RELECTURA CRÍTICA DE *LA TÍSICA*, DE JAVIER DE VIANA

POR

HARRIET S. TURNER

Oberlin College

Y

JOHN K. KNOWLES

Salisbury State College

En la historiografía de las letras americanas persiste un afán, casi obsesivo, de encasillar obras muy diversas en el marco de categorías herméticas, que en muchas ocasiones deforman la presencia y valores intrínsecos de textos muy significativos. Los relatos del sagaz escritor uruguayo Javier de Viana (1869-1929) pueden servir como ejemplo. De hecho, sus cuentos aparecen repetidamente como materia primordial de las mejores antologías que resumen la trayectoria de la narrativa breve de Hispanoamérica; raro es el universitario o el lector culto que no haya tenido que leerle. Pero no se ha explicitado, con la precisión necesaria, en qué consiste la excepcionalidad del texto elegido.

Conscientes de esa realidad, y para subsanar un vacío constatado a lo largo de años de labor universitaria, ofrecemos esta lectura crítica de «*La Tísica*» (1910)¹, relato de Viana que se insinúa, en varios órdenes, como logro espléndido de la cuentística rioplatense de principios de siglo. De entrada, y para que dispongamos de un marco claro de referencias, resumimos a continuación el breve material anecdótico que sirve como base a esta sutil narración.

El narrador, un médico de visita a una estancia de gente gauchesca, pinta los arduos quehaceres de la vida campesina. Organiza su relato en

¹ Este texto fue comentado en el seminario patrocinado por el National Endowment for the Humanities (U. S. A.). El seminario, titulado «The Modern Short Story in Spanish America: 1900-1975», fue dirigido por Enrique Pupo-Walker, Universidad de Vanderbilt, 15 de junio al 7 de agosto de 1981. La meta del seminario fue llegar a una explicación más crítica y profunda de textos clásicos, valorándolos desde múltiples perspectivas críticas. «*La Tísica*» fue publicado en la colección de cuentos titulada *Mecachines* (Montevideo, 1910). Citamos por la edición de Vicente Matera (Buenos Aires, 1920), pp. 9-13. La procedencia de las citas se indica en el texto; los subrayados son nuestros.

torno a una niña llamada por todos «La Tísica»; es una joven de aspecto enfermizo y enclenque que vive totalmente marginada por la desconfianza de los peones. Ven en ella una suerte de veneno, algo contagioso y fatal, presentido en la tisis que, según el ojo clínico del médico, ya ronda los pulmones de la muchacha. La desconfianza parece estar justificada, ya que, entre otras cosas, todos los pájaros sin nido y los corderos errantes que cuida La Tísica mueren sin más explicación. A pesar de sentir simpatía por ella, el médico tiene que reconocer la presencia de una maldad, subrepticia y misteriosa pero a la vez eficaz. El desenlace es sorprendente y tajante. Una vez lejos de la estancia, el narrador nos transmite, mediante un breve despacho telegráfico, la brutal noticia: todos en la estancia han muerto envenenados, salvo una peona llamada «La Tísica».

Los comentarios hechos por la crítica suelen destacar la concepción naturalista del cuento. Visto así, la muerte colectiva corresponde a la lógica interna dispuesta por el ambiente. Esta lógica, además, parece fundarse en bases científicas, ya que se trata de un caso clínico en el que la enfermedad y la muerte se señalan por el motivo de la tisis y del veneno abundante de plantas y animales propios de aquella región. Aunque analfabetos, los peones presienten este hecho, comparando a la chica con el alacrán y el camaleón. La cita que ofrecemos a continuación podría tomarse como ejemplo de la interpretación crítica que este cuento ha recibido: «El mal que hervía en ella, el mal que se manifestaba a lo largo del relato, tenía que expresarse en forma violenta. Ella se parecía demasiado al paisaje y a los animales que lo habitaban, siempre capaz de lo inesperado»².

Creemos, sin embargo, que esa interpretación del texto es deficiente en muchos órdenes. Veremos, sin más, que al releer el cuento tropezamos con algo enrevesado y evasivo que no se presta a los preceptos convencionales del naturalismo ni a las peripecias que sugiere la anécdota como tal. Este *algo*, al parecer desmentido o despachado por la brevedad de cinco escasas páginas, radica en la sutil organización estructural del punto de vista narrativo. El presente ensayo se dirige, pues, a la problemática planteada por ese perspectivismo sagaz que subyace en el texto. Nuestro propósito, entonces, será elucidar esa velada configuración de planos narrativos que a la postre convierten al narrador mismo en una imagen irónica e inadvertida de la tisis y que a su vez designa el contenido sorprendente del relato.

El «yo» del narrador, declarativo y firme, se yergue al principio de la oración inicial para dar entrada al cuento y fijar el punto de vista general

² John F. Garganigo, *Javier de Viana* (New York: Twayne, 1972), p. 87.

de los hechos. Pronto advertimos, sin embargo, que éste se bifurca en dos percepciones, al parecer opuestas: la del narrador y la de los peones que trabajan en la estancia. Ambas se dirigen a la niña designada como «La Tísica». El narrador, hombre ajeno al quehacer propio de las estancias y, por más señas, médico, parece ofrecernos la visión correcta y a la vez comprensiva de lo que allí ocurre. Esta se distingue por el cariño, que en diversas ocasiones nos transmite el verbo *querer* y las matizaciones afectivas de los diminutivos. Otra característica, íntimamente enlazada con este afecto, apunta a la idealización de sesgo romántico que envuelve al personaje femenino. Después de haber constatado su presencia y la de la niña, el narrador se insinuará para decirnos: «Yo la quería, la quería mucho a mi princesita gaucha» (p. 9).

Esta ternura casi paternal que matiza el apodo queda juiciosamente contrarrestada por el ojo clínico del narrador; es una ternura que no sólo nos revela la imagen lírica del personaje, sino que además delatará la enfermedad que acecha al cuerpo endeble de la niña. Esa amenaza está inferida, claro está, en la tos y la anemia que sufre la chica. El punto de vista del médico se nos presenta entonces como objetivo, a su vez dejando traslucir sentimientos afectivos de alto valor moral. La perspectiva del narrador consta, pues, de dos vertientes que gradualmente bifurcarán nuestra percepción de lo relatado.

Cabe añadir también que esa proyección subjetiva a que hemos aludido compromete de algún modo la imparcialidad de un narrador testigo, imparcialidad que a los efectos totales del relato nos resulta indispensable. Sin embargo, a primera vista, lo contrario parece confirmarse por lo siguiente: la idealización afectiva refuerza, incluso podemos decir que *testimonia*, de manera paradójica, la actitud objetiva y verificadora del narrador, ya que esa actitud queda matizada por su visión tan compasiva de la jovencita. Obsérvese que el médico concibe a la niña anémica como «princesita gaucha» y que hace frente a los peones, apartándose de ellos con ademán enérgico.

Se constituye de ese modo en la narración una postura narrativa que desmiente prejuicios precisamente porque la visión del relator está centrada en su reacción afectiva hacia la muchacha. Es la aparente exclusión de todo prejuicio o injuria lo que predomina en esta inicial actitud narrativa; es la vertiente que echa un velo, por así decirlo, sobre lo otro, o sea, sobre cualquier viso subjetivo que pudiera desvirtuar la plácida sensación de imparcialidad que el narrador procura. La visión total del médico quedará enmascarada, pues, por uno de sus aspectos. Todo en su conducta nos parecerá juicioso y objetivo. Distanciados de este modo, sin darnos cuenta de ello, no vemos ni sentimos el carácter ilusorio de esta impar-

cialidad ni nos percatamos del doblez inherente en el punto de vista que sagazmente manipula el narrador.

Este, sin más, comenzará a tramar la ilusión acaso sin saberlo. Aquí conviene apuntar la complicidad añadida por la calidad tonal del relato. Ese tono, resultado de la actitud que adopta el narrador ante el caso, interviene también para reforzar su facultad persuasiva. Más que nada es un tono seguro y viril: el yo testigo, de cariz francamente autobiográfico, testimonia con todo rigor los pormenores del caso. A diferencia de los peones, este yo parece rechazar cualquier vaguedad o superchería; incluso se muestra finamente atento a las posibles tentaciones de su propio oficio, propenso, como todos, a dejarse llevar por fáciles generalizaciones. Ante todo, este narrador se precia de ser prudente y rigurosamente científico. Por eso señala, de manera escrupulosa, no el hecho mismo de la enfermedad, sino sólo la proclividad de la niña hacia la tisis, hablándonos como si quisiera alejar de nuestra mente toda duda o posible presunción infundada. Nos indicará oportunamente que «todavía no era tísica. Médico, yo lo había constatado» (p. 9). De esta manera consigna sobre el texto la rúbrica de su profesión respecto a una diagnosis debidamente verificada desde dentro, desde la realidad misma del caso. El tono seguro con que lo hace ayuda a convencernos de esa opinión. El tono constituye, pues, un eficaz ingrediente retórico; forma parte del engañoso viraje narrativo que gradualmente irá poniéndose al descubierto.

De este modo se clausura la primera parte del relato, dedicado a perfilar la perspectiva del narrador, que recae sobre la niña. De entrada queda éste establecido como un ente generoso a través del cual surgen los hechos. Por su ciencia, actitud cariñosa y posición privilegiada —los peones mismos lo reconocen superior, llamándole «don» y «dotor»—, le vemos puesto en alto entre los que lo rodean. Tal postura se acopla nítidamente a la posición lingüística de la primera persona narrativa que inicia el relato y que se empeña en consagrar un punto de vista imparcial y documentado.

Importa señalar ahora que los peones comparten una perspectiva totalmente opuesta. Lejos de idealizar o querer a la muchacha, todos la desprecian por su debilidad e inmadurez. Los patrones la consideran una «máquina animal de escaso rendimiento» (p. 9), imagen que remite a la escena anterior, donde se cuenta cómo la muchacha hacía «inútiles esfuerzos» para apartar el ternero grande y así conservar la leche de apoyo. La vaca vale más que ella. Del mismo modo, su condición de niña, es decir, su falta de identidad sexual, la califica de inservible y hasta de odiosa. Como no posee todavía «los atributos incitantes de la mujer» (p. 9), tampoco satisface otros apetitos; ya es fruta incomedible. El narrador hace

explícita la comparación: «el yarabá, el caraguatá, todas esas plantas que dan frutos incomedibles, estaban en su caso» (p. 10). Al desprecio y rencor se añaden sentimientos de miedo y superstición que califican a «La Tísica» de animal dañino. Uno dirá que ella «tiene más veneno que un alacrán» (p. 10); otro peón, a pesar de los favores que le ha hecho la niña, declara que «se parece al camaleón, el animal más chiquito y más peligroso» (p. 10).

Este proceso de deshumanización, al parecer puesto en movimiento por la perspectiva de los peones, se resume en esa imagen del camaleón. De «máquina animal» y «fruta incomedible» ha pasado «La Tísica» a asociarse a las imágenes repulsivas del mundo reptil. Así es el punto de vista de la gente de la estancia, gente que el médico designa como «brutales» (p. 10). Tal perspectiva configura, pues, la postura más ruin y brutal de lo relatado. Otra vez parece surgir el clásico binomio de civilización y barbarie, enmarcado de nuevo por un contexto ético y moral: nos referimos aquí a la discrepancia que surge entre los dos modos de ver a la niña, discrepancia vívidamente sentida por el narrador. El mismo destacará explícitamente «estas injusticias de los hombres» (p. 10); juicio ése que exalta su propia visión justa y generosa de «la princesita gaucha».

Ahora bien: el perspectivismo narrativo de la primera parte del cuento ejecuta una figura. Puede representarse por dos líneas en forma de V, convergentes sobre el punto fijo de «La Tísica», «siempre la misma palidez en sus mejillas, siempre idéntica tristeza en sus enormes ojos» (p. 11). El diseño es de venenos y venganzas, espejo del núcleo conflictivo del cuento y del torvo triunfo final:

Este diseño, sin embargo, oculta otro, visible sólo a través de lecturas retrospectivas más exigentes. Esta segunda figura, que se insinúa en la primera, se impone para fijar el sentido y la forma de la historia. En realidad, la segunda imagen consta de la mera prolongación de esas líneas de la V conflictiva; ahora las líneas, o sea, las dos perspectivas, se aproximan para cruzarse y promover una inversión que arrastra implicaciones de matiz irónico. Vemos que el texto de «La Tísica» ofrece dos figuras

estructurales o, mejor dicho, un solo diseño desdoblado; montaje narrativo éste que se apoya en visiones múltiples y plurivalentes. Tal urdimbre narrativa puede representarse en el siguiente gráfico:

¿Cómo razonar esta nivelada figura (2) que propone el cruzado, inadvertido por el narrador, entre su punto de vista y el de los peones? Veamos de nuevo el principio del relato. Se destaca, en primer lugar, el hecho de que el narrador, como los peones, ve a la niña como un animal: compara su cara «pequeña y afilada» (p. 9) a la de un cuzco. No es un animal dañino, sino más bien casero y gracioso; sin embargo, la degrada. La denominación apunta hacia la deshumanización que, como hemos visto, caracteriza la actitud de los peones.

La imagen de la niña como cuzco recalca, además, su pequeñez, reiterada por toda la primera parte narrativa como en la siguiente repetición: «Tenía una cara pequeña, pequeña y afilada como la de un cuzco» (p. 9). Vista como tan poquita cosa, esta «chicuela» (p. 9), descrita así en la escena, no parece sino estar ya en retirada. Es como si en el momento de ocupar el centro mismo del relato se retrocediera al margen, retroceso debido en gran parte al derroche de cariño vertido sobre ella por el narrador.

En efecto, el yo vanidoso de la primera oración («Yo la quería mucho...») oculta una morbosa soberbia que a lo largo de la narración va echándola a un lado; va alejándola, si se quiere, al encubrir-la con giros en los que se destacan, según lo señalamos ya, diminutivos y la repetición de ciertos adjetivos («pequeña y afilada», «pequeña y humilde»), que poco a poco la reducen a la imagen del cuzco. Antes de que entremos siquiera en el eje del cuento, ya «La Tísica» ha sido desplazada a los planos más bajos de la narración; la vemos desde lejos, ya como imagen

borrosa que —hay que decirlo— está en curiosa desavenencia con el título que ostenta la narración. En realidad, no vemos sino su imagen, tal como la consagra el narrador, quien subraya una y otra vez la disminuida presencia de la niña. Todo su retrato consiste en detalles que señalan timidez, encogimiento, como si creciera al revés: su cara es «pequeña y humilde»; su cuerpo, virgen y núbil, «*apenas* acusaba curvas ligerísimas»; sus pies y manos son «diminutos» y «*desaparecían*», dice el narrador, «en el exceso de la manga de la tosca camiseta de algodón» (p. 9).

Desaparece la niña tras otro disfraz al que hemos aludido: la imagen de «la princesita gaucha» que usa el narrador para dirigirse a ella, preguntando, solícito: «—¿La hacer sufrir mucho mi princesita?» (p. 11). Sin embargo, aquí el engaño es doble: por el mecanismo de esta idealización aparente, el narrador, sin percatarse de ella, la aleja de sí, falsificándola, a la vez que se aleja él de la realidad. Seducido acaso por esa imagen delicada e inicial —que de manera tan violenta choca con la circunstancia de la chica—, no la ve entonces como ella es y tampoco verá las cosas como son.

Incluso cabe pensar que ella misma se haya dejado llevar por esa imagen grata, concibiéndose de algún modo diferente de su medio ambiente, otorgándose quizás una estatura moral superior a la de los peones, a quienes atiende, por cierto, con desconcertante solicitud. Si no, ¿cómo explicar su conducta, tan opuesta a su medio ambiente? Responde a los insultos y ofensas con ecuanimidad que asombra, sin más «venganza que la mirada tristísima de sus ojos» (p. 10). Se sobrepone a las injurias «con incomparable dulzura» (p. 10), aun negándose a sí misma, y le oculta al narrador su penoso sufrir. Persiste en la increíble noción de que los peones «son buenos» (p. 12) y advertimos en sus palabras un eco de la opinión del narrador, para quien los patrones mismos, a pesar de haber tratado a la jovenzuela como «máquina animal», eran «buenas gentes» (p. 9). Alimentada —podríamos decirlo ya, *contagiada*— por la ilusión de ser, en efecto, «princesita gaucha», observamos que «La Tísica» habrá de esforzarse por merecer el apodo, aun por sobrepasarlo, figurándose vagamente serafín o ángel de amor ante esos peones «buenos», a quienes sigue colmando de atenciones y favores.

Vista así esta secuencia de los hechos, no es difícil precisar ahora las coincidencias, enlaces y cruces que en definitiva vincularán la perspectiva del narrador con la opuesta: la de los peones. Como ellos, ha alejado de sí mismo a la niña, interponiendo las distancias que proporciona un romanticismo trasnochado. Al igual que los peones, el narrador deshumaniza a «La Tísica», recurriendo, por su parte, a imágenes como la del cuzco y la princesita gaucha. Al hacer todo esto, cede a impulsos solapados e in-

tereses egoístas que le llevan a apropiarse de esa imagen. De un modo muy semejante, ha cedido la gente ruda del campo a sus móviles torpes, como lo son la codicia y el miedo supersticioso. Tan inteligente e instruido, el médico, a pesar de su preparación superior, ignora los mecanismos básicos de causa y efecto. Extranjero, *bárbaro* en tantos sentidos, se entremete para torcer el decurso de los acontecimientos, tejiendo en torno a «La Tísica» una verdadera trampa.

Su ceguera le hace inclinarse, como los peones, a la superstición, que tal vez emana de su intrínseca —y reconocida— cobardía. Susceptible al misterio y lo irracional, se deja alucinar fácilmente por creencias primitivas y por la índole elemental de aquel entorno. Los conceptos preconizados por la ideología naturalista operan, en definitiva, sobre *él*, tanto o más que sobre «La Tísica» o los mismos peones: su adaptación al medio es total y de allí la terrible y redoblada ironía que satura este cuento magistral.

La disposición del narrador hacia la superstición se manifiesta primero en sus creencias sobre el «destino» de la muchacha. A pesar del esmerado cuidado que prodiga «La Tísica» a los pájaros, todos morían, dice el narrador, «no se sabe por qué extraño maleficio» (p. 10). Los corderos gauchos se le murieron de repente una mañana, «la panza hinchada, las patas rígidas» (p. 11). Esas muertes colectivas y tan de repente prefiguran el final, pero, a pesar de ser médico, el narrador no repara en posibilidades futuras, en causas y efectos psicológicos. Tampoco se le ocurre ninguna explicación razonable y científica; ni siquiera ve la posibilidad de una enfermedad conocida entre los animales del campo, como lo sería, por ejemplo, el ántrax. Más aún: reacciona como cualquiera de los peones: constata el hecho con ojos atónitos y recurre a pueriles especulaciones y a un léxico primitivo, hablando de un «extraño maleficio» (p. 10) y del misterioso «destino» (p. 10) de «La Tísica». Por lo demás, destaca su silencio y es ese silencio el que lo delata.

Estamos ya ante el núcleo conflictivo de la narración: el momento en que el narrador abraza a la niña. Hace con los brazos un *cruce* al apretar contra sí el cuerpo tembloroso y flexible de «La Tísica». Por el progresivo acercamiento del enfoque narrativo, la escena diseña la misma figura de la V; la diferencia —tan trágica para «La Tísica»— es que ahora un solo hombre, el narrador, comparte ambas perspectivas o, dicho de otra manera, en este momento de brazos cruzados el narrador *se desdobra* y el «médico» se trueca en «peón». Veamos de cerca el proceso, trazado por el siguiente dibujo:

1) Entra el narrador y presencia la injuria del peón. 2) No puede contenerse y corre. 3) Abraza a la niña —la acción es rápida e inesperada, marcada por el uso hábil de pretéritos en serie y frases por formas verbales simples y definitivas: «corrí, la sostuve en mis brazos». Abrazados, mira a los ojos de la niña y ve en ellos «la misma mirada, la misma, de una víbora de la cruz». En ese instante, 4) abre los brazos, «helado de espanto». 5) Retrocede, «turbado en extremo». 6) Abandona la cocina y sale al patio, donde se encuentra de nuevo con su paisano, el peón. Le toma del brazo, efectuando así un entrecambio, otro enlace o cruce, signo este que nos muestra su desplazamiento al mundo incoherente y primitivo de las supersticiones (p. 12).

Es claro que esta inversión de «médico» en «peón» viene a constituirse como una acción traidora. El motivo de la traición es diseñado por la imagen clásica de la serpiente, la víbora de la cruz. El narrador la crea sutilmente mediante una transposición que abarca dos planos narrativos; cede a un proceso imaginativo condicionado ya por la credulidad supersticiosa. La cruz blanca, marcada en la frente de la víbora, señala el cruce o el doblez que asoma en seguida como sinónimo de traición. El color blanco, emblema de pureza e inocencia, agrega otra *picadura* irónica: nos remonta de hecho a esa ilusoria virtud o altura moral que predomina en las etapas iniciales de la narración.

Se hace necesario, sin embargo, que en un análisis de esta índole calibremos el impacto de esa traición velada. Ante todo, el médico ha traicionado la naturaleza misma de su profesión. Reconociéndose como «cobarde» (p. 12), cedió a la superstición; hombre adulto y responsable, se comportará como un chico espantadizo frente a una niña desmedrada e indefensa. Nada hizo para «curar» la terrible mordedura que infligió en ella cuando, abrazándola, se heló de espanto, abrió los brazos y retrocedió, todo turbado y horrorizado. Se aparta tan bruscamente que «creía ver a 'La Tísica' tumbada, falta de mi apoyo» (p. 12); la palabra «apoyo» aquí cobra un notable sentido irónico. Repárese en que se refiere a ella por primera vez mediante el apodo injurioso de «La Tísica». El rechazo es, pues, mucho más tajante, violento y decisivo que cualquier acción de los

peones; ellos sólo habían evitado su mirada, detenido la mano, escupido algún insulto, quedándose lejos de ella para no verse «picados» o «contagiados» por su supuesta condición venenosa.

La traición se agrava al recordar el cariño, la exaltación de la imagen idealizada de la chica; ese mismo abrazo inesperado del amigo, tan súbitamente trocado en peón hostil. Hay que decir que, por su parte, los peones no ocultaban el miedo y desprecio que emanan de sus creencias primitivas e ilusorias. Aun siendo gente sencilla, eran capaces de atenuadas cortesías. Eso podemos observarlo en Sebastián, cuando repuso, balbuciente, que «'pa ofensa no es'» (p. 11). No participaban de más engaño que el que les imponían sus supersticiones.

En cambio, el narrador, hombre de ciencia y reconocido como ser superior, traiciona a «La Tísica» con ligereza brutal. Al verse abrazado a ella, al ver que la niña no le corresponde ni le mira con expresión de «agradecimiento» (p. 12), su amor propio se resiente. De ahí el viraje, la proyección inconsciente que se manifiesta ahora: la vanidad picada —gusanillo interior— se vuelca al exterior, transmutada en la imagen de la víbora, señalada por los ojos «áridos» (p. 12) y la expresión enigmática de la niña. Ni llora ni reacciona «La Tísica». Por eso, aunque del todo alejada y ajena al estrago causado a la vanidad masculina, es ella quien tiene que cargar con la responsabilidad. No ha sabido *agradecer* un favor y una simpatía que nunca solicitó y eso ha de pagarlo con creces.

Importa notar que la imagen de la víbora en cruz es la última y definitiva en la escala de los animales dañinos mencionados en el cuento. Pero véase que es invención del médico y no de los otros. La observación del peón sobre su preferencia de acostarse a dormir «con una crucera y no con 'La Tísica'» (p. 12), ya es percibida como eco, mera confirmación de la imagen anterior. No es una invención que determinará el fin de la historia; esa responsabilidad pertenece del todo al narrador.

La traición agravada se complica aún más al considerar la conducta posterior del narrador. Podemos decir que «traiciona» su propia traición, disfrazándola mediante protestas inútiles e hipócritas. Agarra al peón en la cocina, zarandeándolo mientras grita, «con violencia: '—¡Pero es una infamia presumir de este modo!'» (p. 13). Nadie diría que el hombre que vociferaba de este modo hubiera abierto los brazos, «helado de espanto», para rechazar «con violencia» a la niña. Otra vez opera el mecanismo alevoso de desplazamientos narrativos y psicológicos: atribuye al peón su propia acción y la responsabilidad y culpa que él ha llegado a sentir. Echa de sí «el veneno», clavándole en el otro, como antes lo clavó en «La Tísica». Se «cura» a sí mismo «contagiando» a los demás.

Pero, más que sus palabras, le delatará su propio silencio. Al callar el

paisano después de haberle explicado con todo detalle su miedo supersticioso frente a «La Tísica», el narrador no dirá nada. *Ahora* no habrá protesta o sombra de duda que asome a sus labios: «Yo nada repliqué» (p. 13). Es su silencio el que otorga. Poco después el silencio es absoluto: sin mentarla una vez más, el narrador se aleja de la estancia. «La princesita gaucha», brutalmente trocada en «La Tísica», *desaparece* del todo por el hueco dejado tras este alevoso silencio narrativo. Ella cesa de existir en el texto propiamente dicho. Sólo nos remite el narrador, cinco meses después y desde lejos, a un «breve despacho telegráfico» (p. 13). Este tercer enfoque o desplazamiento narrativo cuenta, en palabras ajenas que no son las suyas, el envenenamiento de todos en la estancia, con excepción de «La Tísica»:

En la estancia X... han perecido envenenados con pasteles que contenían arsénico, el dueño Señor Z..., su esposa, su hija, el capataz y toda la servidumbre, excepto una peona conocida por el nombre de «La Tísica» (p. 13).

Esta evasión espacial, temporal y narrativa por parte del médico se remonta para cruzarse y coincidir con aquellos otros enfoques lejanos e impersonales. Se trata, en definitiva, de aquellas «distancias» o leves distorsiones que de varias maneras fueron tan cruciales en el decurso de la tragedia. La evasión final, vista retrospectivamente en su triple vertiente, se alza como símbolo de la historia, de la razón más profunda y psicológica de los hechos. Marca con su ausencia todo lo que ha sido la traicionera presencia del médico.

Ahora el relato precisa una inversión total: el médico se trueca en peón, el hombre en niño y la niña en otra persona, fríamente adulta y ahora de veras «conocida por el nombre de 'La Tísica'». «Curar» es «contagiar» y de allí la tisis, el veneno: se destila en la turbia pupila del médico. Sin saberlo, «contaminó» a la niña de una ilusión, cediendo, por su parte, al primitivismo de la estancia. Sintió la picadura del gusano de la soberbia e inventó, echando ese gusano fuera de sí, la decisiva imagen de la víbora.

La niña, mortalmente «picada» por la traición, deja de existir como ser idealizado, para renacer simplemente como «La Tísica». Importa notar, sin embargo, que desde este momento en adelante es *tísica* de otra manera. La antigua «Tísica», siempre complaciente, no contaminaba; todavía no tenía los pulmones picados por la tisis, como constata el mismo médico. La nueva perspectiva que ofrece el despacho telegráfico precisa otra «Tísica». Soez y venenosa, plenamente picada por la «tisis», cumple al pie de la letra el «destino» impuesto por su nombre. Pero es justo decir

que ese apelativo cobra sentido a través del narrador y no a causa de los peones. No obstante, él ahora se desliza inerte tras el anonimato del breve despacho telegráfico. Así traiciona su otra profesión: la de narrador. Ni narra, ni comenta, ni replica. Otra vez es el silencio el que ha de delatarlo, sólo que ahora de manera convincente y definitiva.

Ahora bien: habiendo desmontado los componentes de «La Tísica», urge señalar su latitud imaginaria, tan avanzada, por cierto, para su época. Por alguna razón aparece en tantas antologías, aunque los comentarios críticos suelen restringirse a las formulaciones naturalistas de Viana y la soltura de su pluma. El autor mismo —ranchero, periodista y político— profesó la estética realista vigente entonces, subordinando adrede la invención imaginativa a la mimesis estricta y fiel. En un párrafo que sirve de prólogo al cuento «Facundo Imperial» afirma que «no es fábula, es una historia real y triste, acaecida en una época todavía cercana, bien que sepultada para siempre; es una historia vulgar, un crimen común, sin otra originalidad que el procedimiento empleado para realizarlo»³. Y en efecto, el desenlace de «La Tísica» corresponde al recurso literario de la noticia periodística. Este recurso justifica la existencia del relato y asegura de alguna manera su veracidad; de ahí su carácter retórico, dirigido a un público de lectores que a duras penas sabía, por aquellos años, lo que era el cuento literario.

Pero es curioso notar que el asombroso vuelo imaginativo de este cuento reside precisamente en el uso que hace Viana de la cita periodística. Pegada al final, a manera de coletilla, la cita —el breve despacho telegráfico leído en un diario— es, en realidad, un epígrafe. Marca orígenes, la génesis, el momento mismo de imaginar la posibilidad de un cuento. Incluso podemos decir que «La Tísica» no es sino una ampliación de este epígrafe. Vista así como principio, fin y parte constitutiva del tema de la traición —es decir, comienzo, meollo y remate—, la cita desempeña una función medular en el cuento. Como aporte documental remite al plano objetivo de los hechos, pero remite también al plano literario, a la ejecución narrativa de esos hechos y, por lo tanto, al tema mismo del relato. La presencia de la cita produce una contraposición de sistemas expositivos: el que aprovecha la prosa periodística, del todo verídica, y el que aprovecha la ficción, o sea, la narración subjetiva e imaginativa de alguien que vive dentro y fuera de la historia misma. De ahí que la contraposición de los dos sistemas, de *dos* textos y *dos* estilos, pone en función un

³ Javier de Viana, «Facundo Imperial», cuento recogido en *El cuento uruguayo, de los orígenes al modernismo*, ed. Emir Rodríguez Monegal (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966), p. 71.

proceso reflexivo; constituye una manera velada y sutil de llamar la atención del lector. Le invita a una lectura retrospectiva, proporcionándole un nuevo comienzo. Este comienzo —el epígrafe— exige reflexionar de nuevo sobre las posibles discrepancias entre los hechos mismos y la narración que hace el médico de ellos. Crean, en efecto, un espacio crítico entre nosotros los lectores y el narrador; de algún modo, acondiciona nuestra perspectiva; más aún, *altera* el proceso de conocimiento. Sin embargo, este espacio crítico sigue siendo parte integral de la trama misma, ya que se trata de precisar el cómo y el porqué de una muerte colectiva y la terrible cuestión de la culpabilidad.

Por eso podemos decir, en resumen, que la cita periodística es un reclamo metatextual, esencial al sentido y forma del relato. Otorga a «La Tísica» un marco de referencias que, una vez vistas retrospectivamente, amplían y enriquecen el léxico, afinando matices muy significativos. La trama se abre a las especulaciones que proporciona lo retrospectivo; ese previo conocimiento concedido por la noticia periodística que el lector ya tiene y que el narrador tenía antes de comenzar a escribir su relato.

Según lo hemos explicitado, de esta manera se consigue una ambigüedad espacial, temporal y psíquica, que está cifrada en la tersa cita periodística. Hace reverberar «una historia real y triste»⁴ con visos de tornasol. Envuelve el esquema narrativo con gradaciones de luz y sombra que aluden a la problemática misma del acto de narrar. «La Tísica» es, en definitiva, un conjunto sugestivo de tonalidades cambiantes, perfecto fiel de la balanza entre el vuelo de la imaginación creadora y los rigores de la prosa periodística⁵. Hechos estos que confirman la fina sensibilidad narrativa de Javier de Viana y su indiscutible calidad de precursor en la trayectoria histórica de la cuentística americana.

⁴ Viana, «Facundo Imperial», p. 71.

⁵ Para juzgar mejor su azorante modernidad acudiremos a otra noticia periodística y *metatextual*, traída por el correo: la de Gabriel García Márquez con respecto a su novela más reciente, *Crónica de una muerte anunciada* (1981): «Por primera vez conseguí una confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura, por eso se llama *Crónica de una muerte anunciada*... Ese supuesto mal que le hace el periodismo a la literatura no es cierto. Primero, porque considero que al escritor no lo mata nada, ni el hambre. Segundo, porque el periodismo ayuda a mantener el contacto con la realidad, lo que es esencial para trabajar en literatura. Y viceversa, la literatura enseña a escribir, lo que también es esencial para el periodismo. En mi caso, el periodismo fue el trampolín para la literatura y aprendí a hacer periodismo haciendo buena literatura» (*Diario 16*, 28-4-81; citado en la *Hoja Informativa de Literatura y Filología*, Fundación Juan March, julio-agosto 1981, p. 7).