

Héctor Tizón: el arte como ejercicio de la libertad¹

304

Emiliano Matías Campoy²Universidad Nacional de Cuyo
CONICET, Mendoza, Argentina

Héctor Tizón nació en Rosario de la Frontera (provincia de Salta) en 1929. Sin embargo, su lugar en el mundo, como él solía afirmar, estaba en Yala, un pequeño poblado de pocas casas que se encuentra a escasos kilómetros de la capital de la provincia de Jujuy. No obstante, muchos fueron los viajes (por estudio, trabajo, placer y hasta un forzado exilio en España durante la más reciente dictadura militar en Argentina) que lo alejaron constantemente de esa tierra que se reconfigura en sus obras y de los personajes que pueblan su mundo narrativo.

A pesar de la elección de escribir desde y sobre ese postergado noroeste argentino, tan pobre y olvidado por la región metropolitana como rico en las manifestaciones de una cultura que resguarda la memoria de los hombres originarios de América, el proyecto escriturario de Héctor Tizón aparece como uno de los más sólidos y valiosos de la literatura argentina a partir de la segunda mitad del

1 Entrevista concedida por Héctor Tizón a Emiliano Matías Campoy en marzo de 2008 y que permaneció inédita hasta ahora.

2 Doctor en Literatura por la Universidad Nacional de Cuyo. Profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad Nacional de Cuyo.

siglo XX. El rescate de una cosmovisión arcaica, reticente a lo nuevo y doblegada por el progreso, se aproxima a la propuesta emprendida por otros escritores latinoamericanos que, en términos de Ángel Rama, podríamos llamar de transculturación narrativa. El rescate del legado cultural que conservaba la memoria del menguado esplendor de las llamadas provincias históricas, por su activa participación en las luchas por la independencia nacional, corresponde fundamentalmente a sus primeras obras³, aquellas que escribió antes de exiliarse en España, viaje que por cierto acarrearía notables cambios en su forma de concebir la literatura, inaugurando una segunda etapa en su producción artística en la que solo se registran dos obras⁴. Con el retorno de la democracia, Tizón decidió volver a la Argentina, más precisamente a Yala, esperanzado, como tantos otros, de reencontrarse con los suyos. Pero ni él ni los otros (ni siquiera su pueblo, ese paisaje que añoraban sus ojos y recreaba su imaginación) eran ya los mimos. A partir de ese (des)encuentro Tizón comienza a transitar la última etapa de su producción literaria, que depararía muchas obras pero carentes de la intensidad, de la fuerza narrativa de las primeras⁵. Entre su profesión de abogado, y posteriormente juez de la Suprema Corte de Justicia de Jujuy, y su oficio de narrador, Tizón fue transitando sus días cada vez más recluso en su casa y en sus recuerdos como una larga despedida hasta su muerte en 2012.

Héctor Tizón era un hombre de pocas palabras. No era huraño; tan solo, tal vez, algo parco, poco afecto a la grandilocuencia. Evitando todo tipo de excesos, esas pocas palabras sabían insinuar su enorme generosidad, su trato austero pero cordial. Sus locuciones eran sabias, certeras. Tenían la capacidad de pronunciar las palabras justas, precisas y necesarias. Ese trato que brindaba a los hombres, al menos a los desconocidos que buscábamos importunarlo con alguna entrevista,

3 Su primer libro fue publicado en México en 1961 y es una colección de cuentos titulada *A un costado de los rieles*. A este libro le sucederían tres novelas: *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972), *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975) y dos colecciones de cuentos tituladas *El jactancioso y la bella* (1972) y *El traidor venerado* (1978).

4 Nos referimos a *La casa y el viento*, escrita durante los últimos años de exilio y publicada en Argentina en 1984 y a *El viejo soldado* que permanecería inédita hasta el año 2002.

5 Entre sus novelas se cuentan: *El viaje* (1988), *El hombre que llegó a un pueblo* (1988), *Luz de las crueles provincias* (1995), *La mujer de Strasser* (1997), *Extraño y pálido fulgor* (1999), *La belleza del mundo* (2004). Dos libros de ensayos: *Tierras de frontera* (1988) y *No es posible callar* y su libro de memorias literarias: *El resplandor de la hoguera* (2008).

también lo recibían sus criaturas ficcionales. Si bien afirmar que escribía como hablaba parece no solo un lugar común sino además una exageración, sí se podría decir que su lenguaje poético, ese que hábilmente había moldeado en su obra, conservaba mucho de su forma de expresarse oralmente.

El ejercicio de su pluma, constante e incansable, fue acumulando más de una decena de libros publicados y otros cuyo destino fueron las llamas de la chimenea de su casa. Algunas de sus obras fueron traducidas al inglés, al francés, al polaco, al alemán, al ucraniano y al ruso. Así la suma de los años y de los libros fue trazando una extensa trayectoria de distinciones, premios e innumerables recuerdos, pues, como ha dicho el escritor: “La vida transcurre por acumulaciones, no por etapas. Incluso hay en nuestras vidas un montón de tiempo que no vivimos o que creemos no vivir”⁶.

Desde el treinta de julio de 2012, a poco de publicar *Memorial de la Puna*, Tizón descansa en el cementerio de Yala, en aquella tierra en que no le tocó nacer pero que eligió para morir. Ahora el viento de la Puna arrastra entre sus murmullos la voz de este gran narrador mezclada con la tierra de aquellos parajes. Sus palabras quedarán por largo tiempo, aquellas profundas y austeras palabras con las que supo dar una vida distinta a aquel espacio y a los hombres que forjaron su historia. Tizón estará para siempre en la Puna como la Puna lo está en sus narraciones.

En octubre de 2008, año en el que me encontraba haciendo mi doctorado en Letras sobre la obra de Héctor Tizón con una beca de CONICET, viajé a Jujuy a participar de unas Jornadas sobre la literatura del Noroeste argentino y, gracias a la generosa ayuda de Leonor Fleming, amiga de Tizón y autora de una de las primeras tesis de doctorado que se publicaron sobre su obra, concerté una entrevista en casa del escritor. Tizón estaba por cumplir sus 79 años por aquellos días. Su respiración era entrecortada, producto de una afección cardíaca que ya comenzaba a mellar su salud, pero esto no le impidió conservar su tono apacible con el que respondió cada una de mis preguntas.

* * *

⁶ La cita corresponde al libro de entrevistas de Ana Da Costa *Héctor Tizón: Un ejemplar de frontera*, publicado en Buenos Aires por Ediciones de la Flor en 2007.

Matías Campoy: ¿Por qué escribe?

Héctor Tizón: La verdad es que no lo sé. Será porque tengo bastante dificultad en comunicarme verbalmente. Siempre la tuve... Y escribo un poco para darle sentido a cosas que se contaron desde la antigüedad hasta ahora. Partiendo de la base de que en el mundo existen diez historias fundamentales y los demás son variantes: Caín matando a Abel, etcétera, etcétera. Y, además, escribo un poco como una señal de que aún existo, sabiendo que uno existe por muy poco tiempo. Y después bueno... algunos existiremos en el recuerdo y otros no. Porque como decía Paul Leauteau un perro vivo vale más que un escritor muerto (risas).

MC: ¿Qué es lo que más le agrada de escribir?

HT: Narrar de una manera distinta a como se narró antes, sin proponérmelo, porque fundamentalmente en literatura es más importante que la anécdota, la forma de narrar. Y eso sí, es cierto, escribo con la memoria. Yo creo que no hay un instrumento tan fundamental en el arte de narrar como la memoria. Fíjese, cuando yo llegué a España, en Madrid todavía vivía un escritor⁷ con el cual, por supuesto, yo sentía muchas diferencias porque, en realidad, él había sido fascista. Estuvo un tiempo en la Argentina y después, en España, yo lo conocí, lo fui a visitar. Había ganado el premio Goncourt de literatura con un libro que se llama *Dios ha nacido en el exilio*, y me impresionó la primera frase del libro que dice “Cierro los ojos para vivir”. Yo creo que es lo que hacemos todos... casi constantemente. Y de ahí me pareció también que al final de mi vida, cuando uno ya ha dicho un montón de cosas, que si persiste se cae en el peligro de repetirse, hay que contar realmente de uno mismo. Ese es el sentido que tiene el último libro que escribí⁸, una especie de resumen más bien sucinto de los momentos más importantes, o que uno cree más importantes, que ocurrieron en su vida.

7 Vintila Horia (1915-1992), escritor rumano que compuso su obra en lengua francesa y española.

8 Tizón se refiere a *El resplandor de la hoguera* libro que publicó Alfaguara en 2008 y donde el escritor realiza una especie de memorias literarias y donde transcribe fragmentos de sus diarios de trabajo.

MC: ¿Cómo definiría el arte?

HT: Es una forma de soñar deliberada, el arte. Nos pasamos la vida sin alcanzar a saber cuál es la diferencia verdadera entre lo que llamamos vida real, porque a veces los sueños son más importantes en la vida de un hombre que su propia vida, entre comillas, verdadera. Y el arte es una forma..., creo que la forma más noble de estar en este mundo. Siempre el arte en relación con la propia vida y con los demás. Yo no concibo el arte, ni el artista que se encapsula y mira la vida desde afuera. Eso es una forma de empobrecimiento, sobre todo para él mismo.

MC: ¿Por eso el escritor debe ser comprometido?

HT: Sí. El compromiso es una palabra tan amplia que se la ha, un poco, prostituido, ¿no? Pero si el compromiso es con los grandes ideales: el honor, la honradez, el sacrificio por el prójimo, la fraternidad, es verdaderamente lo verdadero. Sobre todo en este momento en que se utiliza tanto esa palabrota como es la globalización. En realidad lo que se ha englobado es lo peor. Bueno, estamos asistiendo ahora a la forma de globalización más tremenda. El mundo y la tranquilidad de mucha gente, en manos de cuatro sinvergüenzas que han pretendido globalizar, aparte del lucro de ellos mismos, y que ahora sus propias víctimas tienen que colaborar para remendar un poco el sistema que se ha destruido. En realidad es una gran mentira lo de la globalización. Se ha globalizado, como dije, lo peor. Por ejemplo, tanto el que habla de libre comercio, los mismos que hablan, que tienen el discurso casi único del libre comercio, del intercambio de las cosas, son los mismos que levantan fronteras y tienen una agresión absoluta para los que pretenden entrar a vivir en un país. De manera que esa gran contradicción nadie la dice. Creo que este apocalipsis, que se está viviendo ahora, de las finanzas es un poco el equivalente de la caída del muro de Berlín. Y la literatura no tiene nada que ver con la globalización. La misión de la literatura es, justamente, la de señalar lo que es único, las particularidades, las individualidades que una historia así, superficialmente, con afán de universalidad no la toca, ni la registra. Eso siempre fue así, por ejemplo uno lee a Flavio Josefo o a Tácito. Flavio Josefo era un escritor colonizado, judío pero al servicio del imperio romano y Tácito para algunos era un gran historiador y para otros, un tonto. Bueno, no fueron capaces de registrar y de escribir sobre una cosa que conmovió al mundo y lo viene conmoviendo hace veinte siglos. De la existencia

de Cristo uno tiene una línea y el otro tiene un párrafo. Y a propósito de Cristo vemos como él no se dirigió nunca al mundo ni al pueblo siquiera, se dirigió a sus amigos. El discurso de Cristo es más bien individual. Él narraba, yo creo que fue el más grande narrador oral de la historia, para unos cuantos, no se subía a una loma para decir un discurso para una multitud. Porque es cierto, la historia la hacen los hombres no la hacen las multitudes.

MC: Hannah Arendt en su libro *La condición humana* afirma: “[...] los hombres que actúan y que hablan necesitan la ayuda [...] del artista, de poetas e historiadores, de constructores de monumentos o de escritores, ya que sin ellos el único producto de su actividad, la historia que establecen y cuentan, no sobreviviría”. ¿Ud. también considera que el arte es una forma de conservar la memoria de los pueblos y la memoria individual? ¿Cree que el arte se relaciona de alguna manera con la memoria? ¿Cuáles son las relaciones que se establecen entre arte y memoria?

HT: Fíjese que es tan, tan, tan cierto eso que inclusive Hitler, que solamente creía en la bayoneta, aparentemente, la mayor parte de sus grandes esperanzas la puso en un arquitecto que era el que le iba a dar esa idea de grandiosidad que él tenía. Inclusive él, que manejaba las palabras, porque también las palabras sirven para causas pésimas, el nazismo está asentado sobre miles de palabras, empezando por las que él escribió y las que dijo permanentemente durante el nazismo. Pero su principal preocupación era apoyarse en el arte, él mismo había sido un pintor mediocre, fracasado, apoyarse en el arte, en la grandiosidad de los monumentos que el arquitecto Speer le proponía, que, entre toda la cáfila de pistoleros que tenía alrededor, era un hombre muy curioso, no inocente, pero muy curioso, de crear el estado para mil años, como decía. Pero es cierto eso, se apoyaba en el arte, inclusive cuando lo detestaba al arte, cuando visitaba un lugar y decía “el arte de la decadencia”. Se preocupó de la arquitectura y del cine.

MC: ¿Qué importancia tienen los mecanismos de la memoria y el olvido en su proceso creador?

HT: Tienen una importancia esencial, incluso el olvido. Generalmente lo que hacemos con el olvido es tratar de sepultar o de domar aquello

que nos duele, que nos ha causado desdicha. Pero en eso, operan mecanismo que pueden transformar lo que fue desdichado y que el olvido trata de insistir en sacar a la superficie, de transformarlo en una ayuda para vivir. Porque yo creo eso, que incluso la desdicha nos ayuda a vivir.

MC: ¿La estructura fragmentada de sus obras se relaciona de algún modo con la idea de que el escritor escribe con la memoria?

HT: Sí. Yo por lo general comienzo a escribir así. Nunca veo la historia completa sino por pedazos. De manera que voy anotando y después me doy cuenta, cuando releo, más o menos, uno detrás de otro los pedazos que escribí, me doy cuenta de que la historia fragmentariamente está escrita ahí. Después me encargo, por supuesto, de poner orden en ese caos, porque el comienzo es caótico siempre. Eso me ayuda mucho a mí. Eso y el título; cuando encuentro el título es más fácil escribir.

MC: ¿Y el título surge en cualquier momento del proceso creador?

HT: En cualquier momento. Es lo que da sentido a la historia; inclusive cuando la historia puede ser desgraciada. Una de mis novelas se llama *La belleza del mundo*, y es el sentimiento que tiene el personaje principal, el que va haciendo un largo viaje para olvidar algo, justamente, hacer la operación del olvido, es lo que a cada rato le surge. Que en definitiva, si logramos realmente convencernos de la belleza del mundo, habremos cumplido con un deber impuesto por los dioses, que nos han puesto aquí, se supone, para tratar de ser felices.

MC: En *Tierras de frontera* comenta: “Una novela no es fruto de una idea, ni siquiera de la inteligencia, sino más bien del recuerdo, propio o usurpado, o propio y usurpado, y de la ambigüedad”. Además, en reiteradas ocasiones ha declarado que la diferencia más significativa entre el escritor y el juez es que mientras que el jurista no puede ser ambiguo el escritor *debe* ser ambiguo. También, ha expresado que “La belleza es belleza porque opera por ambigüedades y contradicciones” ¿Por qué considera que la ambigüedad asume ese papel preeminente en el arte? ¿Cómo opera la ambigüedad? ¿Cuáles son sus mecanismos?

HT: Porque permite a quien ve o escucha o tasta el arte, le permite una amplia libertad para compartir la creación con el artista que creó eso.

Eso es una de las formas que diferencia también el arte de las ciencias; por ejemplo, las ciencias crecen, van evolucionando y crecen, por ejemplo, qué sé yo, a Tolomeo sigue Newton a Newton sigue Einstein, etc. Pero en arte no se puede decir, por ejemplo, que Miguel Ángel superó a fulano de tal. Hizo otra cosa. El arte es fundamentalmente el ejercicio de la libertad y de los sueños de cada uno, no la superación. Eso desde siempre.

MC: En alguna ocasión Ud. comentó que “Hay muchas partes del Nuevo Testamento que tienen una gran riqueza por su gran ambigüedad. De manera que la tarea del intérprete es muy rica” ¿Cree que de alguna manera la ambigüedad es la forma que tiene el arte de incitar al lector a poner algo de sí?

311

HT: Sí, sí, claro que sí. Es realmente el momento en que se crea una verdadera *liaison*, una verdadera relación entre el autor y el lector, en el caso de la literatura. Si no se logra eso, uno, a la larga, va a abandonar el libro. A lo mejor le va a parecer una obra de arte realmente importante, pero si no le llega al corazón y le da un espacio para que él mismo complete la historia que le están contando, esa obra de arte no va a ser completa.

MC: ¿Cómo se logra esa ambigüedad? ¿Usted utiliza deliberadamente mecanismos para conseguir ese efecto ambiguo o surgen espontáneamente?

HT: No, yo creo que surgen a medida de que uno va avanzando. Fíjese que en el caso del cristianismo, ha ocurrido eso y por eso perdura. Por ejemplo, cuando Pablo, Pablo de Tarso, ¿no?, se dio cuenta de que seguir hablando de que Cristo había nacido de una virgen era anatema, para el mundo judío es una anatema... eso es una barbaridad. Entonces, él pensó de inmediato que yendo un poco más al norte, más al interior del mundo que en ese entonces formaba parte del mundo romano, directamente entre los griegos, eso iba a prender de inmediato porque la civilización griega está llena de episodios de dioses que se roban a las mujeres, que derraman el vino, es decir, la relación entre Dios y el hombre es absolutamente normal, y que no lo es en el mundo judío. Por eso es que él creó, en realidad, el cristianismo a través de las cartas a los corintios, a los efesios, etcétera, y nos lo cuenta en los

Hechos de los Apóstoles. Es decir, él ha tenido en cuenta a quién se dirigía ese mensaje que era absolutamente nuevo. Es decir, si se dirigía a este mundo muy circunscripto que tenía la mayoría de los discípulos de Cristo, empezando por Pedro, iba a morir simplemente como una variante del judaísmo. En cambio, él buscó una audiencia mucho más dilatada, mucho más grande, mucha más rica, en donde el mensaje que daba tenía la ambigüedad que tenían las costumbres y las creencias de aquellos a quienes se pensaba dirigir.

MC: ¿Y las costumbres y creencias de la gente que vive en los pueblos de Jujuy son parecidas?

HT: Claro, exactamente. Eso tenía en cuenta cuando estaba diciendo esto. Fíjese que una vez me dijo una viejita de las montañas que ella hacía poco que había conocido música que no fuera de soplar. Si no es música de soplar es música tamboril, y si no eran esos dos, la única que quedaba era la música de cuerda, nunca había escuchado una música de violín y dice: “desde que la escuché, no como carne”. ¡Qué maravilla! Lo que operó la belleza de la música en ese ser. Esto, por ejemplo, no lo podemos escuchar en un conglomerado urbano.

MC: ¿Usted ha tomado algún fundamento filosófico o alguna línea de pensamiento acorde a esa idea de ambigüedad?

HT: Sí, uno se da cuenta, por ejemplo, leyendo a los presocráticos, cómo manejaban eso. Anaximandro, Heráclito que nunca presentan el problema y la resolución al problema como una cosa sólida, invariable sino que van tratando de enseñar por aproximación. Nunca enseñan, por ejemplo, que el poder del emperador es algo tan fuerte para el hombre y que hay que resistirlo, porque eso los lleva inmediatamente a la confrontación. Después está el ejemplo de Diógenes que le pide, cuando Alejandro se acerca, porque tenía oído de él, le pide qué es lo que desearía más, a lo que Diógenes contesta: que no le haga sombra porque le está quitando el calor del sol”. Pero eso no quiere decir eso, quiere decir muchísimo más.

MC: Hablando de Diógenes, precisamente, Gabriela Stöckli, en su libro *Héctor Tizón: el arte de prescindir*, observa en algunos rasgos de sus personajes indicios de la filosofía cínica ¿Usted lo pensó de esta manera?

HT: No, no le he pensado. En un principio cuando estaba trabajando o escribiendo, no lo pensaba. Pero después he visto con asombro, al leer cosas, que realmente yo podría haber inventado lo que se está diciendo en esas páginas que acabo de conocer. Como si fuera un conocimiento que está en el aire, en esa cosa de entendimiento, de conocimiento colectivo no expresado. Eso en que trabajó Jung tanto: “A mí me ha pasado esto antes”; no, no le ha pasado antes, es una cosa, tal vez genética, que a uno le ocurre.

MC: A lo largo de su obra aparece como tema recurrente la necesidad de encontrar la propia identidad. Además, a menudo, sus personajes experimentan alienaciones o enajenaciones que los convierte en otros ¿Qué motiva estas alteraciones de la identidad?

HT: Yo siempre he creído en eso que los alemanes llaman el *Doppelgänger*, que nosotros no somos uno o únicos, somos por lo menos dos, salvo los tontos que son únicos. Pero yo creo en eso de que apenas uno se mire un rato con alguna fijación o permanencia a los ojos en el espejo se va a dar cuenta que dentro nuestro convive alguien más y eso en realidad no puede ser causante de temor sino realmente eso es un motivo de enriquecimiento, que uno pueda alcanzar a ser por lo menos dos. Creo que en el fondo es lo que llevó a Stevenson a crear el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, contando la historia un poco para mal; pero para bien, ocurre. Creo que, en el fondo, todos somos dos. Uno lee las memorias de San Agustín y se da cuenta de que no solamente eran dos sino que eran varios, a medida que uno va avanzando en sus memorias. Yo creo que todos tenemos la sospecha, no creo que la certeza, por supuesto, eso no es así, pero la sospecha de que en el fondo somos muchos.

MC: Usted suele citar a Paul Valéry cuando afirma que todos nacemos uno y morimos múltiples ¿Qué obras de este escritor lo han influido?

HT: Por ejemplo *Monsieur Teste*. Paul Valéry me parece extraordinario. ¡Qué curioso! El año en que le dieron el Premio Nobel a Gabriela Mistral, la mayoría estaba inclinada por Paul Valéry, eran contemporáneos, y Paul Valéry tuvo una actitud muy noble. La verdad es que entre uno y otro no hay igualdad, de proporción siquiera. Como la que tuvo Albert Camus con Niko Kazantzakis.

MC: Volviendo al tema de las alteraciones de la identidad, también cuando los personajes se desplazan, sobre todo hacia el Sur, a su regreso ya son otros o ya no son los mismos ¿Este hecho se relaciona de alguna forma con lo que afirma Rodolfo Kusch de que en la región andina el estar antecede al ser?

HT: Sí, es cierto. Sobre todo aquí. Por ejemplo, yo creo que después de mis largos años de exilio, cuando he regresado ya no era el mismo. No puedo ser el mismo, he perdido inclusive hasta parte de mi inocencia, o lo siento al menos. Por eso, realmente, muchas veces siento temor ante la página en blanco, temor a escribir pensando “pero esto ya se ha dicho” o “esto ya lo he dicho, me estoy repitiendo”. Es porque no soy el mismo, no somos los mismos los que regresamos. Fíjese que toda la generación perdida, cuando se fueron, fueron unos y, cuando volvieron, fueron otros. Nadie pudo hacer nada distinto, mejor dicho, nada parecido a aquello que hizo mientras estaba fuera del lugar.

MC: ¿Cree que en Latinoamérica el arte ha contribuido a esta búsqueda de la propia identidad? ¿Este es el rol que debe cumplir el artista latinoamericano?

HT: Yo creo que sí. Debe tener en cuenta permanentemente esa meta, la de descubrir para sí mismo su propia identidad y huir como de la peste negra de aquello que la pervierte o que la convierte en una forma de perversión que la folcloriza...

MC: Del color local...

HT: Exactamente. Cuando mi agente vendía los derechos, unos japoneses estaban entusiasmados con *Fuego en Casabindo*, pero quería que escribiera un capítulo erótico (risas).

MC: Y no le sedujo la idea...

HT: No, realmente. No por lo erótico sino por tergiversar la obra. Cuando me habló el maestro (Virtú) Maraño, me habló un día al hotel y me dijo que me hablaba temprano porque quería que nos juntemos porque estaba muy interesado en *Fuego en Casabindo* y le digo: “mire, maestro, *Fuego en Casabindo* debe tener cuatro ediciones; no va a ser negocio que usted haga otra”, me dice “yo no quiero hacer ninguna edición, yo soy músico y quiero hacer una ópera” entonces me pareció

muy extraño, ¿no?, y nos juntamos. Bueno, después me dice que podría trabajar un poco en el guión, y le digo: “mire, la verdad es que no sé para qué tienen guiones las óperas, porque yo, a pesar de que hablo el italiano, nunca entendí óperas, ni siquiera en italiano”, me dice “no, no es para usted es para los cantantes. Es como que están seguros que tienen un caño como esos de los que ve uno en el autobús y se agarra, para eso es el guión”. Entonces un día me invita a su casa cuando ya había avanzado un poco y hablamos. Luego se sienta él en el órgano y se pone a tocar... y realmente me emocionó... le digo “¡Qué hermoso es esto! ¿Cómo escribió usted esto?” y me dice “no, lo escribió usted” y me dice “mire, hasta el siglo trece o trece y pico, las letras del alfabeto eran las que después se hicieron las notas de la música: corchea, semicorchea, fusa, etcétera. Entonces yo una vez vi pasando, pero ya no me acuerdo dónde, y vi en la librería la tapa. Inmediatamente escuché la música” y me veía la cara de asombro y me dice: “mire, se lo voy a demostrar” se sienta saca unos papeles que tienen los músicos lleno de rayitas (Héctor Tizón hace el ademán de escribir mientras dice en voz alta) Fuego en Casabindo, “ahora sí, ahora lo voy a tocar”, lo toca y era el *leit motiv*. Es mejor la historia esta que la novela (risas). Pobre, y murió quince días antes de que la estrenen en el Colón.

MC: *El hombre que llegó a un pueblo* es probablemente la novela en la que las cuestiones por la identidad cumplen un papel más preponderante. Es evidente en esta novela la tensión entre el ser y el parecer ¿Esto denota la imposibilidad de conocer la realidad y conocer sobre todo al otro y a uno mismo? ¿En cierta medida todos somos impostores?

HT: Exactamente. En cierta medida todos somos impostores. Eso partió de la base de ¿yo soy lo que yo creo que soy o, verdaderamente, yo soy lo que los demás creen que yo soy? Y lo que cuesta convencer a la gente de que yo no soy lo que ellos piensan que soy. Por ejemplo, a este pobre cura, lo obligaron a ser cura⁹. Él, primero, pensó que sería por el miedo, como él estaba huyendo, pero al último a tal punto queda destruido por no resolver la dicotomía esa de soy yo como me pienso

⁹ Se refiere al protagonista de *El hombre que llegó a un pueblo*, que luego de huir de la cárcel llega a un pequeño poblado donde los habitantes lo confunden con el cura que esperaban desde hacía mucho tiempo.

que soy o como la gente cree que soy, que termina siendo un pobre infeliz en la calle, solo, un chiflado. Esa es la primera novela que escribí después del exilio. Cuando realmente yo tenía un problema de..., yo pensaba que era de puntos de vista, de referencia, que había visto la realidad durante años de otra manera, pero después me di cuenta de que no, que el fenómeno es mucho más difundido de lo que uno cree entre la gente.

MC: En un pasaje de la novela el protagonista, con una actitud quijotesca, enviste a un camión con un palo montado en un burro ¿Usted lo pensó de esa manera?

HT: Es posible, no lo había pensado pero sí, es posible...

316

MC: El camión puede entenderse, al igual que el molino en la obra de Cervantes, como lo ha observado la crítica, como la idea del progreso...

HT: Que termina llevándose la gente, porque el progreso no significa nada. Es lo mismo que dice el gaucho en un cuento que está no sé dónde¹⁰. Un gaucho de Yala, que tiene una carnicería, es visitado por uno de estos charlatanes que vendía una revistita y sacaba avisos. Entonces llegó ahí y dice: “mire, señor, ¿esta carnicería es suya?” “Sí” dice “¿y no podríamos poner un aviso para que la gente venga?”, “no, mire, no, un aviso no, porque aquí, por ejemplo, cuando yo voy a carnear, el día antes ato la vaquillona en ese árbol y todo el mundo sabe que al día siguiente voy a carnear” (risas). Y después me dijo, cuando empezaron a ralearse los trenes que pasaban por Yala: “parece que ya no van a venir más trenes, a causa del progreso” dice. Y me dijo: “¿Usted sabe qué es el progreso?” “No, el progreso no es nada” “Ah, yo pienso lo mismo, el progreso no es nada”¹¹.

MC: Al respecto de *El hombre que llegó a un pueblo*, ¿tuvo la oportunidad de ver la película *El destino* de Miguel Pereira? ¿Qué opinión le merece?

HT: Sí, yo debiera decir lo que es verdad. Realmente creo que no

¹⁰ Se refiere a un ensayo titulado “El gaucho Hernández en la aldea global”, que apareció en su libro de ensayos *Tierras de frontera*.

¹¹ Esta última anécdota fue registrada por Tizón en otro de sus ensayos “El último tren en Jujuy”, en el que también se hace referencia a don Hernández.

tiene mucho que ver con la novela y se ha hecho mucho hincapié en lo cual yo huyo siempre, en el color local; en cuanto usted pone el color local es una forma directamente de traicionar lo esencial de lo que está contando. Yo sé, y esto es cierto, Buñuelo una vez me dijo “mire, dice, se puede hacer películas de un libro malo pero de un libro muy bueno no se puede”. En el fondo lo que él quería decir es que son dos formas distintas de narrar, la del cine y la de la literatura. Salvo excepciones, por ejemplo, no sé si usted vio una de John Huston que es sobre un cuento de Joyce que se llama *The dead*. Trate de buscar esa película. Casi al pie de la letra del cuento, salvo por momentos en donde se eleva. Es una maravilla la forma en que captó, más que la anécdota, ese fuego interno que tiene ese cuento. Que no es nada más que una comida de navidad y el regreso a la casa y ese diálogo final de la mujer con su marido. Donde él le pregunta a ella “No sé qué he sido yo en tu vida” mientras la nieve cae ¡es una maravilla! Yo creo que hay películas que son imposibles respecto de la obra, por ejemplo, *Bajo el volcán*¹² que, en fin, está bien pero no tiene nada que ver con la novela...

MC: Son lenguajes diferentes...

HT: Totalmente diferentes.

MC: Posiblemente en *El destino*, por esta diferencia de lenguajes, el director se ha visto en la necesidad de ir rellenando ciertos vacíos o pasajes ambiguos...

HT: Hacerlo muy expreso, sí. Salvo partecitas del diálogo que tiene el ciego con el protagonista. Pero en cuanto usted lo hace expreso pierde eso que decíamos, la ambigüedad. Uno a veces se siente un poco ofendido: “Por qué me explican tanto aquí”.

MC: Hablamos hace un momento sobre el arte y la memoria. ¿En qué medida estos conceptos se relacionan en estas tierras con la oralidad?

HT: En el fondo no es cualquier oralidad sino cómo se lo cuenta. Es el afán de que como hay mucho número de analfabeto, todavía es mucho, cómo se va a poder transmitir esto: oralmente. Que yo supongo que fue la primera idea que tuvo por ejemplo Homero con la *Iliada*

¹² Película dirigida también por John Huston basada en la novela homónima del novelista inglés Malcolm Lowry.

y la *Odisea* o Cristo. Cristo contaba por parábolas, que son más fácil de recordar que el lenguaje expreso y directo y aquí también. Por ejemplo, la gente rememora mejor el verso y la copla. Eso se nota en la escuela, por ejemplo, cuando un maestro no entiende esto y pretende discursar, bueno, los chicos se quedan al margen. Es una cosa que está destruyendo la cibernética, la mecánica. Por ejemplo, antes las tablas las repetían los chicos de memoria. Pero, con la aparición de las maquinatas pone el dedo y ya cuatro por siete es veintiocho y no tiene por qué repetirla ni memorizarla, la máquina lo hace. Es decir, se está perdiendo la memoria para eso, pero se está perdiendo la memoria para todo lo anterior.

MC: Y la memoria es una forma de inteligencia...

HT: Pero claro, y de su identidad... Aquí, por ejemplo, la gente cuenta de la muerte de Lavalle como si la hubiera visto, o episodios de la guerra gaucha. Que, entre paréntesis, ahora estoy un poco trabajando en eso porque me han comprado los derechos de *Sota de bastos, caballo de espadas* para hacer diez episodios por televisión para el bicentenario. Que lo va a hacer, la semana que viene, Tristán Bauer el de las Malvinas¹³. Que es la historia contada por la gente de pie, digamos, por la chusma, por la plebe, por la gente que no tenía nada que perder; salvo la vida, como dijo uno, pero la vida siempre se pierde asique... (risas).

MC: ¿Y se decidirá a escribir *El desierto*¹⁴...?

HT: Tal vez sí, cuando realmente acierte con el *leit-motiv*, como el maestro¹⁵. Por ahora no me apuro mucho.

MC: ¿Qué opina sobre el hecho de que algunos manuales de enseñanza secundaria incluyan fragmentos de sus novelas?

HT: En la medida que lo escojan bien, y lo adecuen al hipotético lector, me parece bien.

¹³ Se refiere aquí a la película *Iluminados por el fuego* que dirigió Tristán Bauer.

¹⁴ En el libro de Ana Da Costa, *Héctor Tizón: un ejemplar de frontera*, Tizón comenta que desearía escribir un libro que tuviera como tema fundamental el desierto.

¹⁵ Virtú Maraño.

MC: La verdad es que no estoy muy a favor de que sean fragmentos, considero la obra como una unidad...

HT: Exactamente. Bueno, eso es un poco lo de Paul Valéry, ¿no? El balbuceo y lo fragmentario. No hay nada tan solemne como un libro de la página uno a la página trescientos cuarenta. Los fragmentos son más ricos siempre que la unidad.

MC: ¿Qué es la literatura tanto desde el rol de escritor como en el de lector?

HT: En el rol de escritor es una forma de ser, en el rol de quien escribe. Y en el rol de lector es una de las formas más amable de compartir su propia soledad.

MC: ¿Cuál es o cuáles son las diferencias entre escribir un cuento o una novela?

HT: Ah, son muchas, sí. Eso se debe descubrir desde el principio. Si realmente el material que uno tiene le alcanza para hacer una mesa o solamente una silla. Yo creo que lo más importante en el cuento es la atmósfera, más que la historia es la atmósfera, el clima que crea. Además, es más importante también la forma de hacer, eso que algunos llaman estilo.

MC: Usted suele considerarse como un francotirador de las letras ¿Por qué?

HT: Porque realmente no me gusta pertenecer a ningún grupo de escritores. Yo soy amigo de escritores. He sido muy amigo, por ejemplo, de Juan “Pepe” Saer, somos muy amigos con Piglia. Pero ya como grupo, no; porque es muy difícil el diálogo entre escritor y escritor. Yo creo que la pertenencia a un grupo, no lo mejora ni lo empeora; pero, fundamentalmente, no lo mejora. Un grupo, una liga, un partido no creo realmente que ayuden para nada. Eso me pasa también con los pintores. A mí me encantan los pintores que son francotiradores, por ejemplo, Van Gogh, por ejemplo, Gauguin, por ejemplo, Chagall. Pero ya las escuelas no me gustan.

MC: ¿Siente que su obra pertenece más a la literatura hispanoamericana que argentina? Es decir, ¿que tiene más relación con lo que se escribe en Latinoamérica que en el Río de la Plata?

HT: Sí, sí. Fundamentalmente porque pertenecemos a otra cultura. Nosotros en esta región pertenecemos a la cultura alto-peruana, desde el arte culinario hasta la música. Yo tengo tan poco que ver con lo pampeano, a pesar de que viví y he estudiado en La Plata, por ejemplo. Pero desde el punto de vista de la sensibilidad tengo muy poco que ver. Este fue otro de los problemas que yo tuve al comenzar a escribir, ¿cómo voy a escribir? Uno, cuando comienza, está tentado a escribir como los libros que tiene uno en la biblioteca. Entonces, la biblioteca que yo tenía, que era bastante pobre, era la de mi padre, tenía los clásicos españoles y, por ahí, una obra argentina. Pero después el asunto era ¿cómo escribir realmente como escribían los argentinos? Para mí los argentinos eran los argentinos de prestigio, que eran los de Buenos Aires, como Roberto Arlt, como Mallea. Me parecía tan falso y sobre todo tan difícil. Entonces cuando yo me di cuenta de eso y empecé, realmente, a contar las historias como yo las había escuchado aquí y a pensar en cómo hablaba la gente aquí, etcétera, ahí se me destrabó. Sobre todo, cuando yo me juntaba mucho con Juan Rulfo. Él me contó que le había pasado lo mismo, pero no como escribía la gente de México del Distrito Federal, sino cómo escribían los suecos. Me llamó mucho la atención eso.

MC: ¿Por qué en sus primeras obras utiliza de manera tan marcada recursos como la polifonía, el fragmentarismo, distintas focalizaciones? ¿Los toma de algún escritor o surgen espontáneamente?

HT: Sí, me surgió escribirlo así. Pensando mucho en la gente, qué es lo que realmente lo sensibiliza... Una vez, era medio el amanecer, estaba yo con unos poetas tomando unos vinos aquí cerca del puente y uno de ellos empezó a recitar a Neruda, su “Piedra sobre piedra...”. Bueno, de pronto, en la mesa de al lado donde había unos borrachos, se sacaron el sombrero y empezaron a escuchar con atención el poema. Fíjese cómo ellos, que seguramente jamás habían oído hablar de Neruda, lo sentían. Eso es realmente, para mí, conmovedor.

MC: En alguna oportunidad escribió que “la finalidad, la ilusión de la literatura no es explicar nada, sino hacernos mejores, más dignos, conmoviendo”. También manifestó que “La literatura es simpática; es también, sobre todo, ese algo conmovedor y entrañable que está más allá del libro y del autor”. ¿Por qué considera que el arte debe conmover? ¿Cómo el arte logra conmover al hombre?

HT: Porque le despierta los sentimientos..., nos despierta los sentimientos más dignos. Aunque no toda la literatura. Aquella que está más íntimamente cercana a nosotros. Por ejemplo, a mí la literatura que se llama de ciencia ficción no me conmueve para nada. Me parece curioso, pero no me conmueve.

MC: En su novela *Extraño y pálido fulgor* cita una frase de Schopenhauer: “El fundamento de la moral es la compasión”. Este concepto de la compasión, piedra angular de la ética de Schopenhauer, ya había sido referido por el protagonista de *El hombre que llegó a un pueblo* cuando afirma que “compasión” es la mejor palabra...

HT: Claro, la palabra más bella...

MC: ¿En qué medida ha influido en Ud. la filosofía de este pensador?

HT: Muchísimo, muchísimo. Fundamentalmente a partir de eso. La compasión es compartir algo profundo con otro. Pero Schopenhauer ha influido mucho. Sobre todo leyendo, a veces, al revés de lo que él pretendía que se debería leer. Por ejemplo respecto de las mujeres. Debo haber tenido la suerte de leer a Schopenhauer en muy buenas traducciones, porque a veces resulta ilegible.

MC: ¿Dejó algún testimonio escrito de sus viajes por África y Europa así como por Grecia, Turquía y Egipto?

HT: Sí, unas libretas de... una especie de diarios que no están publicados.

MC: ¿Y serán publicados en algún momento?

HT: No sé, se las voy a dejar a mi hija, que haga lo que quiera.

MC: ¿Usted no tiene interés en publicarlos?

HT: Yo creo que no, porque es, cómo podría decir, un recetario de ingredientes de cocina. Leonor (Fleming) quiere publicarlos.

MC: ¿Visitó Tierra Santa?

HT: No, tal vez vaya ahora. Mi mujer tiene un poco de miedo por las bombas. Pero... pondrán bombas a otros (risas). Va a aparecer en hebreo

La belleza del mundo. Ahora, en estos días. Iría para la presentación del libro.

MC: Mi pregunta se debe a las similitudes de las tierras que usted narra en sus libros y esos lugares...

HT: Sí, parte de *El desierto* es pensado en eso.

MC: Hace muy poco tiempo se ha publicado *El resplandor de la hoguera*, otro hijo del recuerdo...

HT: Sí, sí...

MC: ¿Qué sabor le ha dejado esa publicación?

HT: Ese libro era más largo, pero después dije: no, lo voy a cortar aquí nomás porque va a parecer un muestrario de propias amistades. Si yo hubiera encontrado por ejemplo amigos que se llamaran Pérez o Gutiérrez, sí hubiera seguido. Pero ya, seguir poniendo próceres, la gente puede pensar que me estoy dando corte de... La verdad es que no. Porque lo que estoy contando ahí son particularidades y momentos, nada más, de gente que yo conocí. Por ejemplo, me hubiera gustado mucho más hablar de Buñuel que realmente era un personaje que vale la pena recordar. Pero llegó un momento en que tuve que poner un punto y aparte.

MC: ¿Y está conforme con el resultado?

HT: Sí, creo que sí. Pude escribir un poco más, escribiendo de Martínez Estrada con quien sí estuvimos juntos mucho tiempo en México. Él quería mucho a mis chicos. Él no tenía hijos. Realmente era un viejo muy tierno, a pesar del carácter espantoso que tenía, pero era muy tierno.