicultura señala para Lucas un momento de crisis, que provoca cambios y renovación. Al ver las colmenas cuando mira hacia los fondos de la casa de Virginia, adonde había llamado de paso para pedir agua, siente que algo lo perturba: “alcanzó a distinguir algo que le provocó un secreto desasosiego; unos cien metros hacia atrás de la casa pudo observar algunos panales de abejas abandonados, semidestruidos (138). Este episodio marca el principio del reencuentro con una parte esencial de sí mismo, a la vez que señala un camino para recuperar la autoconfianza y el inicio de la vuelta a casa.

Lucas permanece un tiempo con Virginia y, además de retomar con ella la relación erótica con una mujer, empieza a ocuparse de reconocer los campos aledaños para evaluar las posibilidades de la apicultura y de reparar las colmenas arruinadas:

En aquellos días, mientras se afanaba con esos trabajos, la mujer lo observaba con disimulo, y le parecía otro hombre, distinto, sin que pudiera decir por qué: era en realidad el mismo y era otro (152).

En el proceso de cambio va manifestando una identidad renovada, que restaura algo esencial de su pasado, al mismo tiempo que incorpora lo que ha experimentado y aprendido sobre el mundo, lo que le da nuevas oportunidades de probarse a sí mismo.

Vincular a la tradición simbólica la representación ficcional de la cría de las abejas, oficio del protagonista al comienzo de la novela, respalda la interpretación por la que adquiere pleno sentido para el lector el momento de regeneración o renacimiento de Lucas y su consubstanciación -de carácter panteísta- con "la belleza del mundo".

Si retomamos la idea expuesta por Mircea Eliade de que en toda vida humana, aunque no se la analice desde un punto de vista religioso, hay fuertes dolores, pérdidas y cambios, equiparables a muertes y resurrecciones, podemos pensar la trayectoria de Lucas, que se desencadena en la pérdida o carencia, lo que ocasiona su partida (se va para "perderse", en varios sentidos) y su derrotero sin metas ni rumbo por el mundo, como un rito iniciático de purificación¹⁹⁵, gracias al cual puede producirse su regeneración o renacimiento, con el consiguiente regreso y el final encuentro de su "lugar" en el mundo.

Con la nueva actividad en casa de Virginia, pudo comenzar a sentir que sus "abejas volverían a dar miel" (143) y, al cabo de tanto no ser, "el antiguo sentimiento de la vida" (153). Pero ese no será su lugar propio, puesto que todavía le faltará la prueba del regreso al sitio de donde había huido veinte años atrás.

Él quiso ser "otro" y finalmente, habiéndose despojado de todo su pasado, se encuentra a sí mismo en un hombre nuevo ¹⁹⁶.

Esto lo comprende en un momento clave, en que, a la par que ha comenzado a sentirse otro, un hombre distinto y nuevo, descubre para sí mismo su renacimiento:

El vagabundeo al azar le llevó media mañana, hasta que distinguió a corta distancia los panales y se acercó a ellos con paso decidido, como si de pronto, sin darse cuenta hubiera encontrado el motivo o el fin de su camino. Se acercó a los panales y volvió a descubrir el renacer de aquella actividad tan extraña, de aquellos seres que se afanaban tan terca y estúpidamente por producir algo que seguramente no comprendían ni les aprovecharía" (166-167).

¹⁹⁵ Recordemos también que, en la antigua Grecia, la miel era ofrendada en ritos expiatorios, como se puede apreciar en el primer episodio de *Edipo en Colono*, de Sófocles, en el momento en que Edipo recibe el consejo del Corifeo de realizar, en el bosque consagrado a las Euménides, un rito de expiación. Con manos purificadas, ofrecerá las libaciones, usará tres vasijas, y la que vaciará por completo deberá estar llena de agua y miel, sin vino (Cfr. vs. 480-481). Seguidamente deberá suplicar con una plegaria. Ismene se ofrece a cumplir con el rito en lugar de su padre.

¹⁹⁶ "Lucas se sentía otro, ya no recordaba bien muchos episodios de su propia vida" (167).

En ese mismo día había comenzado a percibir, como si fuera un milagro, la belleza del mundo. Su derrotero existencial culmina en la manifestación de un modo de percepción “del silencio de la belleza del mundo que es como inaudito y extraño” (166) al que se podría calificar de metafísico, y que tiene su momento de iluminación al final de la novela, cuando, después de regresar al punto de partida, de haberse enterado del destino de su primera mujer y de haber comprobado que le “daba igual un lugar que otro cualquiera en el mundo” (202), el protagonista empieza a tener la certeza de ser una parte del fluir en la gran corriente del cosmos: “Y sintió la música del cosmos, el unísono maravilloso y terrible de todas las cosas” (205).

Mircea Eliade profundizó en ese acontecer humano, indisociable de la condición de ser mortal, el momento crítico en el que cualquier hombre siente, en el error o en la traición de sí mismo, el fracaso de su vida entera; sin embargo, tiene la esperanza de que el cambio le provea una salida:

Eso significa, en pocas palabras, que el hombre que experimenta dicha crisis sueña con una vida nueva, regenerada, totalmente realizada y significativa. Eso es diferente y bastante más que el oscuro deseo de toda alma humana de renovarse a sí misma periódicamente, de igual manera que se renueva el cosmos. La esperanza y el sueño de esos momentos de total crisis es obtener una *renovatio* total y definitiva, una renovación capaz de transmutar la vida (2001: 134-135).

La significación de la miel y las abejas en la novela adquiere, a pesar de la ausencia de una cosmovisión sagrada o religiosa, una proporción mítica, en el sentido de que religa al protagonista -al hombre común- al cosmos, del que forma parte, aunque muchas veces olvide esa pertenencia. La comprensión de la vida del ser humano actual tiene una impronta existencialista porque el protagonista se va construyendo por las experiencias en el camino recorrido y, al mismo tiempo, tiene una cosmovisión panteísta que integra cualquier vida en la gran corriente universal (204):

Ya nada le importaban las cosas ni los lugares. Pensó que quizá toda existencia individual era ilusoria, que la muerte y la vida del individuo nada significaban, que lo único que existe es la gran corriente que fluye...

4.2. Autoanagnórisis: La cicatriz de Ulises, metáfora de autorreconocimiento

Héctor Tizón tituló “La cicatriz de Ulises” al prólogo de la reedición de *A un costado de los rieles*, su primer libro publicado, realizada 40 años después (2001); el texto

también fue incluido en el Apéndice de la edición de sus *Cuentos completos* (2006), junto con sus notas de escritor y otro prólogo.

En el contexto de su obra, “la cicatriz de Ulises” ha devenido metáfora de la identidad que se construye, en lo cercano e inmediato, pero también en lo lejano, por la distancia en el tiempo y por el recorrido realizado; en lo familiar y en contraste con lo extraño y diferente.

En la trayectoria de la vida y de la literatura de Héctor Tizón, la tercera y última etapa corresponde al regreso y al autoconocimiento, tal como acontece con los personajes de sus ficciones.

Este episodio homérico, que selló para siempre una de las formas de la anagnórisis¹⁹⁷, en la obra de Tizón se reitera como motivo¹⁹⁸ y como objeto de reflexión, para representar el reconocimiento de los demás y de lo propio y profundizar en el autorreconocimiento.

Con respecto a la anagnórisis, resulta significativo recurrir al análisis de Zecchin de Fasano (2000), quien realizó el análisis discursivo de los reconocimientos en *Odisea*, puesto que señala que acontecen como una lectura de signos y opina que presuponen un proceso interpretativo. De allí la diferencia entre ἀναγνώρισις (con sufijo -σις, proceso de reconocimiento) y ἀναγνώρισμός (con sufijo -ος, resultado de la acción de reconocer)¹⁹⁹. Después de sintetizar los modelos aristotélicos de anagnórisis, explica que “estos procesos requieren desarrollo en la acción, sea ésta acción épica o dramática y, generalmente, dan lugar a estados emotivos particulares en los personajes actuantes; e incluso dan lugar al desarrollo previo de un proceso intelectual” (290).

Nos interesa para nuestro trabajo no solamente el punto de vista aristotélico del desarrollo de un proceso semiótico en el reconocimiento “por señales”, sino también lo que aporta Zecchin al comprender con el rótulo de anagnórisis a “la serie de reconocimientos a los que el narrador ha dado mayor envergadura concediéndole un proceso dialógico” (294), como ocurre varias veces en *Odisea* y, particularmente en lo que aquí nos interesa, en el reconocimiento a través de la cicatriz por Euriclea.

Héctor Tizón lo ha tomado como un σῆμα ‘señal’ en artículos, prólogos y entrevistas, para explicarse su vida, caracterizada por los numerosos desplazamientos en

¹⁹⁷ De las formas de anagnórisis clasificadas por Aristóteles, corresponde a la primera, es decir, reconocimiento “por señales” (ἡ διὰ τῶν σημείων) *Poét.* 1454b.

¹⁹⁸ Lo hemos analizado, en el capítulo 3, por el valor que asume en la novela *La belleza del mundo* a partir de la cita de un fragmento de *Odisea* en el epígrafe de la tercera parte.

¹⁹⁹ 2000: 287.

los viajes, y la trayectoria de su obra narrativa, autorrepresentada con la forma de un periplo.

En la entrevista publicada por Ana Da Costa (2007: 154), refiriéndose al reconocimiento de Ulises por la vieja criada, Tizón respondió:

(...) Esa cicatriz es también un gran símbolo.

-¿Qué representa esa marca?

-En realidad es la cicatriz que llevamos todos aquellos que hemos vivido la mayoría de nuestras vidas y estamos de regreso a la tierra. Y a decir verdad, la tierra que nos espera mide dos metros por dos metros de profundidad; pero en definitiva es la tierra.

No solamente representa el regreso en una recapitulación de la vida personal para autoconocerse, sino que también compone una autorrepresentación de su trayectoria literaria recreando el antiguo modo de reconocimiento por la cicatriz. De manera que distingue indicios en sus primeros textos que, por medio de la analogía, vincula con otros posteriores. Así, el texto introductorio a la reedición de *A un costado de los rieles* lo toma como *sema* para tratar el tópico de la continuidad de las temáticas centrales de su obra literaria:

Como la cicatriz que Ulises trataba de ocultar a la anciana Euriclea, en las páginas de este libro –que fue el primero de los míos– hay varias señas e indicios que sin disimulos me delatarán como el que habrá de perpetrar todos los acometimientos ulteriores (11).

Es decir que, en algunos de los primeros cuentos, reconoce una prefiguración de lo que luego iría conformando sus tópicos y su estilo singular. Anuncia lo que podría ser un descubrimiento para los lectores atentos de sus obras, por ejemplo, que en “Crónicas de la Guerra Grande” estaría “el embrión de lo que veinte años después sería *Sota de bastos, caballo de espadas*” (13), señalamiento que aporta, poniendo en diálogo a sus propias creaciones, a la comprensión de que el sacrificio y el dolor de los seres humanos en las guerras así como la inexorabilidad de que los hombres lleven los conflictos a situaciones extremas²⁰⁰ estaban entre sus primeras preocupaciones.

La edición de su obra cuentística completa (2006) ha sido, asimismo, una ocasión para volver sobre su recorrido literario. Además del prólogo de Leonor Fleming, “Predestinado a la frontera”, en el cual ella revisa la trayectoria y la ubicación de la

²⁰⁰ Dice doña Teotilde a su huésped, en *Sota de bastos, caballo de espadas*: “los hombres son pesados y absolutos; han inventado el mundo a imagen y semejanza de un campo de batalla y todas sus leyes tienen que ver con las leyes de la guerra, que se pierde o se gana” (2003: 143).

propuesta estética de Tizón en la literatura de su país y su época, el libro incluye en apéndice “La cicatriz de Ulises” junto con otros textos del autor referidos a su propia obra.

Este período de concentración en sí mismo se evidencia también en el predominio de lo autobiográfico. Como ya dijimos al analizar el viaje de exilio, los libros de artículos y ensayos,²⁰¹ que trazan sus memorias, también se incluyen en la última etapa, porque hacen un recuento de su vida y de sus obras.

La metáfora que el mismo autor emplea, la cicatriz de Ulises, señala la autoanagnórisis y, en cierto modo, completa el sentido con una perspectiva teleológica y totalizadora. Desde la cercanía del final de su trayectoria vital y literaria vuelve al comienzo para pensarse a sí mismo, para volver a descubrir su identidad por el recorrido realizado.

No podemos dejar de insistir en que la narración tiene una dimensión configurativa de la experiencia, tanto para el individuo como para la comunidad; es decir que, en el relato que el escritor realiza sobre su propia vida, da forma a su experiencia y a su autfiguración. Cuando Arfuch (2010) analiza la identidad narrativa en la biografía y la autobiografía, caracteriza la doble dimensión (histórica y ficcional) de los géneros biográficos:

Parecería que los géneros canónicos -biografías, autobiografías, memorias, correspondencias- jugaran un juego doble, a la vez historia y ficción -entendida esta última menos como “invención” que como *obra literaria*-, integrándose así, con este estatus, al conjunto de una obra de autor -en el caso de escritores- y operando al mismo tiempo como testimonio, archivo, documento, tanto para una historia individual como de época (91).

Esta comprensión actual del discurso autobiográfico, género que tradicionalmente se hubiera considerado extraliterario, avala la inclusión de estos textos que estamos considerando dentro de los límites que el mismo escritor diseña para su obra literaria.

Da Costa (2007: 153), transcribe un fragmento de otra entrevista²⁰²:

Un buen resumen de nuestra vida sería la trilogía entre la memoria, el exilio y el regreso. Tres elementos que son comunes a todos los hombres, que nos definen a todos mucho más que el ADN. En el fondo de las tres palabras está el viaje como metáfora de la vida.

²⁰¹ Estos son: *Tierras de frontera* (2001), *No es posible callar* (2004), *El resplandor de la hoguera* (2008).

²⁰² Cfr. Nota 28, transcribe fragmento de Revista *Veintitrés*, 11/07/2002.

El autor brinda algunas pautas de lo que destaca de su trayectoria. Consecuentemente, en una confluencia de las dimensiones socio-cultural, estética y vivencial, se podría trazar una correspondencia de la experiencia vital con las tres etapas de su trayectoria literaria, planteadas en el capítulo uno, en una síntesis de la autorrepresentación que él mismo quiso dejar instalada en sus escritos.

En una primera etapa, realiza un viaje al pasado, particularmente a la historia de Jujuy, ligada a los lugares donde transcurrió su niñez:

Mi primer afán apeló al recuerdo: mis abuelos, mis padres, mi propia imagen en las viejas fotografías, un niño pequeño en la alta estepa fría y ventosa de Abra Pampa, o entre las matas verdes y las floridas madre selvas de Yala. Creí entonces que era mi deber rescatar y conservar lo que estaba destinado a desaparecer con el progreso.²⁰³

Luego se suceden los viajes y sobreviene el exilio, es decir, la salida de lo familiar, de lo propio, y la iniciación en el mundo, lo ajeno y distinto. Finalmente, como en un periplo, el regreso al origen y a las fuentes, que culmina con la despedida de la labor de escritura, en el Epílogo de *Memorial de la Puna*.

4.3. *Memorial de la Puna*: consumación del periplo y despedida

Nunca se es de todos los sitios, sino de algunos, y ese lugar que nos vio nacer es también el que nos verá desaparecer cuando el hechizo de vivir se eclipse. De él venimos y hacia él marchamos, como Ulises al cabo de sus periplos...²⁰⁴

Decíamos, en el capítulo tres, que el relato “El hombre que vino del río”, “Cuaderno uno” de *Memorial de la Puna* (2012), retoma, como un gajo desprendido del árbol, los hechos de la vida de un personaje secundario de *La belleza del mundo*, ese hombre solitario con el que Lucas tuvo escaso contacto, pero que llegó a conocer en la profundidad de su desdicha por la lectura del cuaderno de notas abandonado.

Esta intertextualidad interna entre los textos de su propia obra²⁰⁵, opera como una señal que marca la continuidad de su poética, a la cual el mismo Tizón venía remitiendo

²⁰³ Prólogo a *Obras escogidas* (1998) incluido en el Apéndice de *Cuentos completos* (2006: 483).

²⁰⁴ “Narrar la propia vida”, en *El resplandor de la hoguera* (2008: 15).

²⁰⁵ Cfr. También “Cuaderno tres” donde aparecen personajes de *La mujer de Strasser*.

en los textos publicados en la última etapa de su trayectoria vital y literaria, sobre los que expusimos en el apartado anterior.

Como una forma de recuperación del pasado, del territorio de la infancia y de la “experiencia”²⁰⁶, de reconocimiento de quién es y de autoconocimiento, *Memorial de la Puna* incluye partes desprendidas de libros anteriores y otras dejadas de lado en producciones llevadas a cabo en otros momentos de su vida.

Leonor Fleming²⁰⁷ había propuesto que la “Puna como dimensión de la experiencia” es la clave de la obra de Tizón, que hay una Puna que el escritor “conoce e inventa desde su experiencia de hombre de frontera” (2006: 14). Ahora, frente a su última obra publicada, podemos agregar que también el autor se “inventa” a sí mismo, es decir, la autofiguración de sí, en ese narrador que recorre y rememora en la Puna y en Yala.

Para identificar algunas peculiaridades que permiten incluir estos textos de Héctor Tizón en el espacio autobiográfico, es oportuno sintetizar algunos conceptos del trabajo de Leonor Arfuch (2010), especialmente cuando se pregunta sobre la identidad de quien asume la voz narrativa en la autobiografía (95-97), tomando en cuenta que la teoría ya se ha cuestionado la unicidad del que enuncia una narración, desde el dialogismo bajtiniano. Así, retoma a E. Benveniste porque, además de haber develado la presencia del sujeto en el discurso por las marcas lingüísticas, no ha dejado de incluir la dimensión dialógica en el aparato formal de la enunciación; por lo que resulta insoslayable para la reflexión contemporánea sobre la identidad -filosófica, antropológica, histórica- y para la indagación sobre la inscripción narrativa del *yo* en las formas biográficas.

Para precisar algunas características que definen “la especificidad, aún relativa, de lo autobiográfico”, que asume el *yo* como forma de anclaje en la realidad, pero a la vez “convoca y despliega el juego de la responsividad” (término bajtiniano), la autora destaca, siguiendo a Benveniste, los siguientes rasgos:

esa unificación imaginaria de la multiplicidad vivencial que opera el *yo*, como un momento de detención, un efecto de (auto)reconocimiento, de “permanencia en la conciencia”, así como el carácter esencialmente narrativo y hasta *testimonial* de la identidad, “visión de sí” que sólo el sujeto puede dar sobre sí mismo -independientemente, podríamos agregar, de su “verdad” referencial-.

²⁰⁶ Dice Tizón en el prólogo: “Sin la experiencia del desierto, no tendremos conciencia de la transparencia, del rigor ni de lo maravilloso” (11).

²⁰⁷ Cfr. Fleming (2006). “Predestinado a la frontera”, artículo publicado como prólogo a *Cuentos completos*.

En consecuencia, no nos preguntamos por la veracidad de los dichos del escritor, sino que rescatamos la imagen de sí que diseñó en sus textos, y no perdemos de vista los límites borrosos entre vida y ficción, que hasta “escapan incluso al propio autor” (Arfuch 2010: 158-159).

Sus declaraciones en el prólogo de *Memorial de la Puna* son reveladoras en cuanto a sus decisiones de escritor, porque proporciona fecha y lugar de inicio y remite el destino de la escritura a un público lector, en principio, limitado a su familia; incluso no tiene reparo en mostrar su incertidumbre con respecto a la estructura y al género de este libro, lo que nos lleva a pensar en la índole multiforme de las memorias. Si el íncipit adelanta el tono y traza un pacto de lectura, aquí vemos declarados los rasgos específicos de lo que se puede esperar en su lectura:

Serán recuerdos imaginarios de la memoria y los sueños. Ignoro si para relatar sus historias utilizaré siempre la primera persona del singular (11).

En primer lugar, la vacilación entre la realidad y la imaginación; en segundo término, la decisión sobre la enunciación desde el *yo*, en la cual se evidencia que habrá otras voces, especialmente en el uso del posesivo “sus” indica que no todos los enunciados serán representativos de lo personal, sino que incluye a los otros, a los habitantes del espacio que desea abarcar. Además, hace sospechar que el autor tampoco domina los límites difusos entre vida y ficción.

La soledad y el silencio del “desierto” le permiten reflexionar e insistir en “develar el significado pendiente de todas las cosas” (11), sentido que, luego veremos, se volcará en una inmersión en el paisaje, connotado por la relación del hombre con la naturaleza.

Antes de empezar a describir la Puna y sus habitantes, delimita cuál será el alcance de la evocación de la memoria, que en su proceso de anamnesis se concentrará en la propia vida o en los recuerdos proporcionados por personas muy cercanas, y el propósito de salvarlas del olvido, para él tan definitivo como la muerte:

Narraré aquí lo que mi memoria evoque de mí mismo, de mi propia vida o de las ajenas, muy prójimas y queridas. Nada ni nadie puede reprimir los recuerdos que iluminan de pronto aquello que creíamos perdido y desaparecido. El olvido es más fuerte e irremediable que la muerte. Sólo está muerto aquello que definitivamente hemos olvidado (12).

La narración como rescate de voces que de otro modo permanecerían silenciadas había sido el propósito de sus primeros libros. En aquella trilogía histórica, la experiencia

personal lo había llevado a la memoria colectiva de su región; ahora, en el último libro, la región de pertenencia será recorrida desde de la memoria personal, sin dejar de lado las otras voces, pero siempre ligadas a lo autobiográfico. El tono será personal, aunque por momentos se aparte para dar lugar a las voces de personajes, como cuando incluye los monólogos interiores del mariscal Tito, y sentencioso a partir de sus reflexiones sobre la forma de ser de la gente de la Puna y sobre el contexto contemporáneo. Además, por momentos conclusivo, porque adelanta su despedida del trabajo de escritor.

Este libro de carácter misceláneo reúne, así, la narrativa “del yo” o autobiográfica con relatos ficcionalizados a partir de testimonios orales oídos a lo largo de su vida, de personas cercanas. Una de las historias, la de la legendaria residencia temporaria del mariscal Tito²⁰⁸ en Jujuy, la había recibido de su padre, como sucesos de cuando el escritor era niño; otras fueron recogidas de otras voces, no siempre identificadas, en los desplazamientos del mismo narrador-autor por la Puna.

El libro está organizado en seis partes, a la manera de los cuadernos de notas, con temas diversos; generalmente se inicia la sección con un relato, algunos²⁰⁹ incluyen como paratexto aclaraciones editoriales sobre la fuente de la historia o sobre el personaje, en las cuales el escritor es mencionado en tercera persona. Por momentos el texto deviene en reflexiones de tono sentencioso acerca de la vida en la Puna y de sus habitantes, del mundo actual y del país, con una mirada crítica desde la periferia²¹⁰, y acerca de la labor del escritor²¹¹, pasando por la trayectoria, para luego arribar a la vejez y a la despedida.

Las fechas, que van desde el inicio de la escritura en Cuba en febrero de 2009, marcan de mayo a julio un recorrido del narrador por la Puna, para regresar a Yala, donde se observa la mayor intensidad personal del recuerdo de la niñez (94-95), y el epílogo cierra allí en octubre de 2010. El relato está conducido por una voz narradora (autoral y ficcional) que recorre la Puna evocando recuerdos y recogiendo historias, que primeramente se dirige hacia el Norte, a La Quiaca, ciudad fronteriza, y más tarde regresa,

²⁰⁸ Los relatos sobre la residencia de Josip Broz, conocido como el mariscal Tito, en la Argentina, antes de la Segunda Guerra Mundial, se atestiguan en varios sitios del país y son narrados como “leyenda urbana”.

²⁰⁹ Uno, tres y cinco.

²¹⁰ “Al asumir nuestra condición de posmodernos, hemos vuelto a obviar e ignorar los problemas creados -no superados, sino todo lo contrario-, los conflictos y antagonismos de un orden social cada vez más injusto y de un orden internacional impotente, prepotente e hipócrita. La conciencia del mundo globalizado ha condenado el despojo de los ricos por los pobres, pero lejos está de lanzar igual anatema y de condenar el despojo a los pobres por los ricos, práctica indisimulable y absolutamente cínica del neocapitalismo salvaje” (82-83).

²¹¹ Condicionada “por las necesidades crecientes del mercado y de la industria editorial” (98).

fronteras abajo, hasta Yala, donde permanecerá²¹². El recorrido, con la confluencia espacio-temporal, es el que da el soporte a la anamnesis. Algunas de las evocaciones, como “Recuerdos de un dinamitero”, transcurren en Yala, que no está en la Puna, sino fuera del desierto (“en cuyos límites vivo”), como señala en el prólogo.

Además de la variedad de textos que incluye, que van desde algunos decididamente imaginados a historias reales ficcionalizadas, la propia vida del escritor se inserta como un relato más en la ficción, entrelazado a los otros por un recorrido donde confluyen el espacio y el tiempo para darle una organización.

El mismo narrador en primera persona ha resultado ser uno de los “viajeros sedentarios”, tal como califica a los puneños (13). Lo había expresado sobre sí mismo en la entrevista de Raquel Garzón (1999):

Pero quizá sea mi tiempo de ser, en verdad, un viajero sedentario. Creo que me gustaría terminar mis días en algún lugar muy quieto, viendo pasar las nubes, conversando, eventualmente, con alguien a quien, también eventualmente, le guste conversar. Jujuy se ajusta a ese deseo. Los hombres y las mujeres silenciosos, como son aquí, no dicen tonterías ni emplean la lengua en palabras inútiles.

Como vemos, autoficcionaliza su imagen de escritor en la madurez y su despedida; los artículos y las entrevistas²¹³ publicados en la última etapa coinciden en temas, estilo y en la imagen autoconstruida con las memorias. En aquella entrevista había afirmado que el escritor escribe para decir: "Aquí estoy yo. Estas pocas palabras que he escrito son mi biografía. Apócrifa, pero mía".

La relación de la literatura de Héctor Tizón con lo autobiográfico empezó por el contexto geográfico, social e histórico de Jujuy, que conformó su “paisaje” construido literariamente; pasó por el motivo del viaje (todos los viajes, propios y ajenos), que lo llevó a otros lugares y a paisajes menos situados, y finalizó en el plano más personal, no diríamos íntimo, pero sí en lo más cercano y en el recuento de su obra (reconocimiento que es autorreconocimiento), o sea, en la vuelta al paisaje de Jujuy, esencialmente de la Puna y de Yala.

²¹² La tumba de Héctor Tizón está en el cementerio de Yala; la sepultura se hizo en la tierra y tiene una lápida confeccionada en la misma piedra con que se hicieron en el pasado las lajas del piso de la estación ferroviaria del pueblo, donde vivió cuando era niño.

²¹³ Cfr. Arfuch (2010) considera las entrevistas a escritores como género biográfico que goza de gran difusión en nuestro tiempo. Este tipo de entrevistas incluyen el “momento autobiográfico”, donde el escritor, que se “declara a sí mismo como objeto de conocimiento”, apuntará “a construir una imagen de sí, al tiempo que hará explícito el trabajo ontológico de la autoría, que tiene lugar, subrepticamente, cada vez que alguien se hace cargo con su nombre de un texto” (159).

El inventario de su propia obra incluso está subrayado con las intertextualidades entre sus libros, lo que se hace más notorio en *Memorial de la Puna*, aunque ya las había ensayado en sus tres primeras novelas.

Al considerarlo desde la perspectiva que proporciona el final de la trayectoria creativa del autor, se puede afirmar que la producción literaria tizoniana integra cada una de las partes en la totalidad de una poética y una visión del mundo.

En el principio de nuestro análisis sobre su trayectoria literaria completa²¹⁴, nos referimos a la forma especial de “estilo tardío” de Héctor Tizón, sobre todo porque nunca abandonó la crítica no complaciente del sistema social injusto²¹⁵, y al mismo tiempo, alcanzó una madurez vital y literaria que nos remite nuevamente a los conceptos de Said sobre los artistas que, en el ocaso de sus vidas, reflejan “un nuevo espíritu de reconciliación y serenidad expresado, a menudo, mediante una transfiguración milagrosa de la realidad común” (2009: 29).

Así como en su novela identificada con ese título, el sentimiento de *la belleza del mundo* sólo podía darse mediante el conocimiento de sí en un momento de integración cósmica durante el regreso, en *Memorial de la Puna* acontece el momento de plenitud, propio de la edad tardía del escritor, en una reconciliación con la naturaleza, cuando retorna a las Lagunas de Yala, casi al final del libro:

En el medio de la naturaleza, no estoy solo ni ignorado; todo lo que sucede aquí, entre lagos y montañas, es parte de mí mismo. Ésta es mi fuerza y mi consuelo, esta armonía es compartida con todo el resto, con todo lo que existe, porque existió antes y existirá después (94).

El texto “Otoño en las lagunas cuando llovizna”, inmediatamente anterior al “Epílogo”, sella una despedida, con las cuentas saldadas, llegado a la edad madura “consustanciado por la naturaleza” (95).

Aquí se enlazan el principio y el fin, puesto que este texto de regreso y despedida nos hace volver al tono y al sentimiento en el retorno al lugar natal del primero de los relatos publicados²¹⁶ y, después de transitar por los avatares del recorrido, llegar a la armonía con el paisaje de la niñez. En *No es posible callar* había dicho categóricamente

²¹⁴ Cfr. Capítulo 1.

²¹⁵ Afirma en *Memorial de la Puna*: “Nadie sobrevive entero sin daño a su propia época” (98), pero él no se refugia en la comodidad del “cinismo crepuscular” (99).

²¹⁶ “Ligero y tibio como un sueño” (2001: 33).

que: “Nadie puede huir del propio paisaje, de aquello que por primera vez vieron sus ojos al nacer” (2004: 23).

En el retorno a las Lagunas de Yala, en el “otoño” de su vida, el recuerdo de hechos pasados es el que provoca el autorreconocimiento en el paisaje de la niñez, en un estado pleno de paz y armonía con su vida y con el mundo:

En este atardecer, sentado en paz en la gran piedra de la ribera con caprichosa forma de butaca, como lo hacía cuando era niño, contemplo el valle y el cielo se abruma. La naturaleza, siempre igual a sí misma, es a la vez revolucionaria, no admite sujeciones ni tributos ante ella, ya que los registros de propiedad sólo son una burla. Cuando uno se acostumbra a verla así, se da cuenta al mismo tiempo de que la naturaleza es Dios, y me siento así yo mismo una parte de Dios (93-94).

Conclusiones

¿Estos ruidos y estos gestos son lo contemporáneo, o es *La Odisea* lo que nos está pasando?²¹⁷

Recapitulación

En esta investigación nos propusimos inicialmente estudiar los mitos grecolatinos y la *performance* oral en la narrativa de Héctor Tizón, con la intuición de que tenían un alcance en sus obras que iba más allá de las meras menciones o citas por el prestigio monumental de Homero y otros autores clásicos, privilegiados durante siglos como fuentes originarias de la cultura humanística y letrada.

A medida que avanzamos, se fue perfilando la hipótesis de que el motivo clásico grecolatino integrado en sus novelas no es un componente secundario, sino que el mito escatológico, el motivo del viaje y el regreso al origen, las dimensiones oral y escrita y su representación ficcional en los textos, son elementos que conforman la matriz narrativa, dan forma a la estructura novelesca y resultan significativos para la interpretación.

Si nos detenemos en las dimensiones enunciadas en la hipótesis, observaremos que son las que luego se fueron desarrollando en las diferentes secciones de análisis de su producción literaria.

Los avances en la investigación y en el análisis determinaron un recorte que se centró en las novelas en las que se podía proponer la integración de los mitos y motivos en un corpus con interrelaciones entre las partes y, asimismo, en las memorias y artículos ensayísticos que abonaban esa comprensión sistémica. Así dejamos aparte las novelas que no tienen una intertextualidad explícita con los mitos y motivos antiguos, a pesar de que el viaje es motivo de la mayoría, y los cuentos que toman temas y mitos muy particulares, que no se repiten en su narrativa ni pueden integrarse de manera relevante en el corpus mayor, dentro del cual hemos relacionado los mitos y motivos, así como la ficcionalización de la oralidad, con las líneas principales de la producción literaria tizoniana.

Para englobar lo que se ha tratado en la tesis, cómo se lo ha relacionado para darle organicidad y para que fuese explicativo de la presencia de los mitos y motivos griegos, no en lo fragmentario, sino en su trascendencia en la totalidad de cada novela y de la obra

²¹⁷ “Atardecer en Tilcara” (2008: 88).

en general, conviene sintetizar que se han desarrollado dos líneas fundamentales para la puesta en relación de los mitos griegos con la narrativa de Héctor Tizón.

Una de ellas comprende sobre todo la primera etapa como novelista, en la cual la relación con los mitos griegos toma fundamentalmente dos dimensiones:

-Por una parte, se centra en la escatología, por la cual se puede establecer la relación entre las creencias de los puneños y las de los antiguos griegos.

-Por otra, el entramado de diversos mitos griegos, especialmente los de la epopeya homérica, se sustenta en la transmisión oral, que para nuestro autor era la base o lo esencial de toda narrativa. Por esto el análisis hizo eje en la oralidad, la transmisión popular de los relatos y cantares y la ficcionalización de la *performance* del narrador oral.

La representación de la *performance* del narrador oral ha cobrado gran importancia en la relación entre los motivos antiguos, como los homéricos, puesto que en la obra aparecen asociados los narradores orales, la transmisión de los relatos y la memoria de la comunidad.

Para el autor, la oralidad era la forma básica y primigenia de narrar, ya que de esa oralidad provenían las voces más íntimamente ligadas a su vida, las que, junto a las lecturas literarias de autores clásicos, dieron impulso a su escritura y al afán de registrar, muchas veces con el motivo del viaje, el decurso de la vida humana.

En este aspecto, las nociones benjaminianas del narrador viajero, que cuenta a partir de lo que ha visto en su recorrido (movimiento, tiempo y espacios variables), y del narrador sedentario, que cuenta por lo que le llega de oídas y por lo que imagina, han sido útiles para comprender también las diversas maneras en que los narradores, con diferentes voces, se hacen cargo del relato, ficcionalizando el acto de contar frente a uno o varios interlocutores.

La otra línea se apoya en el viaje como motivo central en su narrativa -vinculado con el de Odiseo en varias obras-, entramado en los temas y en la estructura del relato, como representación de una forma fundamental de la experiencia humana y como metáfora de la vida. En una segunda etapa de su novelística, cobra centralidad el viaje de exilio.

Otros mitos y símbolos griegos que se manifiestan en el corpus seleccionado se analizaron ligados al viaje (lo escatológico, la voz como señal de reconocimiento, la transfiguración para ocultar la identidad), a los viajeros (como los ritos de hospitalidad), las abejas y la miel y la cicatriz de Ulises como símbolos de renacimiento, de reconocimiento y de autoconocimiento.

Leer las citas

En el capítulo 2, mostrábamos que la cita del pasaje de la *nékyia* toma a Homero porque este refiere al mundo heroico de la epopeya y a sucesos lejanos, aunque en *Fuego en Casabindo* los tiempos heroicos han quedado en el pasado y el presente ha sufrido una degradación²¹⁸.

Habíamos avanzado, así, en la caracterización de la funcionalidad de la cita del fragmento de *Odisea*, y cómo produce sentido. A esas reflexiones, las complementaremos ahora, en el cierre de nuestra investigación, con algunos conceptos de Jacques Derrida²¹⁹ en *Mal de archivo*, por la guía que aportan sus lecturas de los espacios, que llamamos técnicamente paratextuales, para la comprensión de lo que la cita impone al texto completo. Al plantearse el valor del *Exergo*, que indica lo que está fuera de la obra, la parte destinada a las inscripciones, pone en crisis dónde empieza el “afuera”. Derrida dice que “Citar antes de comenzar es dar el tono, dejando resonar algunas palabras cuyo sentido o forma deberían dominar la escena.” Luego se vale de un concepto económico, ya que la función de lo que se cita antes del comienzo es “acumular por adelantado un capital y preparar la plusvalía de un archivo” (1997: 15).

Nuestro análisis ha buscado ir más allá en la relación que establece su inserción al comienzo y asediar ese “tono” con que marca el resto de la novela y qué significaciones provoca, la “plusvalía” que incorpora al texto.

Al pensarlo como apelación a la tradición clásica, desde las formulaciones de Derrida en “Nos-otros griegos” (1994), hemos podido elaborar cómo serían los (sus) griegos de Tizón: la imagen o los aspectos de la/los que se apropia.

No soslayamos la relevancia del prestigio de Homero como monumento literario occidental, pero hemos visto que, al primar la intención de parangonar estos relatos con los homéricos, lo unió a la vez con otros grandes narradores orales, como Jesús, según dice en entrevistas. El narrador oral, el rapsoda entre los antiguos, es un componente esencial por su fuerte vinculación con las culturas predominantemente orales.

²¹⁸ 2.1.2

²¹⁹ Esta incursión derrideana, consciente de que “no se lee nada sin mediación” (Derrida 1994: 193), la debo a la guía de Analía Gerbaudo (2013), con su lectura y adecuación del “programa” de Jacques Derrida a nuestro ámbito argentino y a nuestras problemáticas. Para no traicionarlos, solamente procuré, intermediada por sus perspectivas, un despliegue de la lectura para la interpretación, no la aplicación de una teoría.

Si retomamos las declaraciones del autor²²⁰, podemos subrayar que, desde un lugar marginal a la cultura hegemónica, la realidad y el pasado necesitan de la referencia a la oralidad.

¿Lee Tizón “ingenuamente” (Derrida 1994: 193) a los griegos al apropiarse de los mitos, motivos y símbolos en sus novelas, incluso habiendo tomado las palabras “griegas” traducidas al castellano por otro, no por él mismo?

No hemos constatado en los escritos de Tizón una preocupación por la indecibilidad²²¹ de lo griego antiguo, sino que en sus creaciones ha tomado para sí la *verdad* de lo griego homérico que le hablaba a él mismo. Pero tampoco puede hablarse de ingenuidad. La filiación homérica de Tizón es consciente y explícita, como hemos propuesto y analizado. También lo dejó claro en entrevistas, como la de Ana Da Costa (2007: 95-96):

Yo he puesto esa cita griega un poco a propósito, para ver que hay similitudes culturales. Por supuesto que no son voluntarias, sino absolutamente casuales, pero debe haber algo en la memoria colectiva humana que partimos casi siempre de premisas semejantes. Porque esa leyenda, no es que yo la inventé y la escribí ahí como epígrafe, la he puesto a propósito para que no se crean que es una novela puramente folklórica, como se decía antes. Porque tanto en una cultura como en otra, está el hecho de que si no se arregla cuentas con el matador, el alma se va a penar.

Para Tizón no sería un problema la indecibilidad, esa imposibilidad de poder decir en otra lengua lo verdaderamente griego. A la vez que equiparaba su novela, en cuanto a las creencias y rituales sobre la muerte, con la cultura griega expresada por Homero, estimamos que también tiene su parte la confianza en el poder del relato literario para narrar la experiencia del pasado, la fuerza de la narración para dar forma a la experiencia humana relativa a la muerte y a la guerra. Él ha tomado lo que Homero le “decía” en el momento de escritura de las novelas y también en otros tipos de textos, en su larga trayectoria.

Derrida alerta sobre que “no se lee nada sin mediación” (193). La mediación que no puede soslayarse aquí es la de la tradición clásica, incluso como parte de la cultura general en la cual se forma un escritor. Las culturas griega y latina, lugares privilegiados por una larga tradición entre todas las culturas, llegan al lector de estas latitudes no sólo

²²⁰ Citadas en capítulo 1.4.

²²¹ Para Derrida (1994: 196) era un dato significativo que la indecibilidad o determinado discurso sobre la indecibilidad haya encontrado (en el campo de la filosofía) ejemplos privilegiados en las palabras “griegas” (siendo evidente que esto puede acontecer con otras lenguas).

en sí mismas, sino tramadas en las otras literaturas, en textos conocidos o inesperados, en las artes y en los productos de la cultura de masas.

El mundo de creencias que circulaban en boca de la gente de la región, multicultural y plurilingüe, se vincula estrechamente con el componente homérico que el epígrafe instala en la novela, a pesar de las diferencias y la distancia, por algunos rasgos similares, comunes a las preocupaciones escatológicas del ser humano.

El texto homérico citado es el texto que todas las lecturas anteriores han configurado. Hay innumerables mediaciones hasta llegar al fragmento de *Odisea* que encabeza *Fuego en Casabindo*, a los pasajes citados en los epígrafes de *La belleza del mundo*, a las menciones en sus memorias de “la cicatriz de Ulises” o de la *Odisea* como forma de estructurar el relato, o a la trasegada visión de Ovidio en el exilio.

Sin embargo, quizás no haya sido la preocupación del escritor, en el momento de creación de sus obras, el pensar en esas capas de lecturas y de discursos superpuestos sobre el clásico, sino que se le haya impuesto la “verdad” que encontraba en cada pasaje citado de la *Odisea*.

Las variantes de la apropiación tizoniana de los mitos y motivos griegos

Remitiéndonos a los análisis desarrollados en la presente tesis, distinguiremos la significación que asumen las menciones y apropiaciones de Homero en la obra tizoniana, discriminando cuatro variantes principales para comprenderla.

En primer término, están aquellas obras en las que el mito o el motivo tienen incidencia en la estructuración de la novela, en particular en la organización del argumento o fábula:

- a. En *Fuego en Casabindo*, la cita homérica adelanta e introduce el tema escatológico, que vincula las creencias antiguas con las de los puneños, a la vez que incide en la estructura de la novela porque se realiza en la línea narrativa principal desde el principio al fin. Las creencias sobre la muerte y el viaje de las almas son tan definitorias de la cultura local que también hay referencias en las otras dos novelas de la trilogía jujeña; aunque en ellas no sean el motivo principal, son parte del mundo representado.
- b. En *La belleza del mundo*, el viaje de Odiseo y la noción de periplo estructuran la novela en su totalidad.

En segundo lugar, la narración oral y los narradores orales, estrechamente ligados al mito y a la difusión de leyendas, constituyen una referencia como los primigenios dadores de sentido y como conservadores de la memoria, al modo de archivos vivientes, y son esenciales para el carácter y la forma de la narración novelesca. Esta condición es dominante en *El cantar del profeta y el bandido*, como hemos analizado, al punto que hasta la *Odisea* aparece devuelta al cuento popular (*folk tale*), narrada como ‘ejemplo’ o relato aleccionador por uno de los personajes.

Esta dimensión también tiene lugar en *Sota de bastos, caballo de espadas* por la relevancia que alcanza el recuerdo del pueblo de los sacrificios impuestos por la guerra y la visión diferente del heroísmo en distintos sectores de la sociedad de la época. Unos son la gente del pueblo más explotado, quienes no han sido formados en un ideal de heroísmo, no lo sienten parte de sus vidas ni lo comprenden, sino que se ven empujados por las decisiones de los que detentan el poder; otros son aquellos que responden al ideal heroico tradicional, aristocrático en Homero, pero que en esta faceta independentista asume un carácter libertario.

Esta visión contestataria del relato oficial del éxodo jujeño, que incorpora la crítica por el contraste que ofrecen las diferentes voces, está en consonancia con un clima de época, con una nueva conciencia en algunos intelectuales de los profundos alcances de la hegemonía del pensamiento dominante, lo que se corresponde con nuevas concepciones de la Historia que empezaron a desplazar el eje de los sujetos habituales hacia otros no considerados antes, como las clases populares o las mujeres.

Por supuesto que la novela es creación literaria, no histórica, pero se puede afirmar, en este caso, que estas novelas polifónicas expresan una política literaria en la decisión de representar las palabras de los indígenas y de otros oprimidos cuyas voces no se “oían” en la literatura, no de la manera paternalista del escritor indigenista de un período anterior, sino incorporando sus discursos particulares (relatos, dichos, cantares), que, como ha señalado Bajtín, conectan el lenguaje (y la literatura en un segundo grado) con la vida social.

La perspectiva de la “tradición selectiva” permite comprender que, desde sus intereses de época y de las necesidades estéticas de cada novela en particular, el escritor selecciona “su” Homero. Por una parte, el viaje, pero también el contraste con el ideal heroico aristocrático desde el cual la tradición clásica leyó a Homero (pensemos en las lecturas de Jaeger o de Highet) y que gozó de amplia difusión.

Cabe retomar al respecto los conceptos de Monneyron y Thomas (2004: 76) en su afirmación de que:

Un mito puede ser percibido a la vez en una perennidad de sentido y en la actualidad de su reescritura. Al mismo tiempo, puede servir para consolidar una tradición y contribuir a un trabajo verdaderamente revolucionario.

Es decir que la apropiación del mito no solamente se aboca a la tarea de conservar relatos cuya supervivencia peligra, sino, al mismo tiempo, en contraste con la visión del pasado, puede generar una perspectiva crítica.

Podemos considerar la relectura de Ovidio, paradigma del dolor del exilio, como una tercera forma de emergencia de lo clásico dentro del texto contemporáneo. El sentido ha sido mediado por la escritura de otro autor, el rumano Vintila Horia, quien había creado en su novela una suerte de diario de Ovidio desterrado. A través de esa mediación, el análisis de los elementos comunes con las elegías desde el exilio del poeta latino aportó a la comprensión del empleo de este recurso en los textos de carácter autobiográfico de Héctor Tizón.

Frente a la crisis en la vida personal y en la identidad por abandonar forzosamente todo lo propio y deber adaptarse a una nueva cultura, para los escritores como Tizón, “cerrar los ojos para vivir” constituyó una imagen representativa del dolor del exilio, manifestado en la inmersión en el interior de sí mismo para reencontrarse allí con el pasado y los lugares propios de su literatura. Después de la superación del duelo de la pérdida, se abrió el camino para encontrar una identidad renovada, a partir de la cual surgieron nuevos proyectos de escritura.

Un último término para señalar lo constituye la apelación a “la cicatriz de Ulises” en los prólogos, entrevistas y memorias, la que reviste muchas variantes, pero en general opera como una insignia o emblema, es decir, una imagen de identidad. Lo hemos apreciado, en especial, en el capítulo cuatro, aunque también a lo largo del desarrollo de esta investigación.

Al comienzo de la misma, habíamos adelantado los conceptos planteados por Stanford²²² al indagar en las razones de la permanencia del tema de Ulises. Ahora, al finalizar este estudio, es necesario retomar sus nociones sobre la relación que los escritores establecen con Ulises, porque se adecua a esa función auto identificatoria en las apropiaciones de Tizón.

²²² Cfr. Capítulo 1.

De las variantes de las citas y menciones de Homero analizadas, el reconocimiento por las señales ha construido, a la par del autoconocimiento, un sentido teleológico para abarcar y comprender la obra como totalidad.

Estimamos que la propuesta de esta tesis sobre la relectura de los mitos y motivos griegos, especialmente de *Odisea*, realizada por Héctor Tizón en su obra literaria, constituye un aporte para la consolidación del estudio del diálogo de nuestros escritores con la tradición clásica, ya que hemos llevado a cabo una sistematización de los elementos presentes en un corpus, es decir, los hemos organizado de manera sistemática. Hemos desarrollado un análisis intertextual, con el auxilio de la filología clásica, contextualizado en el campo cultural de la época en la cual el escritor produjo su obra. De este modo, hemos arribado a interpretaciones que evidencian la forma singular en que Héctor Tizón releyó los mitos y motivos griegos y los resignificó en las novelas seleccionadas.

Estos aportes contribuirán a la consolidación de una manera de abordar la relación de los escritores contemporáneos con “sus” clásicos, particularmente para la Argentina, donde todavía hacen falta esfuerzos en la investigación para alcanzar una completa sistematicidad en el campo de la tradición clásica²²³, especialmente de la recepción de mitos y motivos literarios griegos por parte de los narradores de nuestro país y de América Latina, tal como lo planteamos en la Introducción.

Además, desde un lugar que podría considerarse lateral a los campos de estudio de la literatura argentina y latinoamericana, nuestra lectura sesgada por el contrapunto con los “griegos” aporta también a la comprensión de la narrativa tizoniana, en su excepcional conjunción de lo local y lo universal, y a la construcción del lugar de un escritor fundamental para los mencionados ámbitos de estudio.

Coda derrideana

Antes del cierre, no puedo dejar de consignar la búsqueda realizada en las bibliotecas de Héctor Tizón, la de su estudio en la casa de San Salvador de Jujuy (Las

²²³ Apreciamos los valorables esfuerzos en la investigación en este campo y su sistematización que han tenido avances en España, con las precisiones conceptuales y las discusiones que publican en el *Diccionario hispánico de la tradición clásica*, proyecto coordinado por Francisco García Jurado, que puede consultarse en: <https://www.ucm.es/dhtc>

Delicias 133) y en la de su casa en Yala (Belgrano 50)²²⁴. Esta indagación fue acometida desde mi mirada, la que buscaba la presencia de Homero y otros “griegos” en su biblioteca y, desde ese lugar casi al margen, una posible explicación de su fuerte empatía con la *Odisea*.

Un hallazgo ha sido la constatación de la huella de la lectura de *Odisea* de Homero por parte de Héctor Tizón en la marca (una cruz escrita en el margen izquierdo de la página 576, justo a la altura de los versos citados en el epígrafe de *Fuego en Casabindo*)²²⁵ en el libro perteneciente a su biblioteca en San Salvador de Jujuy. Por esa huella podemos reponer la escena de la lectura de *Odisea* en la traducción directa del griego por Luis Segalá y Estalella, en edición de *Obras completas de Homero*. Colección Clásicos inolvidables. El Ateneo, 1957.

La lectura de *Odisea* fue recreada en “Atardecer en Tilcara” (2008: 88). Allí se hizo evidente la recurrencia a los textos de Homero en sus lecturas y relecturas, hasta en el más íntimo espacio cotidiano. Describe el momento del día y la escena de lectura: “Refugiados en la casa, con mi mujer leemos a Homero”. A las voces de los personajes de *Odisea*, se superponen los sonidos que vienen de afuera. Esta intromisión mutua de un mundo en otro genera una “dimensión equívoca”, instantes de diálogo en el tiempo provocados por la lectura, que lo llevan a interrogarse: “¿Estos ruidos y estos gestos son lo contemporáneo, o es *La Odisea* lo que nos está pasando?”

Al final del breve texto, comprendemos que es *Odisea* quien gana e invade el ámbito actual: una columna de humo que se eleva desde la “pipa” de un horno de una casa vecina “donde se cuece el pan para los pretendientes de esta noche”.

No hay un “Archivo Héctor Tizón” todavía²²⁶. Sin embargo, revisando sus dos bibliotecas, he encontrado numerosos libros clásicos (Tucídides, Cicerón, Séneca, Flavio Josefo, entre otros) y estudios sobre la literatura griega antigua²²⁷, la épica²²⁸, la filosofía y las religiones antiguas. He inventariado también la existencia de la edición de *Odisea*

²²⁴ El acceso a las bibliotecas fue facilitado por la esposa, Flora Guzmán, en la casa de San Salvador de Jujuy, donde conté con la ayuda de la Prof. Ana Angulo, su secretaria; por el hijo, Ramiro Tizón, y el nieto, Santiago Tizón, en la casa de Yala.

²²⁵ Incluyo fotografías en Anexo II.

²²⁶ Por lo menos, no lo había en el momento de la visita a las bibliotecas, 24 y 27 de marzo de 2017.

²²⁷ Menciono algunos: *Paideia* de W. Jaeger, *Los griegos* de H. D. F. Kitto, *Relatos de viajes en la literatura griega* de L. A. García Moreno y F. J. Gómez Espelosín.

²²⁸ *Los poemas de Homero* de Kirk, Editorial Paidós, en versión castellana de Eduardo Prieto, entre los más significativos.

de Editorial Sol, Barcelona, 2000, de donde parece haber extraído²²⁹ los fragmentos que toma como epígrafes en *La belleza del mundo*, puesto que a la misma corresponden las versiones de los pasajes citados.

Además, entre los significativos para mi investigación, una edición de *Tristes y Pónticas* de Ovidio, con Introducciones, traducción y notas de José González Vázquez (Gredos). En ese libro, el señalador, la habitual cinta roja, estaba ubicada entre las páginas 14 y 15, que abarcan aproximadamente versos 27 a 68 de la elegía prólogo del Libro I,²³⁰ donde el poeta le habla a su librito, que viajará en su lugar hasta Roma desde el confín del universo en el cual se encuentra, indicio que nos lleva nuevamente a Tizón en el exilio.

De alguna manera, estas constataciones atentas a las lecturas tizonianas de los clásicos, pueden iniciar el inventario para una sección de su archivo futuro.

El proceso hermenéutico no se cierra con los resultados de una investigación; con cada lectura y cada hallazgo recomienza la búsqueda de nuevos sentidos.

²²⁹ El libro tenía un señalador en la página de comienzo del Canto XII y una marca (x) en el margen derecho, junto al pasaje en que Circe comienza a hablarle a Odiseo de que ha cumplido todos sus trabajos y a darle los consejos sobre los peligros que encontrará en el viaje de regreso. Fotografía en Anexo II.

²³⁰ Fotografía en Anexo II.

Anexo I

Diálogo con Héctor Tizón

Esta entrevista tuvo lugar en la casa del escritor, en San Salvador de Jujuy, el 25 de julio de 2011, durante la tarde.

Era la primera vez que tenía un encuentro personal con Héctor Tizón, con quien había hablado anteriormente por teléfono. Su don para la conversación era admirable y también la calidez y amabilidad en el trato.

Quedamos en seguir la comunicación, pero solo pude continuarla en forma telefónica, ya que Héctor Tizón falleció el 30 de julio del año siguiente.

En principio, le comenté mi interés en la vinculación de su obra con la cultura griega antigua, especialmente con Homero.

Cuando comenzamos a grabar, Tizón contó una anécdota que imprimió el tono afable y de cercanía a la conversación.

Cabe aclarar que, para este apéndice, hemos seleccionado los pasajes referidos particularmente a los temas de la presente tesis.

A.L. *Me interesa mucho lo que usted estaba diciendo sobre Homero.*

H.T. Ah, sí. Yo estoy seguro de que la transmisión ha sido oral, bueno, en realidad la tradición de los cancioneros heroicos -*La Canción del Príncipe Igor* en Rusia o *La Chanson de Roland*, inclusive- fueron en realidad de transmisión oral, en un comienzo. Después, el invento de la imprenta hizo que se difundieran en escritos. Pero en un comienzo ha sido oral. De eso uno se da cuenta también mucho en el teatro griego, que parece por momentos tan expresivo, digamos, vehemente. Porque los lugares en que se daba no tendrían suficiente acústica y porque el texto lo ameritaba, el texto dicho.

Por eso le contaba yo que a mí me gustaba más, por ejemplo, cuando me leían a Homero. Me leía mi mujer, en largas tardes, mucho más que después de empezar a leerlo yo. Sobre todo, la *Ilíada*, porque la *Odisea*, a uno lo va llevando la lectura. Es tan ameno...

La curiosidad de la escritura oral siempre me ha causado un gran asombro. Yo creo que -y alguna vez lo dije en alguna parte o a alguien- el primer relator oral, para mí, fue Cristo.

Él creó una especie de forma para que el oyente memorizara, que es la parabólica.

De manera que la transmisión de sus palabras, aunque está alterada de uno a otro de los cuatro evangelios, es bastante similar en el fondo.

Evidentemente, yo creo que él mismo, el mismo Cristo, era ágrafo... Aunque después lo pintan como teósofo, teólogo, etc.; pero, para mí, no.

La forma de dirigirse es la de un contador de historias orales -en inglés *tales*-.

Y acá en el norte eso se da muchísimo. La gente cuenta, e inclusive cuenta sus cosas. Cuenta cómo vino y después de hacer una larga cola -que no le llaman cola ni nada- en las oficinas le dieron la Libreta de Enrolamiento, que para él es un documento importantísimo.

Y cuentan las historias de su lugar, de su tiempo, con una asombrosa facilidad en la forma de decir y en la utilización del idioma.

Por ejemplo, yo recuerdo que los hacía hablar mucho cuando venían a mi estudio, porque antes de ser Juez, yo ejercía la profesión. Y uno me dijo que lo estaban por desalojar, que:

-Esa casa no vale nada...

-Pero algo ha de valer, algo tendrán que indemnizarlo...

-No, para nada; cuatro troncos y unas chapas.

-Bueno, las chapas son caras...

Y me dice:

-No, son dos nuevas y las otras muy ultrajadas por el tiempo.

¡Estaba hablando Quevedo!

A.L. *¡Qué expresión!*

H.T. El lenguaje de ellos es muy rico e, inclusive, un poco sentencioso por momentos.

A.L. *¿Si?*

H.T. Sí. Es muy difícil que hablen, salvo cuando entran en confianza.

A.L. *Claro, por eso la gente dice: son callados, pero eso depende de la cercanía del interlocutor...*

H.T. Del interlocutor.

Yo, por ejemplo, tuve unas dudas para escribir la novela²³¹. Si la empezaba a escribir y la seguía escribiendo en forma lineal, me parece que no tenía ningún interés. Hasta que recordé cómo me la contaron a mí. En varias noches, en una casa donde nos

²³¹ *Fuego en Casabindo.*

albergábamos muchas, no mucho, unas cuantas personas.

Había alguien que contaba y otro que corregía, y otro que le agregaba. De manera que, de esa forma, empecé a escribir el libro. Y fíjese qué curiosidad, eso me sirvió mucho para hablar con los guionistas, cuando estaban haciendo la ópera.²³²

Hablar con ellos y contarles de qué manera yo la había oído contar. Y le sirvió, además, según me lo dijo él, al músico, al autor de la música de la obra, Virtú Maragno, para orquestar la ópera; y realmente lo hizo extraordinariamente bien. Murió quince días antes de que se estrenara en el Colón.

A.L. *No tuve la suerte de ver esa ópera, me enteré de que se estrenaba.*

H.T. Yo no quería salir del palco... De pronto, entró al palco una de las cantantes, me agarró la mano. ¿Adónde me lleva? Me llevó al escenario, y ahí se levantó el telón y fue...

A.L. *Para un escritor no es un momento fácil.*

H.T. No, no, no...

Una de las cosas que más me gustó, aparte de un aria que es un poco el *leitmotiv*, es una especie de nana o canción de cuna, que le canta la mujer al héroe muerto, en brazos. Muy hermoso. Y no tengo yo la grabación.

A.L. *Eso sería interesante para escuchar.*

Estaba pensando en la escena, según usted decía, de cómo escuchó la narración de los hechos. ¿Y hablaban realmente esas personas de la etapa aquella, del siglo anterior, en la que habían sido las batallas y todos los hechos?

H.T. Hablaban, sí, hablaban, sí, sí, sí.

A.L. *Eso estaba en la memoria.*

H.T. En la memoria familiar de ellos, sí.

Hablaban y ponían vehemencia, entusiasmo, furor por momentos; la batalla fue tremenda, fue contra el ejército de línea, con máuseres, y ellos con palos y piedras.

A.L. *Una escena similar, en la forma en que se narra, está de alguna manera recreada en El cantar del profeta y el bandido, cuando el preso cuenta -porque él es el gran narrador ahí- a un grupo de mujeres que lo están escuchando. Yo he analizado cómo se construye la narración, y sobre todo, esta característica de nuestras culturas orales en que, si tienen un interlocutor que va acotando algo, se enciende más la*

²³² Se refiere a la ópera *Fuego en Casabindo*, con música de Virtú Maragno y libreto de Eduardo Rovner y Bernardo Carey, basado en la novela homónima de Héctor Tizón. Fue estrenada en el Teatro Colón el 1º de junio de 2004.

narración.

H.T. Y las mujeres son las que transmiten el saber, ¿no? Hasta tal punto que -me contaban algunas de las que fueron niñeras mías- sus abuelas al principio se mojaban los dedos en sus labios y se los ponían en los de ellos, como una forma de transmitir el saber, el saber verbal, que es un saber.

A.L. *Y es la forma de enseñar y aprender, además.*

H.T. Claro, claro.

A.L. *Me parece muy importante lo que usted dice sobre este tipo de contenido, que son muchos relatos fragmentados.*

H.T. Sí, sí.

A.L. *Son los que le dan la forma definitivamente a la novela, ¿no?*

H.T. La novela, en realidad, es eso, ¿no?

Si uno ve, la Odisea es un conjunto de historias que están estructuradas en una historia, que es simplemente la historia de un hombre que vuelve de la guerra y da un largo rodeo hasta encontrar su casa.

Eso que acabo de decir es un poco el símbolo de la vida de uno, en realidad, que es un largo rodeo hasta que encuentra un lugar en la tierra que lo acoge.

A.L. *Usted lo ha vivido de ese modo, ¿no? Aparece el tema este en “La cicatriz de Ulises”, el paso de los años y el volver a encontrarse a sí mismo en los primeros relatos.*

H.T. Claro. Sí, sí, es cierto.

A.L. *Incluso, releendo Fuego en Casabindo, hay una parte en donde está el jovencito que va a ser el tuerto...*

H.T. Sí.

A.L. *Diciendo que anda unos años vagando, o perdido, hasta que encuentra su lugar, y pensé, en la forma en que está dicho ahí, que parece como un germen de lo que va a ser después La belleza del mundo, que es la última novela que usted publicó.*

H.T. Sí.

A.L. *Hay un núcleo en ese tipo de viaje, que me parece que es recurrente en algunos de sus textos.*

H.T. Es cierto eso, sí -ahora que lo estoy pensando-, porque es un largo viaje, inclusive, por barcos, en ríos, ferrocarril y todo lo demás.

Es curioso lo que me ocurrió en esa novela. Algunas veces me preguntan cómo se me ocurren... y se me ocurren de casualidad casi todas las cosas.

Estaba un día en Buenos Aires; había ido solo -casi siempre me acompaña mi mujer-. Entonces -no me acuerdo por qué- y debe de haber alguna razón para que no me acuerde, empecé a pensar en el barrio y en la casa donde yo vivía cuando comencé a estudiar. Porque yo estudiaba en La Plata, pero vivía en Buenos Aires.

Entonces, de pronto, fui hasta la esquina, que era la esquina de la calle México y 24 de noviembre, y había una farmacia. Y fue como una revelación para mí... me acordé de ella, una mujer que yo conocía y de la que estuve enamorado. Toqué el timbre e inmediatamente me arrepentí, pero ya habían hecho un escándalo las cortinas esas que suenan cuando uno entra, y ya salía alguien; sale alguien y quedé estupefacto, era ella. Entonces me dice:

-¿Qué desea?

Y como un idiota le digo:

-Un paquete de algodón...

-¿De qué tamaño?

Qué absurdo... qué iba a hacer con eso, ¿no?

Después, cuando salí -en ese tiempo eran muy comunes las lecherías en vez de los cafés-, entré en una, con mesas de mármol. Le pregunté a la gente de ahí, de quién era esa farmacia y me dieron un nombre, y les digo: Pero me atendió una señorita... -Sí, es la hija.

Es notable, qué notable la operación de los años.

A.L. Porque usted no lo tenía presente.

H.T. En absoluto; ni sabía qué iba a buscar.

A.L. Y realmente le aparece.

H.T. Claro.

A.L. Y esa fue la idea que...

H.T. Y esa fue la idea de la novela.

A.L. Pero qué distinta a la vez la novela en tantas cosas; todo el mundo que inventa después a partir de eso.

Lo estoy haciendo pasar de una novela a la otra, pero justo las del comienzo y la última publicada -porque no sé en qué estará ahora- tienen como referente en las citas a la Odisea, precisamente, y esas son las que voy uniendo con estos motivos.

¿Eso es también un regreso?

H.T. Sí.

A.L. En La belleza del mundo hay todo un reencuentro del personaje consigo

misma, pero a la vez con una visión... no sé, hay un momento en que tiene una sensación, mirando el cielo nomás, en que se siente reencontrado - una cosa panteísta- por la que se siente integrado al Universo en ese momento.

H.T. Claro, claro.

A.L. *Y esa es una sensación que, a mí, que no soy religiosa, me gusta mucho.*

H.T. Cuando lea el último, el que va a aparecer en julio...

A.L. *¿Está por aparecer un libro ahora?*

H.T. Sí, que se llama *Memorial de la Puna*.

Son cuatro historias. Historias sobre personajes, varios de ellos existentes y otros inventados, y en el primero de ellos, pongo: Para quien le interese esto, el origen de esta historia está en la página 125 de mi novela *La belleza del mundo*.

A partir de esa frase, de esa imagen, yo escribí esto que ahora es una parte del libro nuevo.

A.L. *¿Ciento veinticinco?*

H.T. ¿Se acuerda del pasajero del barco? Que era el mecánico.

A.L. *Ese que le deja...*

H.T. Que se va y deja una carta que tenía escondida. Una de esas cartas es la historia de esto.

A.L. *Es como un mensaje enigmático, pero que a él lo hace regresar, precisamente.*

H.T. Cuando dice, qué diablos estoy leyendo yo. Es una cosa espantosa, que es ajena a todo lo de él. Esa es la historia.

A.L. *Nosotros relacionamos este momento con el descenso al Hades de Odiseo, porque, como va describiendo toda la escena, es un momento en que él ve algo muy oscuro, diferente, se mete en eso y no nos dice mucho de lo que está leyendo, pero evidentemente es algo que lo transforma, lo hace reaccionar y empieza a volver; creo que a partir de ahí.*

H.T. A partir de ahí, sí.

Es como una cosa siniestra que no puede explicársela.

A.L. *Así que va a estar ahora en un relato... ¿Y qué editorial lo va a publicar?*

H.T. La misma, yo tengo los derechos para todos mis libros en Alfaguara.

A.L. *¿Y va a seguir escribiendo memorias también, de sus diarios?*

H.T. Tengo ganas, pero el problema es que me cuesta tanto, y me cuesta dictar, porque no me gusta escucharme. A veces ellos paran, y yo aprieto el botoncito... no me

gusta escucharme a mí.

A.L. *O sea que tiene que ir logrando, con la persona con la que está trabajando, una buena comunicación.*

H.T. Absolutamente cierto.

A.L. *Las preguntas que yo le hago tienen que ver con una hipótesis de lectura de algunas de sus novelas. Una persona me preguntó: Pero, ¿vos qué seguridad tenés de que todo esto que viene de los relatos orales y de la frecuentación, por lo menos repetida en algunos casos, de los textos griegos, como los de Homero, Hesíodo, Heródoto también, se sustenta en algo de su obra?*

Yo creo que sí. En realidad, usted mismo lo ha dicho varias veces y en varios de sus textos, incluso, lo pone con citas, con epígrafes, con distintas referencias, ¿no?

H.T. Sí, sí.

A.L. *No me parece tan descabellada la idea de que esto no es un elemento secundario, digamos, sino que en algunos momentos está muy ligado a las matrices narrativas de la novela, y que se conectan con otras historias de acá, de la zona.*

H.T. Sí, sí, sí. Fíjese, por ejemplo, el asunto de “El jactancioso y la bella” está en los nueve libros de Heródoto, y nadie me lo preguntó.

A.L. *Me parece que en otros de sus artículos habla de esta historia de Candaules, que está en Heródoto.*

H.T. Claro.

A.L. *Incluso tiene alguna cita en otros cuentos; uno que se llama “Los indios”, que tiene un epígrafe de Hesíodo sobre la guerra... eso también me asombró. Yo tengo una edición en que ese cuento tiene un dibujo de su hijo.*

H.T. Es que estaba enfermo cuando fuimos a... es del que ahora me visitó, hace poco.

A.L. *Yo tengo esta edición que la atesoro, que es una edición de muchos años atrás.*

H.T. De muchos años, sí.

A.L. *Acá está precisamente ese cuento; hay un gato que también es dibujo de su hijo.*

H.T. Eso.

A.L. *De este dibujo.*

H.T. De los indios, sí.

A.L. *Usted toma la cita de Hesíodo, cuando habla de las guerras que son*

necesarias, y esto lo estaba escribiendo en años en que habría muchas discusiones sobre la lucha ¿no? Es asombroso, acá el jovencito vive una experiencia como de iniciación.

H.T. Sí, sí, sí, exactamente.

A veces llevaba yo un diario de trabajo, pero después me cansaba mucho, el diario de trabajo, y pasar a escribir... Por ejemplo, la novela *Sota de bastos, caballo de espadas* tiene un diario de trabajo inicial, que la editorial lo incluyó en el libro.

A.L. *Sí, lo he visto a ese.*

Uno de los críticos que hizo un libro sobre su obra es Massei, Adrián Massei.

H.T. Está en Estados Unidos.

A.L. *No lo conozco personalmente, pero he leído el libro. Tengo ese, así como la tesis de Fleming, que es muy interesante; también he leído a Stöckli. Otros que he leído son reportajes, entrevistas, de distintas personas que lo han entrevistado. Massei y Fleming, me parece, son los que tienen una visión, por lo menos de los que yo conozco, mucho más completa.*

H.T. Tiene un libro...

A.L. *Sí, ese lo conozco, lo conseguí hace poco.*

H.T. Leonor tiene una tesis, con la que se doctoró en Madrid.

A.L. *En una de las oportunidades en que vine a Jujuy, fui a la Universidad y estaba la tesis. Pude hacer fotocopias.*

H.T. ¡Ah!...

A.L. *Esa tesis trata sobre tres escritores del noroeste, muy bueno lo de Fleming. Yo le decía que Massei dice en una parte, que en la historia del hijo que se va, este también busca a su padre, Urbata.*

H.T. Sí, sí.

A.L. *Él ve, también, a Telémaco buscando a su padre. Entonces dije, bueno, otro tema más tengo aquí.*

H.T. ¡Ja, ja!

A.L. *Pero en este me parece menos evidente. En La belleza del mundo yo creí descubrir algo más que... me gustaría preguntarle qué asidero tiene, desde su punto de vista. En el texto, el protagonista primero no tiene nombre, después, se llama Lucas.*

H.T. Sí.

A.L. *Y en el momento en que él empieza a regresar, no cuando vuelve en el momento final del regreso al lugar de origen, sino cuando conoce a la mujer con la que se queda un tiempo, ahí empieza otra vez a reparar unos panales y vuelve a ser apicultor.*

H.T. Exacto.

A.L. *En los textos de la antigüedad, las abejas y la miel tienen mucha simbología. Yo lo he rastreado en algunos poetas y mitos griegos, aparte de que eso está en distintas culturas, ¿no?*

H.T. Como en los círculos de Dante.

A.L. *Por un lado, la miel fue la que sirvió para alimentar a Zeus cuando lo refugiaron en Creta, cuando era niño.*

H.T. Es verdad, es cierto.

A.L. *La miel tiene un poder regenerador y las abejas, de volver a la vida. No sé si usted le da ese valor, en algún sentido.*

H.T. No, no lo conocía, no.

A.L. *Eso viene ya de los mitos griegos, pero también de las Geórgicas de Virgilio.*

H.T. Sí.

A.L. *En la cuarta Geórgica, hay una historia que está ligada al mito de Orfeo, por otra parte, el gran poeta y cantor. Se aprende a través del primero que, entre los antiguos, inicia la crianza de las abejas y se cuenta la historia de cuando se le mueren todas, cómo hacer para volver a tener las abejas.*

H.T. ¡Ajá!

A.L. *Y por las enseñanzas que recibe, aparece que las abejas se pueden criar a partir de un animal muerto, de un buey muerto, dejándolo pudrir, y una vez que se pudre, empiezan a nacer nuevamente de ahí las abejas.*

H.T. Se rejuvenece.

A.L. *Sí, o sea que de esa carne muerta salen de nuevo las abejas que proporcionan la miel y la vida.*

H.T. ¡Qué maravilla!

A.L. *Esto está, por supuesto, en Virgilio, pero más allá de que él retome, invente, como suele hacer, a partir de los datos más antiguos, tiene asidero con las ideas que había acerca de este poder de la miel y las abejas. Yo lo relacioné con lo que le pasa a Lucas, que él vuelve, vuelve a vivir de alguna forma.*

H.T. Claro.

A.L. *Tiene una especie de renacimiento.*

H.T. Sí, sí, sí.

A.L. *Después de que se reencuentra con ese oficio primero.*

H.T. Sí, que le sugiere a la mujer, que está asombrada de que él se dedique a eso,

esa mujer que encuentra por el camino.

Que le dice: no necesitamos nada para vivir, más nada.

Qué curioso, sí, no había pensado en eso, pero sí.

A.L. *Esto me hizo acordar lo que usted me dijo, porque en los poetas antiguos, en Píndaro, por ejemplo, aparece que la miel da el don de la poesía, también.*

H.T. Sí, sí, sí.

A.L. *Las leyendas que se contaban sobre el poeta decían que a él, una vez que se quedó dormido, las abejas le habían libado miel en su boca, ¿no?*

H.T. Claro.

A.L. *Y es otra forma de hablar de esto, de la poesía y del don de los saberes transmitidos por la boca del poeta, ¿no?*

H.T. Claro. Fíjese que conté; una vez yo vivía en México, ¿no? Se lo conté a Carlos Fuentes; le dije que había una vieja en casa que dijo:

-Poné el dedo en los labios.

-Qué curioso, me dijo él, ¿acá sabes cómo se llama eso? Darle atole con el dedo.

El atole es como el arrope. Es como la miel.

A.L. ¡Ah, sí!

H.T. Hay que darle atole con el dedo al chico, está asustado.

Es curioso, cómo una cosa se cree que es absolutamente de este lugar y no lo es. Bueno, Jung tiene tratados sobre esto, ¿no?

A.L. Sí.

H.T. Mi mujer andaba en un tiempo buscando historias de la presencia del diablo acá, en Jujuy.

Entonces hizo unas investigaciones por la quebrada, y le dijeron que había un hombre que vivía en tal parte, que él sabía.

Fue, y no quería hablar el hombre; hasta que al último pudo lograr que sí.

-En ese acantilado había una gruta y ahí vivía un, algunos dicen un hombre, pero era como un tigre, como un monstruo muy malo. Al que se metía ahí, se lo comía... y no se podía escapar; pero hubo uno que se juntó piedritas blancas en su bolsillo.

Dice mi mujer:

-¡Ah, sí! pero Hansel y Gretel...

Él dice todo airado:

-¡Sí!, puede ser eso, porque aquí vienen muchos extranjeros... nos piden que les contemos una historia y después se la apropian.

A.L. Y... sí.

H.T. Tenía razón, son tan comunes las del diluvio y todas las demás.

A.L. *Sí, es cierto. Hay mucho, de común entre las distintas historias de todo el mundo, ¿no?*

H.T. Claro, claro.

A.L. *Algunos hablan de los arquetipos. Estaba pensando que usted pone algo así en El cantar del profeta y el bandido, cuando uno de los personajes le cuenta la historia de la Odisea a otro, sin hablar de que era de Homero... o sea que también migran las historias. Seguramente en nuestra cultura habrá mucho de historias que vienen de Europa, pero también está lo que es común entre distintas culturas.*

H.T. La forma de contar, por ejemplo.

Hablando de eso, la vez pasada me invitaron a Italia, y entonces mi editor en italiano me dice:

-¿No quieres conocer a tu traductora?

-Sí, cómo no -le digo-, que venga.

Y entonces se apareció la traductora, y le dije lo que había pensado decirle al editor, antes, pero ella ya lo había hecho.

-¿Cómo diablos se te ocurrió traducir uno de los libros más difíciles de traducir?²³³

Y me dice:

-No, para mí no fue difícil.

-¡No me diga!

Y me dice:

-No, con mi abuela fue muy fácil.

-¿Con tu abuela? -le digo- ¿pero de dónde es tu abuela?

Dice:

-Del sur de Nápoles.

-¿Y cómo?

-Es que se habla un italiano muy antiguo ahí, y entonces, justamente, yo se lo decía en español y ella me daba la forma del italiano.

Los italianos dicen que no se le nota ningún tropiezo en el texto.

A.L. *Así que esa novela está traducida... ¿Cuáles son las que están traducidas al italiano?*

²³³ Se está refiriendo a *El cantar del profeta y el bandido*.

H.T. Esa... *El hombre que llegó a un pueblo*; y al francés están todas. Y me llegó una que tardé en reconocer... ¿Qué diablos es esto?... Un minutito, ya se la muestro...

Un día me dijo García Márquez:

-Cuando te digan del chino, diles que no; porque no traducen, cuentan.

-¿Cómo cuentan?

-Sí, cuentan a su manera.

Tardé en averiguar qué era esto, es porque lo leí al revés: *La belleza del mundo*, pero en hebreo.

Así, dice *La belleza del mundo* en español.

A.L. *La lectura se debe hacer, me imagino, de derecha a izquierda.*

H.T. De derecha a izquierda.

A.L. *¿Qué es lo que se siente al verla así?*

H.T. Me siento totalmente analfabeto.

A.L. *¿Estará mi obra acá; son estas mis palabras?*

H.T. En esta, por lo menos, mi nombre está, pero es en serbo-croata.

A.L. *¿Y qué es?*

H.T. Es una antología.

A.L. *¿Estas son ediciones recientes?*

H.T. Hará un año; esta es más reciente, se está vendiendo recién ahora en Israel.

A.L. *En Israel. ¿Y al chino todavía no?*

H.T. Pero qué absurdo, ¿no? Para qué entonces escribe uno, si después ponen lo que se les ocurre a ellos.

A.L. *Dicen que siempre el traductor traiciona.*

H.T. Sí, sí.

A.L. *Es casi inevitable.*

Usted también lo conoció a Rulfo, ¿no?

H.T. ¡Ah, sí! Con él fuimos muy amigos, muy amigos.

A.L. *Cuando estuvo viviendo en México, eran sus primeros libros los que estaba publicando.*

H.T. Ahí se publicó el primero, *A un costado de los rieles*.

A.L. *Una referencia en una entrevista, me hizo pensar si no había escrito El cantar del profeta y el bandido antes que Fuego en Casabindo...*

H.T. No, no.

A.L. *Yo tenía el dato que primero escribió Fuego en Casabindo, pero había una*

referencia a una Mención que obtuvo en el premio Casa de las Américas.

H.T. Esos fueron cuentos... que también ha desaparecido de la... Yo estuve hace poco en La Habana, porque fui jurado del premio Casa de las Américas, y no había de mis libros.

A.L. *Esa edición yo no la he visto.*

H.T. Después la hizo Alfaguara.

A.L. *Sí, ahora están todos reeditados, por suerte.*

(...)

H.T. Mi primer problema, cuando se me ocurrió escribir algo, fue pensar: ¿y en qué idioma escribo? Porque yo leí algunos autores argentinos, Roberto Arlt, Eduardo Mallea... con los que no tenía nada que ver, porque a mí me enseñaron a hablar las niñeras.

A.L. *El otro lenguaje era muy urbano, muy de ciudad.*

H.T. Claro.

A.L. *Y muy aporteñado, además.*

H.T. Claro.

Mi teodicea era, por ejemplo, que me extrañaba mucho cuando hablaban del cielo, porque para los andinos el cielo y el infierno son subterráneos. Por eso es muy extraño. Es una noción culturalmente sobrepuesta a la que tenía yo desde niño.

Eso es lo que le debe haber pasado a San Pablo. San Pablo se dio cuenta de que él no podía expandir el cristianismo, porque era un anatema en el mundo judaico. Pero en el griego se dio cuenta de que era muy común, así, que una mujer tuviera un hijo de un dios.

A.L. *Sí.*

H.T. Entonces, ahí le fue fácil. Por eso, sus cartas primeras son todas a los griegos.

A.L. *Se aceptaba más en esa tradición.*

H.T. Claro, claro, no les parecía nada extraño.

A.L. *¿Y acá, en esta zona, el cielo y el infierno estarían debajo, en las profundidades?*

H.T. Debajo, sí.

A.L. *Porque en algunas interpretaciones de Fuego en Casabindo, se piensa que el mundo de los vivos es ya el mundo de los muertos, como que están muertos, ¿no? Y a mí no me parece que sea así, es decir, yo lo relacionaba más con estas formas de pensar de las cuales usted mismo hablaba en un viejo reportaje de Crisis, del año setenta y cinco,*

donde habla de la relación con los muertos de la gente de acá, de la zona, que hablan con ellos. Los muertos están presentes en el mundo de los vivos, digamos.

H.T. Sí, sí, permanentemente. El día de los muertos aquí es realmente un día en que se hace en la casa lo que le gustaba al muerto, al difunto protagonista de ese hogar. Hasta, inclusive, mujeres que nunca han fumado fuman porque el muerto fumaba.

A.L. *Para hacer algo que...*

H.T. Que tenga que ver con él; con la honra a los muertos.

Hacen esos panecitos que le ponen los ojitos de azúcar quemada, que son animalitos o gente.

(.....)

A.L. *Hay algo más que quería preguntarle: Algunos de los que tratan sobre las tres primeras novelas hablan de una trilogía épica, y me gustaría saber si usted lo piensa desde ese punto de vista.*

H.T. No mucho, no. Yo había pensado hacer una... tener en cuenta la historia, no de Jujuy, porque es muy grandilocuente eso, sino de la tierra ésta, desde la memoria más ancestral hasta la llegada del ferrocarril a La Quiaca.

Y, en realidad, en este libro que va a salir ahora se habla del ferrocarril, pero a través de un personaje, uno de los personajes que no son creados por mí.

Yo me acuerdo, cuando era chico, le pregunté a mi padre:

-Dime, ¿yo lo conozco al Mariscal Tito?

Y me dice:

-¿Por qué? Y luego: ¡Pero claro!

-¿Cómo que claro?

Él estuvo muchas veces en casa, dice; y me contó.

Mi padre era ferroviario... y entonces andaba desde esta ciudad hasta La Quiaca y de Salta hasta Huaytiquina.

Y ahí lo conoció a Tito, que era empleado de la constructora del ferrocarril. Yo me acuerdo de él como un hombre robusto. De las manos me acuerdo, que sostenían un vaso con alcohol, porque le gustaba mucho; y no me acuerdo de él, ni de la voz, ni de nada; me acuerdo de los ojos, de los dedos.

Y le pregunté a mi padre después de leer sobre él y de las fotografías.

-Sí, sí, estuvo en casa muchas veces.

Bueno, uno de los temas del libro que va a aparecer es él y otro es un pianista que se llamaba Conde de Montseanou, porque era conde de verdad. Había venido a parar aquí,

porque él contaba que en realidad tendría que haber ido al Congo, como su primo que estaba ahí; porque era belga y él era primo del Rey Leopoldo de Bélgica, y vino a parar aquí, y a parar a Salta, no se sabe por qué. Tocaba el piano para las damas y terminó tocando el piano para el prostíbulo de La Quiaca, donde yo conocí a la dueña. El prostíbulo se llamaba Recuerdos del 37. Que yo le preguntaba...

-¿Pero qué recuerdos son esos?

Y me dice:

-¡Ah!...

Lo único que le saqué yo es la expresión esa: ¡Ah! Debe de ser un gran recuerdo...

A.L. *Especialmente para ella.*

H.T. Y así lo conocí yo; tocaba el piano ahí. Y tocaba cosas muy hermosas, las cosas que uno recuerda de cuando era chico, así como “Damisela encantadora”, “Noche de ronda” y otras, estaba todo el tiempo...

A.L. *¿Y era común que hubiera pianistas u orquestas en ese tipo de lugares?*

H.T. Pianistas, sí, sí, claro.

A.L. *Lo que me asombra es lo que decía, ¿el mismo Mariscal Tito estuvo acá viviendo?*

H.T. Sí, sí.

A.L. *Es asombroso, y que usted tenga ese recuerdo tan vívido de algo.*

H.T. Yo cuando lo cuento, y me dicen que es asombroso, como me acaba de decir usted, les digo: Yo lo puse en un libro mío, sí, en una de las citas de *Luz de las crueles provincias* está.

A.L. *¡Ah, no me acordaba!*

H.T. ¡Cómo me costó! Me costó mucho, hasta... pero ganaron ellos. Decirle al traductor del francés que no pongan ese título. Le pregunté, porque me dijo:

-Me gustó mucho el libro, la traducción.

-¿Qué título le han puesto?

-El mismo.

-¿Cómo el mismo? No significa nada acá, en Francia, el mismo.

Porque es un homenaje a Carlos Mastronardi, por una parte, de “Luz de Provincia”, y a Borges.

A.L. *Claro, en el “Poema conjetural”.*

H.T. Exacto

A.L. *Que es bellísimo.*

H.T. Yo proclamo “la independencia de estas crueles provincias”.

A.L. *Al fin me encuentro con mi destino sudamericano. Esa frase es maravillosa, es inmortal. Y claro, Mastronardi, el poeta Mastronardi.*

H.T. Fuimos muy amigos, sí, sí, sí.

A.L. *Y de los poetas de esta zona, también algunos. Usted nombra... a Castilla lo conoció mucho, ¿no?*

H.T. A Castilla, mucho.

A.L. *Y más a Galán, me imagino.*

H.T. Claro.

A.L. *Me enteré de que había muerto Groppa.*

H.T. Sí, hace dos semanas. Poco a poco ya vamos siendo nombre de calle y de biblioteca.

A.L. *Mientras todavía se está, se sigue peleando y disfrutando...*

Acerca de lo que le preguntaba... uno de los críticos que habla de lo épico es (Adrián) Mazzei. Me parece que, pensando en lo que es la épica tradicionalmente, yo no le veía una intención o un tono épico al texto (Fuego en Casabindo).

H.T. Tal vez un poco *Sota de Bastos*, por el mismo tema, pero...

A.L. *Sí. Tienen de la épica el valor de los relatos orales, pero no la historia del héroe triunfante...*

H.T. Casi todos son derrotados.

A.L. *Al contrario, yo lo veo muy novelesco, precisamente.*

Yendo a otro tema...me acaba de contar María Luisa (Acuña) que le han hecho un homenaje hace poco, acá.

H.T. ¡Ah!, sí, han hecho un centro cultural que lleva mi nombre.

A.L. *Lo tengo que ir a conocer...*

H.T. Mi mujer le dijo al Intendente:

-Pero cómo no has dejado el mismo nombre.

Y es cierto, tenía razón. Era la casa de las lavanderas, porque las lavanderas lavaban la ropa en el río. Y entonces, un gobernador biempensante dijo:

-No, eso es un espectáculo espantoso.

Y el intendente les hizo construir una casa, con cosas para fregar y... pero las mujeres no querían ir, iban un ratito y después se mandaban a mudar al río.

Quizás muy afectas a la copla. Esta es otra de las cosas que se transmiten.

Estábamos una vez en una casa que alquilamos nosotros en la sierra de Madrid...

e invitamos a comer, entre otros, a este que fue muy amigo de Lorca y que lo acusan de haberlo entregado...

A.L. *¡Ah, sí!*

H.T. Cosa que es una barbaridad...

A.L. *Rosales. ¿Usted piensa que no es así?*

H.T. No, no es así. Luis Rosales.

Entonces, hablando de la copla, yo dije una que me parece muy hermosa, que dice:

“Paso río, paso fuentes,

siempre te encuentro lavando.

La hermosura de tu rostro

el agua se va llevando.”

Anónima.

Y me dice Luis Rosales:

-No, hombre, no es anónima.

-¿De quién es?

-Del Conde de Villamediana...

¡Bueno! Si el soldado analfabeto que la llevó a mis pagos no la llevaba, el Conde de Villamediana no existiría o sería una ficha en la biblioteca.

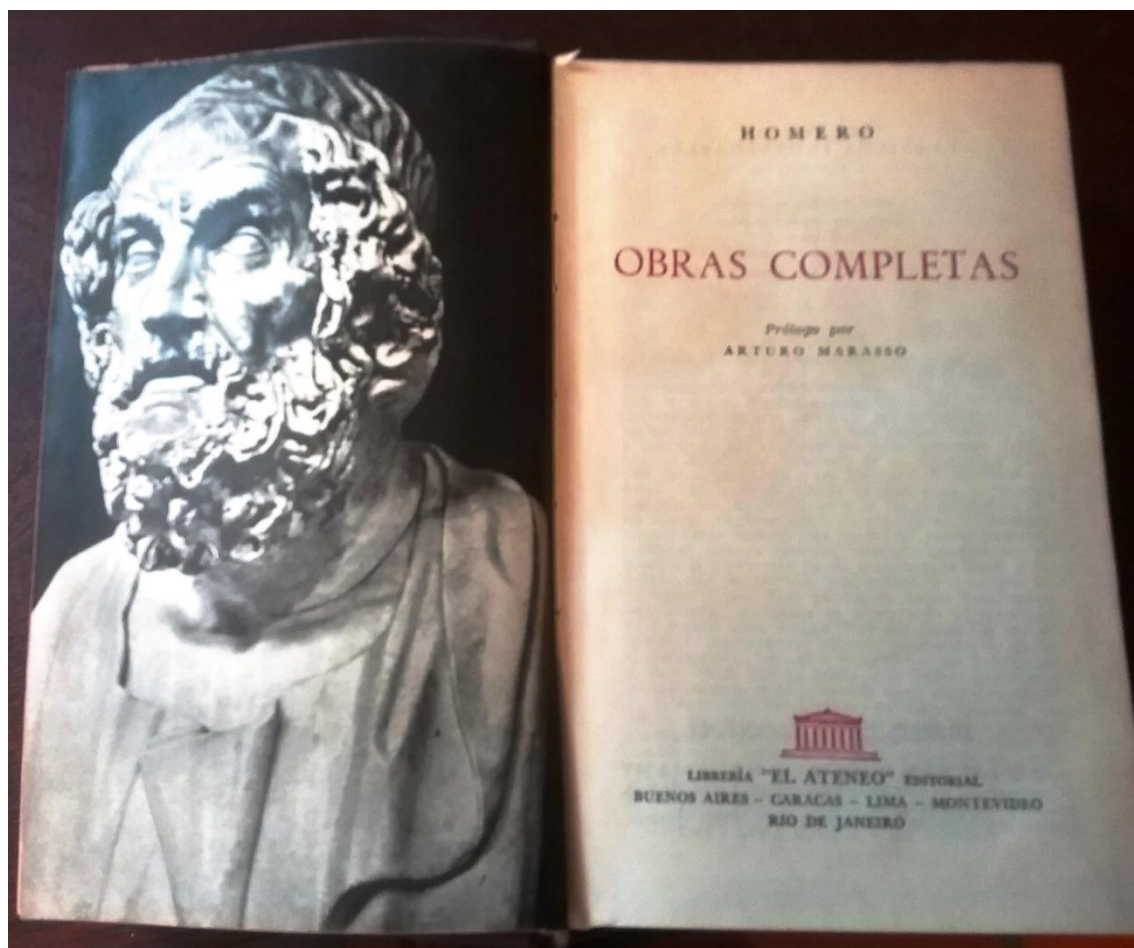
A.L. *Se transmitió y sigue viva así.*

H.T. Claro, exactamente.

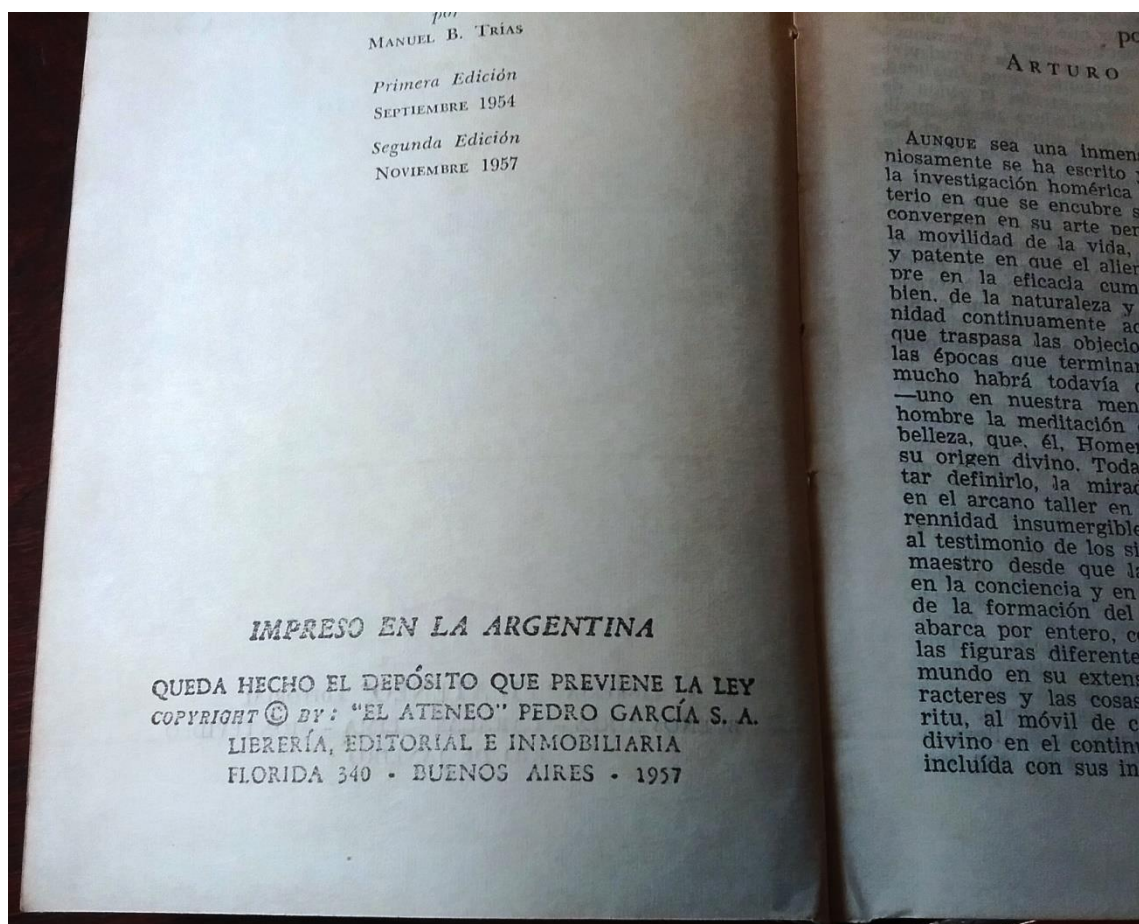
A.L. *Eso es maravilloso.*

Anexo II

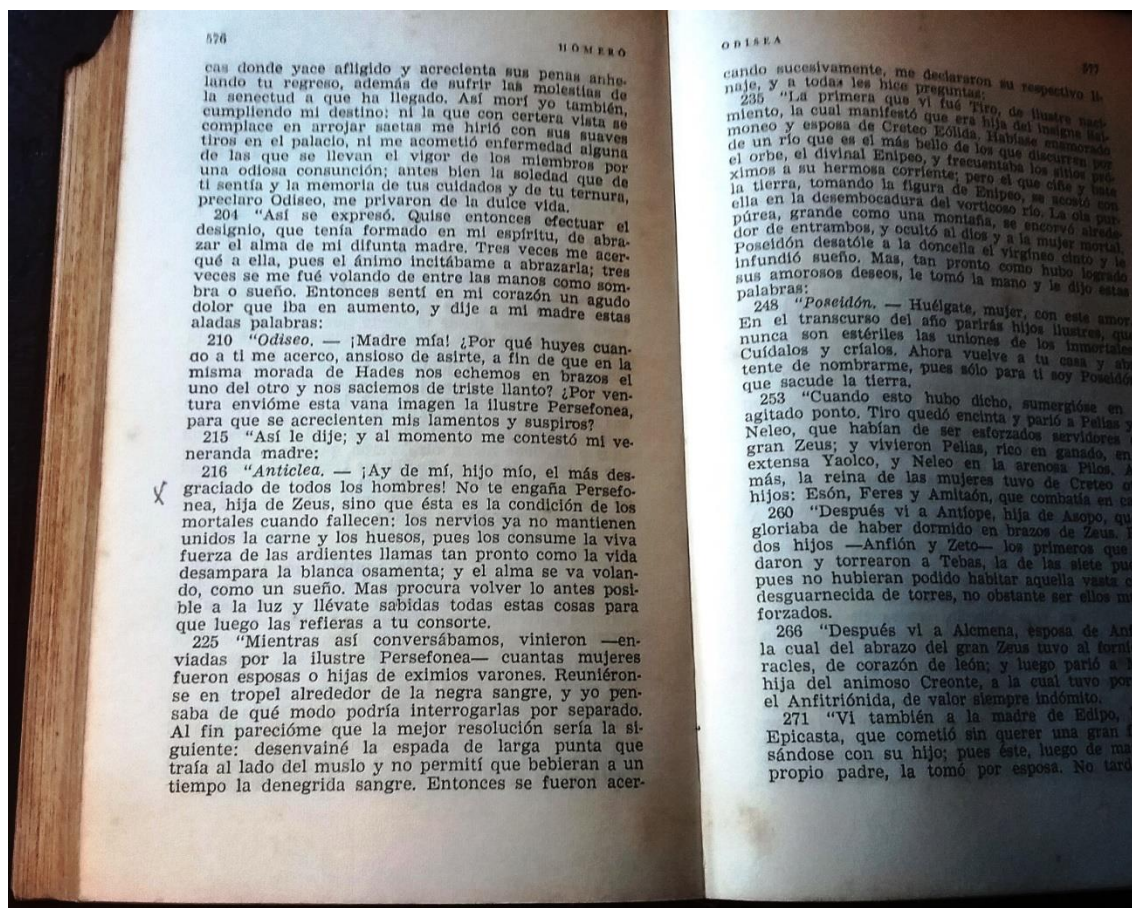
Fotografías tomadas en la biblioteca de Héctor Tizón
en San Salvador de Jujuy



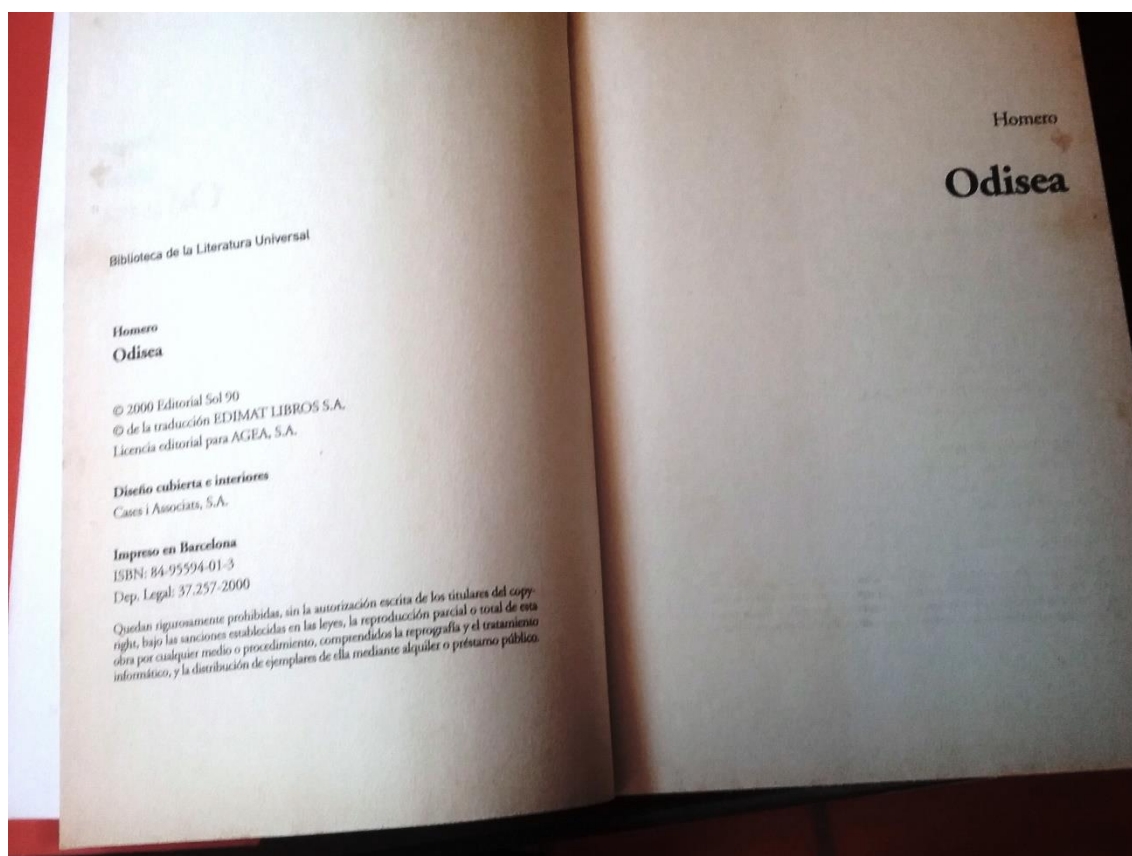
1. Portada de *Obras completas* de Homero, El Ateneo.



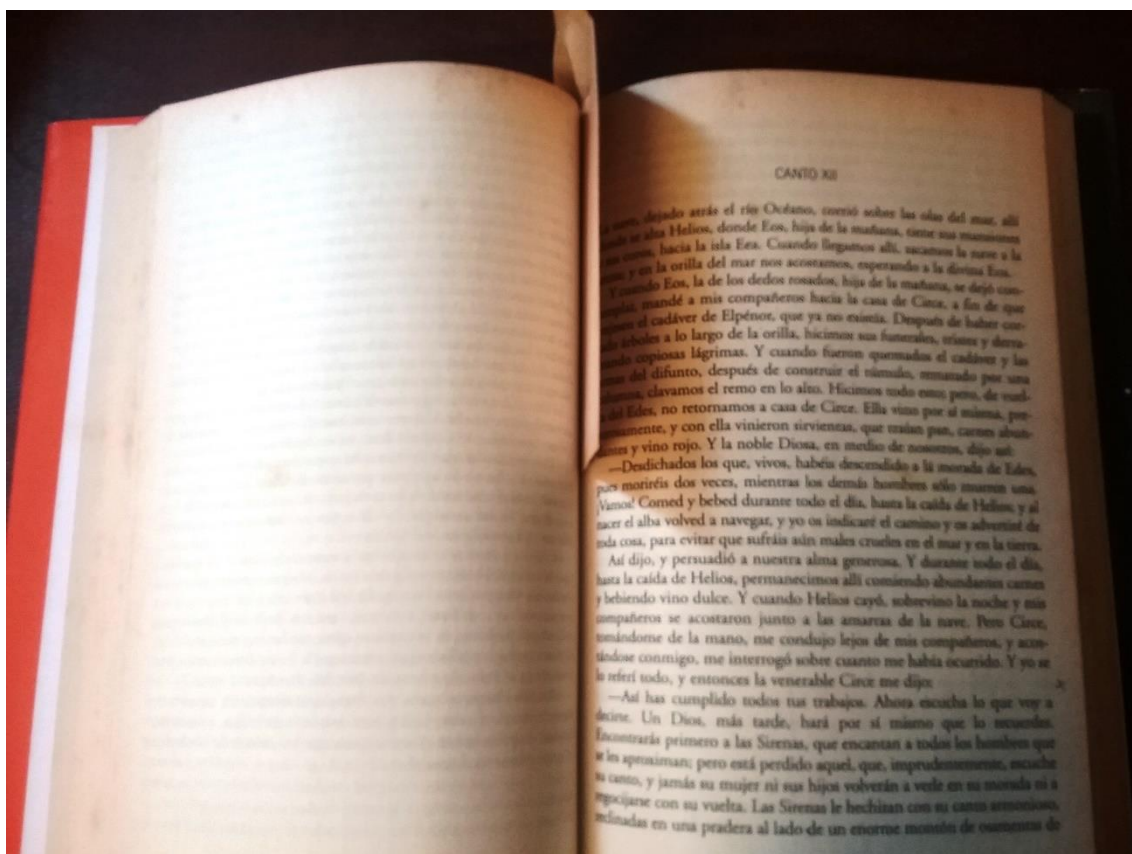
2. Datos de impresión de *Obras completas* de Homero, El Ateneo, 1957.



3. Página de *Odisea* en *Obras completas* de Homero, donde una marca en el margen izquierdo señala el pasaje citado como epígrafe en *Fuego en Casabindo*.



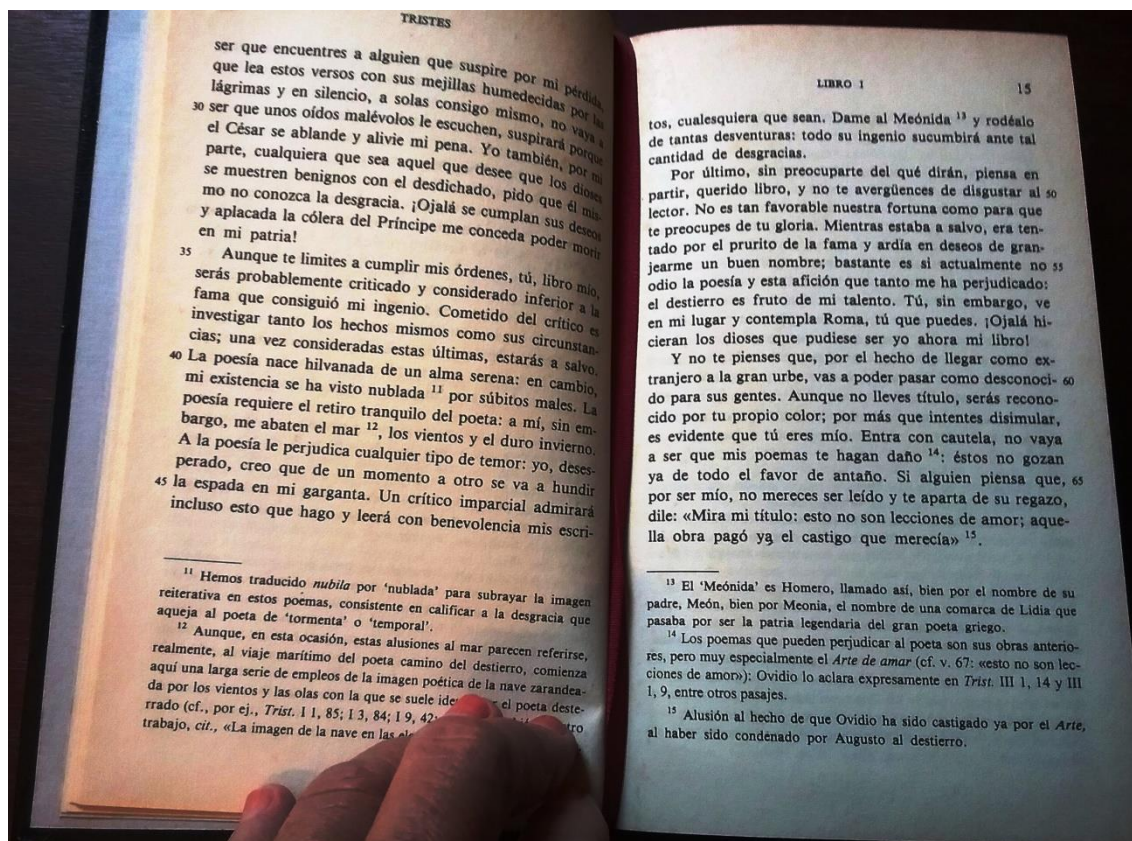
4. Datos de edición y portada de *Odisea*. De esta edición provienen los pasajes citados como epígrafes en *La belleza del mundo*.



5. Señalador ubicado al inicio del canto XII de *Odisea*, en el mismo libro mostrado en la fotografía 4.



6. Portada de *Tristes. Pónticas* de Ovidio, editorial Gredos.



7. Cinta roja como señalador, ubicado entre las páginas 14-15 del Libro I.

Bibliografía

Ediciones de las obras de Héctor Tizón

- Tizón, H. (1978). *El traidor venerado*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (1972). *El jactancioso y la bella*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- (1982). *El cantar del profeta y el bandido*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. (Primera edición publicada en 1972)
- (1984). *Recuento*. Antología personal. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- (1988). *El hombre que llegó a un pueblo*. Buenos Aires, Legasa.
- (1992). *El gallo blanco*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (1992). *Extraño y pálido fulgor*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2000). *Fuego en Casabindo*. Buenos Aires, Alfaguara. (Primera edición publicada en 1969)
- (2000). *Tierras de frontera*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2001). *A un costado de los rieles*. Buenos Aires, Alfaguara. (Primera edición publicada en 1960)
- (2001). *La casa y el viento*. Buenos Aires, Alfaguara. (Primera edición publicada en 1984)
- (2002). *El viejo soldado*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2002). *Luz de las crueles provincias*. Buenos Aires, Alfaguara. (Primera edición publicada en 1995)
- (2003). *Sota de bastos, caballo de espadas*. Buenos Aires, Alfaguara. (Primera edición publicada en 1975)
- (2004). *La belleza del mundo*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2004). *No es posible callar*. Buenos Aires, Taurus.
- (2004). *La mujer de Strasser*. Buenos Aires, Seix Barral. (Primera edición publicada en 1997)
- (2006). *Cuentos completos*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2008). *El resplandor de la hoguera*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2010). *El viaje*. (O. Rojas, ilustrador) Buenos Aires, Sudamericana. (Primera edición publicada en 1997)
- (2012). *Memorial de la Puna*. Buenos Aires, Alfaguara.

Capítulos y artículos de Héctor Tizón en compilaciones

- Tizón, H. (1956). América, esperanza y sacrificio (1). *tarja* (2), 22-23 y 25. En *tarja* (1989) Reproducción facsimilar en dos volúmenes. I (números 1-8). San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- (1956) América, esperanza y sacrificio (Continuación). *tarja* (3), 56-57. En *tarja* (1989) Reproducción facsimilar en dos volúmenes. I (números 1-8). San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- (1992). La narrativa del interior: rebelión, sumisión, mistificación. En Tizón, H.; Rabanal, R. y Gramuglio, M. T. *La escritura argentina* (pp. 7-22). Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de la Cortada.

Entrevistas a Héctor Tizón y notas periodísticas

- Buchanan, R. Entrevistas, Héctor Tizón. *Hispanamérica*. Año 23, No. 69 (Dec., 1994), pp. 37-44. Consultado en:
http://www.jstor.org/stable/20539807?seq=1#page_scan_tab_contents
- Garzón, R. (29 de agosto de 1999). Héctor Tizón. El viajante que robaba cartas de amor. *Clarín*.
- Gilio, M. E. (enero de 1975). Héctor tizón. Mateando con el diablo y los muertos. *Crisis*, (21), 40-47. Buenos Aires.
- Muleiro, V. (4 de septiembre de 2004). Un escritor al límite. Entrevista. Héctor Tizón. En *Revista de Cultura*, (49), 6-9.
- Pomeranec, H. (6 de julio de 1995). Luces y sombras de las crueles provincias. Entrevista con Héctor Tizón. En *Cultura y Nación, Clarín*, 1-4.
- Príncipi, A. S. *Morder la manzana para conocer su sabor: Conversaciones con Héctor Tizón*. Orbis Tertius, 2002-2003 8(9). ISSN 1851-7811.
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- Rey, Pedro B. “La voz inconfundible del viajero”. Entrevista a H. Tizón. *La Nación* (25 de abril de 2004).
- Speranza, G. (1995). *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos* (pp. 21-34). Buenos Aires, Norma.
- Tizón, H. (13 de marzo de 2003). El totalitarismo no ha muerto. *Clarín*, Sección Opinión, 21.
- (2005). Acerca del rol social de los escritores, *Boletín literario*, Edición

Especial, (6-7). Centro de Literatura Boliviana, Centro pedagógico y cultural
 Simón I. Patiño, http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/tizon/rol_social.htm
 Zanetti, S. (dir.). (1982). Héctor Tizón. En *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, pp. 366-370. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
 Zeiger, C. (24 de septiembre de 2000). El francotirador. En *Radar libros*, *Página 12*, (151), 8.

Bibliografía específica sobre Héctor Tizón y su obra

- Berti, A. (2013). Antígona en la Puna: lo regional y lo universal en *Fuego en Casabindo*. En *Síntesis*, (4), 1-17. <https://www.aacademica.org/agustin.beriti/34>
- Busquets, M. L. (1998) La utopía desterrada en algunas novelas de Héctor Tizón. En N. Flawiá de Fernández (dir.). *Argentina en su literatura*, (7), 165-177. Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán.
- Coviello, A. L. (1994). *El hombre que llegó a un pueblo*, de Héctor Tizón, a la luz de la tradición grecolatina. En *Actas del VII Congreso de Literatura Argentina* (pp. 224-230). Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Da Costa, A. (2007). *Héctor Tizón. Un ejemplar de frontera*. Conversaciones con Héctor Tizón. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Deffis de Calvo, E. (2004). Memoria, exilio y violencia. Tres narradores argentinos: Di Benedetto, Moyano y Tizón. *Revista Iberoamericana*, LXX (207), 371-390.
<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5552/5703>
- Flawiá de Fernández, N. M. (1990). *Cultura y creación literaria en el N.O.A. Ensayos sobre Aparicio, Moyano y Tizón*. Tucumán, INSIL Facultad de Filosofía y Letras-U.N.T.
- (1996). Las novelas de Héctor Tizón: Diálogo entre culturas. En *De memorias y utopías. Ensayos de Literatura Argentina* (pp. 111-123). Buenos Aires, Corregidor.
- (1999). La narrativa de Héctor Tizón: voces y versiones de una cultura silenciada. En Berg, W. B. y Schäffauer, M. K. (eds.). *Discursos de oralidad en la narrativa rioplatense de siglos XIX y XX* (pp. 218-231). Tübingen, Gunter Narr.
- (2002) *Escritura e identidad en textos de Héctor Tizón y David*

- Slodky. *El Cuento en Red*, (6). <http://bidi.xoc.uam.mx/MostrarPDF.php>
http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=247
- Fleming Figueroa, L. (1985). *Narrativa del noroeste de Argentina* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional:
<https://eprints.ucm.es/53212/1/5309867867.pdf>
- (1987). Un aspecto de la narrativa de Héctor Tizón. *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 16, 111-116.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8787110111A>
- (1994). El fracaso como utopía. La trayectoria literaria de Héctor Tizón. En *Actas del VII Congreso de Literatura Argentina* (pp. 290-296). Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2006). La narrativa de Héctor Tizón: una lengua de frontera. Encuentro de Latinoamericanistas Españoles (12. 2006. Santander): Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España, 1620-1627.
<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00104678>
- (2006). Predestinado a la frontera. Prólogo, 11-34. En Héctor Tizón. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Hintze de Molinari, G. (1988). Diseño estructural y contexto social en *Sota de bastos, caballo de espadas*, de Héctor Tizón. En *Revista de Literaturas Modernas*, (21), 313-322. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- Lagmanovich, D. (1974). *La literatura del noroeste argentino*. Rosario, Biblioteca.
- Liñán, A. (2005). De cantares y de muertos: la construcción novelesca de la memoria en *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón. En C. Elgue de Martini... [et al.]. (comps.). *Espacio, memoria e identidad. Configuraciones en la Literatura Comparada. II* (pp. 831-837). Córdoba, Comunicarte Editorial, AALC y UNC.
- (2008, 23-26 de septiembre). La miel y las abejas: su simbología. De los mitos grecolatinos a La belleza del mundo de Héctor Tizón. *Actas del XX Simposio Nacional de Estudios Clásicos: Discurso, Imagen y Símbolo. El mundo clásico y su proyección* (pp. 780-787). Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba. Edición en CD.
- (2009, 16-19 de junio). La representación ficcional de la *performance* del narrador oral en *El cantar del profeta y el bandido* de Héctor Tizón [ponencia], V Coloquio internacional “Mito y Performance. De Grecia a la Modernidad”,

Universidad Nacional de la Plata.

<http://coloquiointernacionalceh.fahce.unlp.edu.ar/7ciceh/actas/profesores/Linan.pdf/view?searchterm=None>

- (2014). *Odisea en La belleza del mundo: el viaje como fuga y el retorno como reparación, Significación y resignificación del Mundo Clásico Antiguo. XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos* (pp. 637-643). San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Massei, A. P. (1998). *Héctor Tizón. Una escritura desde el margen*. Córdoba, Alción.
- Mendonça, I. (s. f.). Dicho de memoria (Sin dictadura no hay relato).
http://www.rayandolosconfines.com/critica_mendoca.html
- Mistretta de Golubitzky, M. S. (1994). *Sota de bastos, caballo de espadas: Una relectura*. En *Actas del VII Congreso de Literatura Argentina* (pp. 427-432). Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Nallim, M. A. (2001). Voz y memoria. Mito, historia y literatura en la cuentística tizoniana. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, N°19, 39-49. Universidad Nacional de Jujuy.
<https://www.redalyc.org/pdf/185/18501903.pdf>
- Real, C. (1982). La narrativa de Héctor Tizón: Una epopeya de la derrota. *Cuadernos hispanoamericanos*, (380), 419-431. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Royo, A. (1994). La Puna, espacio semiótico de lo no dicho. En *Actas del VII Congreso de Literatura Argentina* (pp. 590-595). Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Sánchez, B. (2004). Procedimientos de construcción del espacio en *Fuego en Casabindo*, de Héctor Tizón. En *Revista de Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura*, (34), 151-170. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- Stern, M. E. (1994). Prólogo a *Sota de Bastos, caballo de espadas*. (pp. I-IX). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Stöckli, G. (2007). *Héctor Tizón. El arte de prescindir*. Buenos Aires, Paradiso.
- Tendler, E. (1989). La configuración del paisaje, una operatoria transculturadora en la escritura de Héctor Tizón. *Cuadernos de Literatura*, (4), 153-166. Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Humanidades.
<https://revistas.unne.edu.ar/index.php/clt/article/download/3309/2959>

- Teobaldi, D. (2007). Ulises en Argentina: Entre Leopoldo Lugones y Héctor Tizón. En *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, 1, 188-196.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/11244>
- Terrón de Bellomo, H. (1991). *Visión de la Puna en El hombre que llegó a un pueblo de Héctor Tizón*. San Salvador de Jujuy, Dirección Provincial de Cultura de Jujuy.
- (1994). Estrategias discursivas como marca de la universalidad en el cuento *La caza* de Héctor Tizón. En *Actas del VII Congreso de Literatura Argentina* (pp. 672-676). Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

Textos clásicos: ediciones y traducciones

- Apolodoro (1993) *Biblioteca mitológica*. (J. García Moreno, intr., trad. y notas). Madrid, Alianza.
- Apollodorus (1921) *The Library*. (Sir J. G. Frazer, trad. y notas). 2 V. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, Heinemann. Consultado en:
<http://www.perseus.tufts.edu>
- Aristóteles. (1989). *La Poética*. (J. D. García Bacca, intr. y trad.). México, Editores Mexicanos Unidos.
- (2006). *Poética*. (E. Sinnott, trad., notas e introducción). Buenos Aires, Colihue.
- Aristotle. (1966). *Aristotle's Ars Poetica* (R. Kassel, ed.). Oxford, Clarendon Press.
 Consultado en: <http://www.perseus.tufts.edu>
- Hérodote. (1970). *Hérodote. Histoires. Livre I*. (E. Legrand, trad.). Paris: Les Belles Lettres.
- Heródoto (2006). *Historia*. 5 vol. (C. Shrader, trad.). Madrid, Gredos. (Primera edición en 1977)
- Herodotus. (1920). *Histoires*. (A. D. Godley, trad.). Cambridge. Harvard University Press. Consultado en: <http://www.perseus.tufts.edu>
- Homer. (1919). *The Odyssey*. 2 vol. (A.T. Murray, trad.). Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann. Consultado en:
<http://www.perseus.tufts.edu>
- (1920). *Homeri Opera*. 5 vol. Oxford, Oxford University Press. Consultado en:
<http://www.perseus.tufts.edu>
- (1946). *The Iliad*. (A. T. Murray, trad.). Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann.

- (1953). *The Odyssey*. 2 vol. (A. T. Murray, trad.). Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann.
- Homero. (1957). *Obras completas*. (L. Segalá y Estalella, trad.). Buenos Aires, El Ateneo.
- (2012). *Ilíada*. (F. Javier Pérez, ed.). Madrid, Abada Editores.
- (inéd.). *Odisea*. (M. Alesso, trad. y notas). Disponible en:
<http://www.academia.edu/>
- Ovidio. (2010) *Tristezas – Pónticas*, Eulogio Baeza Angulo (ed.), Madrid, Akal.
- (2011). *Metamorfosis*. (C. Álvarez y R. M. Iglesias, ed. y trad.). Madrid, Cátedra. (Primera edición en 1995)
- P. Ovidius Naso. (1939) *Tristia*. (A. Wheeler, ed.). Cambridge, MA., Harvard University Press. Consultado en: <http://www.perseus.tufts.edu>
- Pindar. (1937). *The Odes of Pindar* including the Principal Fragments. (Sir J. Sandys, intr. y trad.). Cambridge, MA., Harvard University Press; London, Heinemann. Consultado en: <http://www.perseus.tufts.edu>
- Pindare (1961). *Olympiques. (I)*. (A. Puech, ed. y trad.). Paris, Les Belles Lettres. (Primera edición publicada en 1922)
- (1961) *Pythiques. (II)*. (A. Puech, ed. y trad.). Paris, Les Belles Lettres. (Primera edición publicada en 1922)
- (1961) *Isthmiques. Fragments. (IV)*. (A. Puech, ed. y trad.). Paris, Les Belles Lettres. (Primera edición publicada en 1923)
- Píndaro. (1988). *Obra completa*. (E. Suárez de la Torre, ed.). Madrid, Cátedra.
- Porfirio. (2007). *El antro de las ninfas en la Odisea. Puntos de partida hacia los inteligibles*. (P. Maurette, trad.). Buenos Aires, Losada.
- Vergil. (1900). *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*. J. B. Greenough. Boston. Ginn & Co. Consultado en: <http://www.perseus.tufts.edu>
- (1990). *Georgics*. (R. A. B. Mynors, ed.). Oxford, Clarendon Press.
- Virgilio. (2004). *Bucólicas. Geórgicas*. (B. Segura Ramos, intr., trad. y notas). Madrid, Alianza.
- (2006). *Geórgicas*. Edición bilingüe. (A. Bekes, trad.). Buenos Aires, Losada.

Bibliografía general, teórica, metodológica y crítica

- Acuña, M. L. y Porto de Farías, N. (1995). *Lecturas virgilianas*. Resistencia, Ediciones de Nuestra Cultura.
- Amara. *Testimonios de Historia y Tradición Oral de la Quebrada de Humahuaca*.

- (noviembre de 2002). El culto a los difuntos entre los quebradeños. Notas, Relatos, Entrevistas y Comentarios. (1). Quebrada de Humahuaca, Jujuy: Talleres Libres de Artes y Artesanías de la Quebrada de Humahuaca.
- Amara. Testimonios Orales de la Quebrada de Humahuaca. (febrero de 2013). ¡Viva el Carnaval! (8). Quebrada de Humahuaca, Jujuy: Talleres Libres de Artes y Artesanías de la Quebrada de Humahuaca.
- Antúñez, D. (1997). La imagen de las abejas en el *Himno a Apolo* de Calímaco. En *Revista de Letras*, (5), 209-214. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. (Primera edición en 2002)
- Arguedas, J. M. (1976) *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires, Calicanto.
- Atienza, A. M. (2003). Elementos *thanáticos* y tensión narrativa en el *nóstos* de Odiseo (*Odisea*. 13-24). En *Circe* (8), 31-64. Santa Rosa, La Pampa, Instituto de Estudios Clásicos de la Universidad Nacional de La Pampa.
<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/n08a03atienza.pdf>
- Auerbach, E. (1996). *Mímesis*. (I. Villanueva y E. Ímaz, trad.). México, Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1942)
- Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. (Alfredo Caballero, trad.). La Habana, Editorial Arte y Literatura. (Primera traducción al español)
- (1998). *Estética de la creación verbal*. (Tatiana Bubnova, trad.). Méjico, Siglo XXI. (Primera edición en español, 1982)
- Balderston, D. (1997). Borges: el escritor argentino y la tradición occidental. *Cuadernos Americanos*, (64), 167-178. México, UNAM. http://d-scholarship.pitt.edu/5729/1/1997_Cuadernos_americanos_Nueva_%C3%A9poca.pdf
- Bañuls Oller, J., Sánchez Méndez, J. Sanmartín Sáez, J. (eds.). (1999). *Literatura iberoamericana y tradición clásica*. España, Universitat Autònoma de Barcelona; Universitat de València.
- Barthes, R. (1980) *S/Z*. México, Siglo XXI.
- (1982). El efecto de lo real. En G. Lukács... [et al.]. *Polémica sobre el realismo* (pp. 9-37). Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- (1993). *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI. (Original

- publicado en 1972)
- (1993). *El placer del texto y Lección inaugural*. México, Siglo XXI.
(Originales publicados en 1973 y 1978)
- (2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós. (Original publicado en 1984)
- Beauclair, N. (2013). Oralidad y escritura: consideraciones teóricas sobre la consignación del conocimiento indígena. *TINKUY*, (20), 101-109. Section d'Études hispaniques, Université de Montréal.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4736628>
- Benjamin, W. (1989). Tesis de Filosofía de la Historia. En *Discursos interrumpidos I* (Jesús Aguirre, trad. y notas) (pp. 175-191), Buenos Aires, Taurus.
- (1999). El narrador. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (R. Blatt, trad.) (pp. 111-134). Madrid, Taurus. (Original publicado en 1972)
- Bernal, I. (1984). *Rebeliones indígenas en la Puna*. Buenos Aires, Búsqueda-Yuchán.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial. (Original publicado en 1994)
- Boitani, P. (2001). *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*. Barcelona, Península.
- Borges, J. L. (1989). El escritor argentino y la tradición. En *Discusión. Obras completas I*. Barcelona, Emecé. (Original publicado en 1932)
- (1995). *Obra poética*. Buenos Aires, Emecé.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Bricout, B. (comp.). (2002). *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona, Paidós.
- Brunel, P. y Chevrel, I. (1994). *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI.
- Bruner, J. (1997). La construcción narrativa de la realidad. En *La educación, puerta de la cultura*. Madrid, Visor.
- Burkert, W. (2007). *Religión griega. Arcaica y clásica*. (H. Bernabé, trad., A. Bernabé, rev.). Madrid, Abada. (Original publicado en 1977)
- (2013). *Homo Necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la Antigua Grecia*. (M. Jiménez Buzzi, trad.). Barcelona, Acontilado. (Original

- publicado en 1997)
- Burucúa, J. E. (2013). *El mito de Ulises en el mundo moderno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba.
- Caballero López, J. A. (2006). *Inicios y desarrollo de la historiografía griega: mito, política y propaganda*. Madrid, Síntesis.
- Camacho Rojo, J. M. (2004). *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*. Granada, Universidad de Granada.
- Campbell, J. (1997). *El héroe de las mil caras*. México, FCE. (Original publicado en 1949)
- Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Carrizo, J. A. (2009). *Cancionero Popular de Jujuy*. San Salvador de Jujuy, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Carrizo Rueda, S. (2008). *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos de mundo"*. Buenos Aires, Biblos.
- Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama.
- Cassin, B. (1994). *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad* (I. Agoff, trad.). Buenos Aires, Manantial.
- Chazarreta, D. (2017). Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz. *El hilo de la fábula*, (16), 95-108. CEC - UNL. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i16.6284>
- Contreras, S. (2006). Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. *Orbis Tertius*, 11(12), <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a16>
- (ed.). (2013). *Realismos, cuestiones críticas*. Cuadernos del seminario II. Rosario, Centro de Estudios en Literatura Argentina.
- Cook, A. B. (1895). The Bee in Greek Mythology. En *The Journal of Hellenic Studies*, 15, 1-24. The Society for the Promotion of Hellenic Studies. <http://www.jstor.org/stable/624058>
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire*. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima, Horizonte.
- (1996) Apéndice. Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. En J. A. Mazotti y U. J. Zevallos-Aguilar (coords.). *Asedios a la Heterogeneidad Cultural*. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar (pp. 54-56). E.E.U.U. Asociación Internacional de Peruanistas.
- Coutinho, E. (2013). Heterogeneidad y paisajes culturales latinoamericanos. En A.

- Crolla (comp.). *Lindes actuales de la literatura comparada*. (pp. 105-113). Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- (2016). O novo comparatismo e o contexto latino-americano. *Alea: Estudos Neolatinos*, 18(2), 181-191. Rio de Janeiro. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/182-181>
- (2019). Nuevos rumbos del comparatismo: literatura comparada y literatura-mundo. *El Hilo De La Fabula*, (19), 15-24. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i19.8626>
- Crolla, A. (2010). Recorridos y Proyecciones del Comparatismo en Argentina. *El Hilo De La Fabula*, 1(8/9), 24-36. <https://doi.org/10.14409/hf.v1i8/9.1914>
- Cruz, E. N. (2009). *Historia de Jujuy 1. Período indígena*. Purmamarca, Jujuy, Purmamarka Ediciones.
- Dalmaroni, M. (2002). El imperativo realista y sus destiempos. En *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, VI (6), 441-468. Santa Rosa.
- (dir.). (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe, UNL.
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana. (Original publicado en 1978)
- De Jong, I. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge.
- Delgado, S. (2014). Realismo y región. Narrativas de Juan Carlos Dávalos, Justo P. Sáenz, Amaro Villanueva y Mateo Booz. En M. T. Gramuglio (dir.). *El imperio realista*, 6 (pp. 345-366). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé. (Original publicado en 2002)
- Derrida, J. (1994). Nos-otros griegos. En B. Cassin (comp.). *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad* (pp. 183-199) Buenos Aires, Manantial. (Original publicado en 1992)
- (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta. (Original publicado en 1995)
- (2003). *De la gramatología*. México, Siglo XXI. (Original publicado en 1967)
- (2010). La última palabra del racismo. (A. Gerbaudo, trad.). *Revista Instantes y azares-Escrituras nietzscheanas*, (8), 65-75. Buenos Aires. <http://www.instantesyazares.blogspot.com/>
<https://www.instantesyazares.com.ar/numero-actual/?issue=instantes-y-azares-8>

- (2012). *La escritura y la diferencia*. (P. Peñalver, trad.). Barcelona, Anthropos. (Original publicado en 1967)
- Detienne, M. (1983). *Los jardines de Adonis*. La mitología griega de los aromas. Madrid, Akal.
- Detienne, M. (1985). *La invención de la mitología*. Barcelona, Península.
- Dougherty, C. y Kurke, L. (eds.). (1998). *Cultural poetics in archaic greece. Cult, Performance, Politics*. New York, Oxford University Press.
- Dumézil, G. (1996). *Mito y epopeya II. Tipos épicos indoeuropeos: un héroe, un brujo, un rey*. México, FCE.
- Durand, G. (2003). *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires, Biblos.
- Drucaroff, E. (dir.). (2000). Introducción. La narración gana la partida. En *La narración gana la partida. 11* (pp. 7-15). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé.
- Eliade, M. (1992). *Mito y realidad*. Labor.
- (1978). *De los primitivos al zen III. La muerte, la vida después de la muerte y la escatología*. Buenos Aires, Megápolis.
- (1997). *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza. (Original publicado en 1951)
- (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós.
- (2001). *Nacimiento y Renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona, Kairós.
- Fernández, C. N. (2012). Parodiar la tradición clásica: *De dioses, hombrecitos y policías* de Humberto Constantini. En Maquieira, H. y Fernández, C. N. (eds.) *Tradición y traducción clásicas en América Latina* (pp. 15-41). La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Fernández Latour, O. (ed.). (1960). *Cantares históricos de la tradición argentina*. Buenos Aires, Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia. Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.
- Fernández Uriel, P. (1988). Algunas anotaciones sobre la abeja y la miel en el mundo antiguo. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie II, H. Antigua, t. I, pp. 185-208.
<http://revistas.uned.es/index.php/ETFII/article/view/4121/3962>
- Florio, R. (1996). “De Virgilio a Sábato: trasiego de catábasis”. En R. Florio (comp.). *Tradición clásica y literaturas contemporáneas* (pp. 33-46). Bahía Blanca, EdiUNS.

- Foffani, E. y Mancini, A. (2000). Más allá del regionalismo: La transformación del paisaje. En E. Drucaroff (dir.). *La narración gana la partida, 11* (pp. 261-291). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé.
- Franco Carvalhal, T. (1996). *Literatura comparada*. Buenos Aires, Corregidor.
- Fränkel, H. (2004). *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Frazer, J. G. (1979). *La rama dorada. Magia y religión*. México, FCE. (Original publicado en 1922)
- Fromm, E. (1980). *El lenguaje olvidado*. Buenos Aires, Hachette. (Original publicado en 1951)
- Gadamer, H-G. (1997). *Mito y razón*. (J. F. Zúñiga García, trad.). Barcelona, Paidós. (Original publicado en 1993)
- Gambón, L. (2012). Huellas clásicas en el teatro argentino *AntígonaS: linaje de hembras* de Jorge Juertas. En Maquieira, H. y Fernández, C. N. (eds.) *Tradición y traducción clásicas en América Latina* (pp. 139-161). La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- García Canclini, N. (1984). *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagen.
- (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- García Gual, C. (1989). *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona, Montesinos.
- García Jurado, F. (2015). *Teoría de la tradición clásica*. Conceptos, historia y métodos. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Jurado, F. y Salazar Morales, R. (2014). *La traducción y sus palimpsestos: Borges, Homero y Virgilio*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.
- Gerbaudo, A. (2010). Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias del arte y de una teoría en (des)construcción. *Telar*, 1 (7/8), 31-50. Universidad Nacional de Tucumán.
- <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/144/133>
- (2013). Archivos, literatura y políticas de la exhumación. En Goldchluk, G. y M. Pené (comps.), *Palabras de archivo* (pp. 59-88) Santa Fe, Ediciones

UNL.

- (2017). Derivas conceptuales (un borrador). En A. Gerbaudo (dir.). *IV Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias.
http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL_documentos/Coloquio%20IV.pdf
- González de Tobia, A. M. (1998). Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación y contraste con algunos tratamientos de Borges y Marechal. *Synthesis*, vol. 5, 85-113. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2710/pr.2710.pdf
- (2005). *Tradición clásica en Iberoamérica*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- (2013). Crespo, entre el mito y la historia, En Cerqueira, F., Gonçalves, A. T. Medeiros, E. y J. L. Brandão (Orgs.) *Saberes e poderes no Mundo Antigo. Estudos ibero-latino-americanos. Volume I - Dos saberes* (pp. 35-46). Classica Digitalia Vniversitatis Conimbrigensis, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Disponível em:
<https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/34721>
- Grammatico, G. (1995). El Descenso al Hades de Odiseo. En G. Grammatico... [et al.]. (eds.). *El Descenso como itinerario del alma* (pp. 63-72). Santiago de Chile, Centro de Estudios Clásicos, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Gutiérrez de Prado, S. (1999). La literatura y el mito. La externación del alma en tres relatos. En Omil, A. (dir.) *La literatura y su relación con otros ámbitos* (pp. 41-50). San Miguel de Tucumán: Ediciones del Rectorado. Universidad Nacional de Tucumán.
- Gramuglio, M. T. (2006). Tres problemas para el comparatismo. *Orbis Tertius*, 11(12).
<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a02>
- (2010). Interrelaciones entre Literatura Argentina y Literaturas Extranjeras. Debates Actuales e Hipótesis de Trabajo. *El Hilo De La Fabula*, 1(8/9), 16-22. <https://doi.org/10.14409/hf.v1i8/9.1913>
- (2014). El realismo y sus destiempos en la literatura argentina. En M. T. Gramuglio (dir.) *El imperio realista*, 6 (pp. 15-38). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé. (Original publicado en 2002)

- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Crítica.
- (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona, Tusquets.
- Guzmán, F., Alabí, A. y Sica, G. (1997). *El lenguaje es memoria*. San Salvador de Jujuy, UILL/UNJu.
- Havelock, E. (1994) *Prefacio a Platón*. Madrid, Visor. (Original publicado en 1963)
- (1996) *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona, Paidós. (Original publicado en 1986)
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford-New York, Oxford University Press.
- Hardwick, L. y Stray C. (eds.). (2008). *A companion to classical receptions*. Blackwell.
- Heredia, P. (1994). *El texto literario y los discursos regionales. Propuestas para una regionalización de la narrativa argentina contemporánea*. Córdoba: Argos.
- Hight, G. (1996). *La tradición clásica. I*. México, FCE. (Original publicado en 1949)
- (1996). *La tradición clásica. 2*. México, FCE. (Original publicado en 1949)
- Hinds, S. (1985). Booking the return trip: Ovid and Tristia 1. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 31, 13-32.
- <https://doi.org/10.1017/S0068673500004739>
- Holoka, J. P. (1991). Homer, oral poetry theory, and comparative literature: major trends and controversies in twentieth-century criticism. En J. Latacz (Ed.). *Zweihundert Jahre Homer-Forschung* (pp. 456-481). Stuttgart.
- Horia, V. (1961). *Dios nació en el exilio*. Buenos Aires, Emecé. (Original publicado en 1960)
- Jaeger, W. (1995). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. (Joaquín Xirau, trad. libros I y II; Wenceslao Roces, trad. libros III y IV). México, Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1933)
- Jitrik, N. (2014). Epílogo. En M. T. Gramuglio (dir.) *El imperio realista*, 6 (pp. 495-497). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé. (Original publicado en 2002)
- Jung, C. (1981). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Caralt. (Original publicado en 1964)
- Kerényi, K. (1999). *La religión antigua*. Barcelona, Herder.
- Kirk, G. S. (1968). *Los poemas de Homero*. Buenos Aires, Paidós.
- (1985). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras*

- culturas*. Barcelona, Paidós.
- (1992). *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona, Labor.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 1*. Madrid, Fundamentos.
- (1981). *Semiótica 2*. Madrid, Fundamentos.
- Krmpotic, C. S. y Vargas, A. N. (2018). El día de los muertos y el cuidado del espíritu en el noroeste argentino. *Cultura-hombre-sociedad*, 28(2), 227-247.
<https://dx.doi.org/10.7770/0719-2789.2018.cuhso.06.a08>
- Link, D. (2012). Literaturas comparadas, estudios culturales y análisis textual: Por una pedagogía. *Remate De Males*, 14, 175-180.
<https://doi.org/10.20396/remate.v14i0.8636413>
- Lagmanovich, D. (1974). *La literatura del noroeste argentino*. Rosario, Biblioteca.
- Lévi Strauss, C. (1982). *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*. México, FCE.
 (Original publicado en 1972)
- (1995). *Antropología estructural* (E. Verón, trad.). Barcelona, Paidós. (Original publicado en 1987)
- Lezama Lima, J. (1988). *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Lida de Malkiel, M. R. (1975). *La tradición clásica en España*. Barcelona, Ariel.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. La Habana, Casa de las Américas.
- (1996). De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras. En J. A. Mazotti y U. J. Zevallos-Aguilar (coords.). *Asedios a la Heterogeneidad Cultural*. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar (pp. 57-80). E.E.U.U. Asociación Internacional de Peruanistas.
- (2000). Voces marginadas y poder discursivo en América Latina. *Revista Iberoamericana*, LXVI (193), 785-798. University of Pittsburgh. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5816/5961>
- Liñán, A. (2017). Una nota (borgiana) en el palimpsesto de la literatura occidental. *El hilo de la fábula*, (16), 109-118. CEC - UNL.
<https://doi.org/10.14409/hf.v0i16.6285>
- Lord, A. B. (1960). *The singer of tales*. Cambridge, Harvard University Press.
- (1963). Homer and other epic poetry. En Wace, A. y F. Stubbings (eds.). *A companion to Homer*. London, Macmillan & Co. Ltd.
- Lukács, G. (1965). *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

- (1966). *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- (1977). ¿Narrar o describir? En C. Altamirano y B. Sarlo (eds.). *Literatura y sociedad* (pp. 33-63). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- (1982) “Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?”. En G. Lukács... [et al.]. *Polémica sobre el realismo* (pp. 9-37). Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- Malkin, I. (2001). The Odyssey and the Nymphs. En: *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, (5), 11-27. doi: <https://doi.org/10.3406/gaia.2001.1359>
https://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2001_num_5_1_1359
- Márquez, M. A. (2002). Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica. En *Exemplaria*, (6), 251-256. Universidad de Huelva.
- Martindale, Ch. A. y Thomas, R. F. (eds.). (2006). *Classics and the Uses of Reception*. Blackwell.
- Martindale, Ch. (2007). Reception. En Kallendorf, C. W. (ed.). *A Companion to the Classical tradition* pp. 297-311. Blackwell.
- Martínez Sobrino, A. (2011). Las *Tristes* de Ovidio a través de *Dios ha nacido en el exilio*. *Diario de Ovidio en Tomis* de V. Horia. En *Myrtia*, (26), 289-312.
- Mastronardi, C. (2010). *Obra completa*. 2 tomos. (C. Rosa y E. Strada, eds.). Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Métraux, A. (1973). *Religión y magias indígenas de América del Sur*. Madrid, Aguilar.
- Monneyron, F. Y J. Thomas. (2004). *Mitos y literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Nagy, G. (1996) *Homeric Questions*. University of Texas Press.
- Nápoli, J. (2008). El mar y la tempestad: un tópico literario desde el Yambo de las mujeres de Semónides de Amorgos a la Andrómaca de Eurípides. *Letras Clásicas*, (12), 9-24. <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i12p9-24>
- (2008). La Metáfora náutica en la Literatura Griega. El ejemplo de *Troyanas* de Eurípides. En María Minellono (comp.) *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de Literatura Argentina y Comparadas* (pp. 311-336). La Plata, Al Margen.
- Nilsson, M. (1953). *Historia de la religiosidad griega*. Madrid, Gredos.
- Ong, W. (1993). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. (A. Scherp, trad.) México, F.C.E. (Original publicado en 1982)
- Ostria González, Mauricio. (2001). Literatura oral, oralidad ficticia. *Estudios filológicos*, (36), 71-80. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132001003600005>

- Pacheco, C. (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, La Casa de Bello.
- (1996). *La voz en la letra: sobre la construcción de la oralidad en la ficción latinoamericana*. Versión 6, 151-175. México, UAM.X.
- Palleiro, M. I. (1997). El encuentro con la Muerte: oralidad, escritura e hipertextos en una matriz narrativa. *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Vol. 12, 25-35. Buenos Aires.
- Parry, M. (1928). *L'épithète traditionnelle dans Homère*. Paris, Les belles lettres.
- Perry, T. P. J. (2010). *Exile in Homeric Epic*. Graduate Department of Classics, University of Toronto.
- Poderti, A. (2000). *La Narrativa del Noroeste Argentino. Historia Socio Cultural*. Salta, Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta.
- Pratt, M. L. (2011). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Pucci, P. (1987). *Odysseus Polutropos*. New York, Cornell University Press.
- Rama, A. (1987). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- Robbins, E. (1997). Public Poetry. En D. E. Gerber (ed.) *A companion to the greek lyric poets* (pp. 221-287). Leiden, The Netherlands, Brill.
- Rockwell, E. (2000). La otra diversidad: historias múltiples de apropiación de la escritura. *Divers Cité Langues*, V. <http://www.telug.quebec.ca/diverscite>.
- Gil, L. (ed.). (1963). *Introducción a Homero*. Madrid, Guadarrama.
- Said, E. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires, Debate.
- (2005). *Reflexiones sobre el exilio* (R. García Pérez, trad.) Barcelona, Debate. (Original publicado en 2001)
- (2009). *Sobre el estilo tardío*. Buenos Aires, Debate.
- Salerno, M. (2005). Lectura Comparatista de la Cita. *El Hilo De La Fabula*, 1(1), 42-49. <https://doi.org/10.14409/hf.v1i1.1449>
- Salvucci, D. (2016). Convidar a las almas, convidar a la Tierra. Lógicas rituales y categorías de relación entre seres en la Argentina andina, *Bulletin de l'Institut français d'études andines* [En línea], 45 (2), 289-305. <http://journals.openedition.org/bifea/7995>; DOI: <https://doi.org/10.4000/bifea.7995>
- Sarlo, B. (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- (2007). Lejos de todo. En *Escritos sobre literatura argentina* (pp. 427-430), Buenos Aires, Siglo XXI. (Original publicado en 1997)
- (2014). Política, ideología y figuración literaria. En D. Balderston... [et al.]. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (pp. 53-89). Buenos Aires, Eudeba. (Original publicado en 1987)
- Segal, Ch. (1994). *Singers, heroes, and gods in the Odyssey*. Ithaca, New York, Cornell University Press.
- Sica, G. (1993). Las sociedades indígenas de Jujuy frente al impacto colonial. En D. Campi (coord.) *Jujuy en la historia. Avances de investigación I* (pp. 51-59). Unidad de Investigación en Historia Regional, Universidad Nacional de Jujuy.
- Signes Codoñer, J. (2004). *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*. Madrid, Akal.
- Stanford, W. B. (1968). *The Ulysses Theme*. The University of Michigan Press.
- (2013). *El tema de Ulises*. (A. Silván, ed.; B. Afton Beattie y A. Silván, trads.). Madrid, Dykinson. (Original publicado en 1954)
- Struck, P.T. (2010). Allegory and Ascent in Neoplatonism. En R. Copeland y P. T. Struck (eds.). *The Cambridge Companion to Allegory*, pp. 57-70. Cambridge University Press. https://repository.upenn.edu/classics_papers/181/
- Sverdloff, M. J. (2017). La tradición clásica y el nacionalismo argentino: un caso de transferencia cultural. En *Circe, de clásicos y modernos*, 21, (2), 134-151. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2017-210204>
- tarja (1989) Reproducción facsimilar en dos volúmenes. I (1-8). San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- tarja (1989) Reproducción facsimilar en dos volúmenes. II (9-16). San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- Tennyson, A. L. (2014). Ulysses. En Ch. Ricks (ed.). *Tennyson. A Selected Edition* (pp. 138-145). Routledge. (Primera edición en 1969)
- Terrón De Bellomo, H. (1987). *Palabra viviente. Estudio de cuentos folklóricos del NOA*. San Salvador de Jujuy: Buenamontaña.
- (1995). *Continuidad de la memoria. Relatos orales de Jujuy*, San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- (1999). Función de la oralidad en relatos del norte argentino. En W. Berg y M. K. Schäffauer (eds.). *Discursos de oralidad en la narrativa rioplatense de siglos XIX y XX* (pp. 232-241). Tübingen, Narr.
- (2007). *El saber de los relatos*. Córdoba, Ferreyra Editor.

- Teruel, A. y Lagos, M. (dir.). (2007). *Jujuy en la historia. De la colonia al siglo XX*. San Salvador de Jujuy, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Torres, D. (2007). *La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Villalba, D. G. (2000). El tema de la *katábasis*: Gilgamés y Odiseo. En *Héctor Eduardo Guillén. In memoriam* (pp. 155-174). Resistencia, Meana.
- Von Albrecht, M. (1995) *Orfeo en Virgilio y Ovidio*. En: *Myrtia*, (10), 17-33. Murcia, Universidad de Murcia.
- Wellek, R. y Warren, A. (1979). *Teoría literaria*. (J. M. Gimeno, trad.). Madrid, Gredos. (Original publicado en 1948)
- Whitmarsh, T. (2001). 'Greece is the World': exile and identity in the Second Sophistic. En S. Goldhill (ed.). *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire* (pp. 269-305). Cambridge, University Press.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península. (Original publicado en 1977)
- (2008). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la Sociedad*. Buenos Aires, Nueva Visión. (Original publicado en 1976)
- Wood, Ch. (2012). Reception and the Classics. En W. Brockliss, P. Chaudhuri, A. Haimson Lushkov y K. Wasdin. *Reception and the Classics. An Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition* (pp. 163-173). Cambridge University Press.
- Zecchin De Fasano, G. C. (2000). *Anagnórisis y anagnorismós*: Proceso y resultado en los reconocimientos de *Odisea*. El caso de Odiseo y Penélope. En *Praesentia*. Revista Venezolana de Estudios Clásicos. (2-3), 285-308. Universidad de Los Andes.
- (2004). *Odisea: Discurso y Narrativa*. La Plata: Edulp.
- (2008). Exilio y fuga: resonancias de *Odisea* en Borges y Bioy Casares. En M. Minellono (comp.), *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de Literatura Argentina y Comparadas* (pp. 337-350). La Plata: Al Margen.
- Zumthor, P. (1989). *La letra y la voz. De la literatura medieval*. (J. Presa, trad.). Madrid, Cátedra. (Original publicado en 1987)
- (1991). *Introducción a la poesía oral*. (M. C. García-Lomas, trad.) Madrid,

Taurus. (Original publicado en 1983)

Diccionarios y léxicos

Bailly, A. (1993). *Dictionnaire grec-français*. (revue par L. Séchan et P. Chantraine). Paris, Hachette.

Blánquez (1985). *Diccionario Latino-Español Español-Latino*. Barcelona, Ramón Sopena.

Bonnefoy, Y. (dir.). (2001). *Diccionario de las mitologías. 2. Grecia*. (J. Pòrtulas y M. Solana, eds.; M. Solana, trad.). Barcelona, Destino. (Original publicado en 1981)

Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris, Klincksieck.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2003). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.

García Jurado (dir. científico). *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica. Conceptos, Personas y Métodos*. (en prensa). Disponible en <https://www.ucm.es/dhtc> Consultado: el 6 de mayo de 2020.

Grimal, P. (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.

Liddell, H. G. y Scott, R. (1940). *A Greek-English Lexicon*. Perseus Digital Library. <http://www.perseus.tufts.edu/>

----- (1996). *A Greek-English Lexicon* (revised by H. S. Jones y R. Mc Kenzie). Oxford, Clarendon Press.

Perseus Digital Library. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University. <http://www.perseus.tufts.edu>

Real Academia Española. (2019). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es/>

Yarza, F. S. (1964). *Diccionario Griego-Español*. Barcelona, Ramón Sopena.

Curriculum vitae

Profesora en Castellano, Literatura y Latín (1982, I.S.P. N°6, Coronda, Santa Fe). Licenciada en Letras (1996, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario). *Especialista en Ciencias Sociales con mención en Lectura, Escritura y Educación* (2008, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Académica Argentina). Doctoranda del Doctorado en Letras de la UNNE.

Profesora Titular de Lengua y Cultura Griegas y Adjunta de Seminario de Cultura Clásica (por concurso público de títulos, antecedentes y oposición) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (Argentina).

Directora del Proyecto de Investigación “Las representaciones del Otro en el relato de viaje en textos de la Antigüedad tardía: Pseudo Calístenes y Nono de Panópolis”, acreditado en la S.G.C. y T. de la UNNE para el período 2019-2022. Dirige becarios de grado y de posgrado.

Áreas de investigación: Análisis filológico y literario de la literatura griega antigua. Estudio de la tradición clásica grecolatina. Análisis comparatista de clásicos grecolatinos con literatura contemporánea, especialmente argentina.

Ha participado como expositora en encuentros académicos de su especialidad; ha publicado artículos en revistas académicas y capítulos en compilaciones.

Es vicepresidenta de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos.

Datos de contacto: alejandralinan@yahoo.com.ar
alejandra.linan@comunidad.unne.edu.ar