

síntesis, 2013, pp. 1-17.

Antígona en la Puna: lo regional y lo universal en Fuego en Casabindo.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (2013). *Antígona en la Puna: lo regional y lo universal en Fuego en Casabindo. síntesis,, 1-17.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/104>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/c6n>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Antígona en la Puna: lo regional y lo universal en *Fuego en Casabindo*

Agustín Berti

agustin.beriti

Licenciatura en Letras Modernas

Director de TFL: Dr. Domingo Ighina

Resumen

El presente artículo propone una lectura lineal de la novela *Fuego en Casabindo* del escritor jujeño Héctor Tizón y discute lecturas previas de la misma. Dado el carácter ambiguo y fragmentario de la obra, la lectura lineal permite aclarar confusiones frecuentes y enfocarse en su complejo entramado referencial. Dichas referencias incluyen tanto a la cultura popular y tradicional de la región puneña como a obras literarias clásicas y europeas modernas, mediante técnicas narrativas experimentales. La hipótesis de lectura básica es que la novela presenta una versión de *Antígona* en y que los dos personajes principales son hermanos. Por ello, también se presta atención a los recursos utilizados en *Fuego...* En función de las referencias se discute la pertinencia de estudios previos enfocados en la representación de un "otro" o una escritura periférica, con marcas de oralidad. El artículo contrasta el uso de referencias culturales locales que permiten comprender el hilo narrativo con citas a textos canónicos de la cultura occidental a los que también se hace alusión. La relación no es armónica y por ello se profundiza en torno a las tensiones en la novela ofreciendo una lectura que da cuenta de la diégesis, del entramado referencial y de las técnicas y recursos narrativos empleados en la novela.

Palabras clave: literatura argentina contemporánea – Jujuy – oralidad – culturas andinas – Héctor Tizón

1. Introducción

El presente artículo analiza la primera novela de Héctor Tizón, *Fuego en Casabindo* y discute con las lecturas críticas de la misma, especialmente en torno algunas ausencias notables. A pesar de la numerosa bibliografía sobre el autor, la mayor parte de la misma se

ocupa de análisis generales de su obra y de su inserción dentro del panorama de las literaturas argentina y latinoamericana (ROMANO, HEREDIA, PRIETO, FLEMING). Entre los trabajos críticos que se ocupan específicamente de la novela, hay cierta recurrencia en las comparaciones con la obra de algunos autores latinoamericanos y un especial énfasis en las relaciones de la obra de Tizón con la oralidad (CROCI, FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, MASSEI, MISTRETTA de GOLUBISKY, NALLIM). Si bien útiles para una primera aproximación, no brindan información precisa sobre aspectos técnicos de la novela en sí, algo central habida cuenta de la complejidad de la misma.

Proponemos por ello una diégesis que aclare ciertas ambigüedades, hiatos y aparentes contradicciones que se presentan en una primera lectura, ya que la novela consta de cincuenta y siete fragmentos que corresponden a momentos diversos y se organizan como un contrapunto en torno a trayectorias de diferentes personajes. Existen otras complicaciones: el sentido de la novela es bastante críptico, no sólo por su fragmentariedad y sus contrapuntos, sino porque presenta un complejo entramado de referencias intertextuales que encierran claves para entender el desarrollo de la diégesis. Por ello es necesario profundizar sobre la cultura

de la región (en lo relativo a historia, mitos populares, religión y literatura), algo no muy desarrollado por los autores que tratan estos temas en la novela (MASSEI, ROMANO). Las referencias también incluyen citas, no necesariamente explícitas, a obras griegas clásicas y europeas modernas así como a mitos bíblicos, también necesarios a fin de comprender el sentido del uso intensivo de las referencias en la novela. Tal abordaje abre el análisis a temas no considerados por la crítica precedente, a la vez que complementa otros temas abordados en algunas de las aproximaciones mencionadas. Planteamos para los siguientes objetivos:

- Analizar algunas tensiones culturales de la región representada en *Fuego...* a partir de las técnicas y los recursos narrativos.
- Proponer una lectura de *Fuego...*, teniendo en cuenta su sistema de referencias a elementos culturales "andinos" y "universales".

Seguimos las siguientes hipótesis de lectura que si bien no abarcan todos los temas abordados en el trabajo, los circunscriben en función de los objetivos planteados:

- La historia personal de los personajes refleja conflictos sociales producto de una mutua incomprendibilidad y desconocimiento entre diversas realidades culturales.
- Esta historia personal implica la puesta en escena de temas complejos y superpuestos, que remiten tanto a textos de la cultura "universal" (el fratricidio de *Antígona*, el regreso de Ulises, la peregrinación de Dante) como de la regional (el mito sobre encuentro entre víctima y victimario antes de que el alma "se vuele") y que permiten comprender el recorrido de los personajes dentro de la obra.

- La representación de estos temas implica un uso de técnicas y recursos narrativos propios de la novela del siglo XX imbricado con otros propios de la narración oral, lo que marca una imposibilidad de la separación entre forma y contenido.

2. Desarrollo

2.a La novela

La estructura de *Fuego...* ha sido dejada de lado por la crítica para centrarse en otros aspectos más relacionados con un registro de problemáticas generales que se adjudican a toda la obra del autor (y a la de sus contemporáneos). Así, la oralidad y las problemáticas en torno a la condición marginal de los sujetos colectivos representados han recibido una atención casi excluyente. Dichos análisis tampoco ahondan en la técnica narrativa y sus recursos, o los efectos que los mismos provocan.

Así, las fuentes a partir de las cuales se construye la trama permanecen en una relativa oscuridad. Las referencias a obras "canónicas" de la literatura occidental son fundamentales para el sentido de la obra. Son también centrales las referencias específicas a los mitos propios de la Puna, que proporcionan información fundamental para poder establecer el hilo narrativo.

Antes de analizar la presencia de esas fuentes en la novela, consideramos central esbozar un esquema de la trama dada la fuerte ambigüedad que presenta el texto. Cronológicamente la novela abarca más de treinta años, desde el momento en que Doroteo es enviado a la ciudad de San Salvador de Jujuy para recibir su educación, hasta su "muerte" en una fiesta religiosa en Casabindo, tras la batalla de Quera. En ese momento también comete suicidio el mayor López.

La diégesis se divide en dos partes: 1) La infancia de Doroteo, donde el foco de la acción está sobre Gonzalo Dies y su relación con Gertrudes. El trasfondo de esta parte es la organización del reclamo de los propietarios por el reconocimiento de sus derechos sobre la tierra. 2) Los sucesos inmediatamente anteriores y posteriores a la batalla de Quera, donde el foco está puesto en el mayor López y Doroteo. En esta segunda parte, la peregrinación de López y la cruceña a Casabindo y la persecución de Doroteo se desarrollan en paralelo.

Los personajes principales de la novela son seis: 1) "Doroteo", uno de los líderes de la revuelta campesina/indígena; 2) "el mayor López", su hermano o hermanastro, soldado de las fuerzas provinciales; 3) "la cruceña", amante del mayor; 4) "Gonzalo Dies" o "el pariente", expedicionario europeo radicado en Jujuy; 5) "Gertrudes", tía de Doroteo y del mayor López, amante de Gonzalo Dies; 6) "Doña Santusa", madre de Doroteo. El caballo de Doroteo podría ser asimismo considerado un personaje relevante por su importancia a partir de Quera.

La narración se divide en dos partes tomando como eje a Doroteo. La primera es durante su infancia, a mediados del siglo XIX y la segunda en su adultez, entre 1874 y 1875, y transcurre casi totalmente en la puna jujeña.

La organización de los fragmentos no sólo se presenta desordenada, sino que también es contrapuntística, generando la impresión de simultaneidad en las vidas de distintos pares de personajes. Pero el desordenamiento genera también la impresión de simultaneidad en fragmentos que presentan episodios previos o posteriores en la diégesis: los viajes de Gonzalo, los de Doroteo y los de López; y los episodios de los peregrinos ante la muerte de Gerencia y de los propietarios en la preparación del memorial. Esto se complementa con la técnica del flujo de la conciencia que yuxtapone, en algunos

fragmentos, episodios que corresponden a momentos distintos.

2.b La historia

Primera parte: El inicio es el viaje de Doroteo a la capital de la provincia donde será educado por unos "parientes por afinidad". Doroteo es el hijo de un juez de pedanía y terrateniente (TIZÓN, 1998: 350)¹ y Santusa que trabajaba en una finca de Yavi, propiedad del padre (376). El pariente es un explorador y aventurero europeo que está casado con una mujer de la alta sociedad de la capital jujeña, parienta del padre de Doroteo (352), que había estado en la casa de Yavi durante la agonía de Gerencia, tía de Doroteo quien fue golpeada por un rayo. Su agonía había convocado a una multitud de peregrinos que atribuía a la enferma un carácter milagroso. De esa época es el amor de Gertrudes, hermana de Gerencia y tía de Doroteo, con el pariente (340-342; 351).

Antes de morir, el padre de Doroteo pide verlo y el pariente lo acompaña (361). El padre muere y deja una herencia complicada (367). En Yavi, el pariente decide quedarse, reiniciando su relación amorosa con Gertrudes (341; 375). En este punto, el pariente comienza a ayudar a los "propietarios" a presentar el reclamo por la propiedad de la tierra al gobernador (34; 372). Y dichas reuniones provocan algo parecido a la agonía de Gerencia, arruinando los bienes de la casa (382-383; 372). Por esos días, otro de los hijos del padre de Doroteo -luego el mayor López- huye de la casa tras espiar a Gertrudes y Gonzalo en una de las habitaciones (368; 394). Desde entonces hasta las postrimerías de la batalla de Cochino y Quera, los recorridos de Doroteo y del mayor López se desdibujan.

¹ A menos que se explicita lo contrario, para todas las citas y referencias a *Fuego...* subsiguientes mantendremos la edición de Perfil de 1998, e indicaremos los números de página de la misma.

Gonzalo Dies recibe noticia de un yacimiento de oro que lo lleva a emprender un viaje para tramitar unos títulos de propiedad (363; 341). En este viaje, el pariente "cambia" de nombre, tal vez para obtener los títulos de propiedad (363; 375).² También emprende otro viaje con algunos de los propietarios a la capital provincial para presentar el reclamo por la propiedad de las tierras. Allí son recibidos por el gobernador pero su reclamo es infructuoso (385-386). Sin Gonzalo, los propietarios van a un prostíbulo y deciden quedarse en la capital (388). Sólo regresan Genovevo y su patrón, Gonzalo (386). Al regresar a la casa, el resto de los propietarios se ha ido y sólo quedan Gertrudes y Doroteo. Después, enferma de gravedad, se recupera, abandona la casa y retoma un proyecto para hacer navegable el río Bermejo (389; 393). De Gertrudes se mencionan tres finales posibles: que se queda en la casa y muere, o que sobrevive y se queda allí encerrada, incitando el levantamiento por la tierra a través de Doroteo, o que se va con Gonzalo (393-394).

Segunda parte: Del mayor López sólo se sabe que sirve en el ejército, donde comienza como soldado de leva y llega a mayor, que se casa y que tiene familia y hacienda en el sur de la provincia (391; 345). De Doroteo, que antes del levantamiento, durante treinta años, vive en distintos lugares de la puna y que se gana la vida de diversas formas (contrabandista y cazador de vicuñas) (376).

Antes de las batallas de Cochino y de Quera entre las fuerzas provinciales y los puneños alzados en armas, el mayor López para en Abra Pampa, donde conoce a la cruceña e inician un amorío. Ella le da un dato falso al mayor por el que luego sufrirá una emboscada (345-346; 375). Probablemente ella

² Aunque este evento, el inicio de los trámites por la propiedad del yacimiento, también podría ser previo a la anterior visita de Gonzalo a la casa, durante la agonía de Gerencia, cuando comienza su romance con Gertrudes (341; 351).

haya sido también amante de Doroteo (339) o del Quebradeño Álvarez, comandante de López (375).

Doroteo pelea en Cochino (353) y luego en Quera (344) donde, al parecer, reconoce al mayor (353) que lo hiere con una lanza en el ojo (344; 361; 374; 394)³. En la batalla, los puneños son totalmente derrotados y termina el levantamiento (364). El caballo de Doroteo lo arrastra entre los caídos, el mayor ve al animal y envía hombres a buscarlo. El tordillo huye pero vuelve a buscar a Doroteo (365-366). Doroteo despierta y lo monta (370). El caballo se encabrita y arroja al alma, luego Doroteo lo controla y vuelve en él al campo de batalla donde la busca entre los cadáveres ayudado por el animal (373). En este punto, el personaje de Doroteo queda "desalmado" (375), y el personaje del mayor, por haberlo matado, recibe una parte del muerto (397). Probablemente el alma queda con el mayor, como una suerte de maldición (340) y Doroteo comienza a buscar a su matador antes de que su cuerpo se corrompa (348). A partir de este momento, el personaje de Doroteo también comienza a confundirse con el de Santiago (348; 383; 395).

Doroteo huye del campo de batalla en su caballo y comienza la persecución (de su alma y del mayor) (373-374). En la persecución, que lleva días, pasa por Calahoyoc (338), Rinconada y el Río Doncellas. También escapa del diablo y tiene una visión del paraíso en la Laguna de Pozuelos (339); el escape del diablo se superpone, asimismo, con el escape del Enorme Toro Negro, monstruo que habita las Salinas Grandes (375). El caballo

³ Aquí hay una contradicción que genera confusión entre los personajes de Doroteo y el mayor: se nos dice que Doroteo pelea de a pie (345) pero también se da a entender que murió con su pie en el estribo de su caballo (361). Esto también puede atribuirse a la confusión entre los personajes de Doroteo y el mayor López a causa de la "muerte en frío", el fratricidio o la pérdida del alma (340; 375; 397). La confusión entre ambos personajes se profundiza a partir de este punto.

lleva a Doroteo a la antigua casona familiar (377). Allí, aparentemente, conversa con Genovevo, antiguo sirviente de Gonzalo Dies⁴ (392-394). Una pastora encuentra a Doroteo moribundo y grita (342). Es levantado y llevado a una cocina, donde unas mujeres intentan curarlo (356) pero finalmente lo dan por muerto (358-359; 361).⁵

En el camino a Casabindo se cruza con Diego, un arriero, al que pregunta por las partidas y por el mayor (349; 395). Llega a Casabindo el día de Santiago y se apea en lo de su madre, Santusa. Ésta no lo reconoce, o finge no reconocerlo, y le sugiere que su alma está con el mayor: lo dice elípticamente al indicar que Doroteo está en Abra Pampa con una mujer (338) y que está viniendo a Casabindo en mula (340). Va a Casabindo y, antes de ir a la iglesia, se detiene en la plaza y pregunta a las vendedoras por Doroteo pero nadie lo ve; él pateo una olla y se aleja (369). Luego, en la iglesia, reza ante el altar y se persigna ante el camarín de Santiago (X, 346-347). Después, sale de la iglesia y va al cementerio (354). Santusa lo sigue, él la llama "madre" y ésta y le dice que el mayor (o que el alma de Doroteo) ha llegado (355). Otro fragmento indica que en este momento, además, Santusa lo reconoce antes de volver a la plaza (367). Doroteo va al corral de los toritos de la virgen y el temor de los animales le confirma que él está muerto. Vuelve al cementerio (356). Desde allí le habla al caballo, va a la iglesia y trepa al campanario. Durante camino a la iglesia sólo los animales lo ven

(378). Y luego, en el campanario, el opa del pueblo que está tañendo la campana colgado de la sogá del badajo de la misa también lo ve. El opa suelta la sogá por el susto y sale despedido, cayendo entre los niños vestidos de angelitos, donde muere. Doroteo se encarga de que la campana siga sonando pero nadie lo ve (379). Entonces, ya que consideran el hecho una señal divina, los fieles sacan al santo de la iglesia para comenzar la procesión (395). Doroteo, colgado del badajo, implora a Santiago que lo ayude a encontrar a su matador (380). El caballo "que habla sólo", la caída del opa desde el campanario y la campana que suena sin campanero son los eventos extraordinarios que, como todos los años, marcan el momento de dar inicio a la procesión (372; 379; 383; 395).

Tras la batalla de Quera el mayor va a Abra Pampa a buscar a la cruceña para castigarla por su traición (374-375). Ésta lo espera, y el mayor la golpea. Luego intentan tener relaciones pero el mayor está impotente (377). Tras este episodio, él enferma de los pies, decide no regresar con su familia y se queda con la cruceña en Abra Pampa (384). Allí, comprende qué ha sucedido en la batalla y entiende la razón de su mal (385). Por ello, emprende viaje en mula a Casabindo junto a la cruceña (390-392). Cuando llegan al pueblo, ya ha comenzado la procesión y la cruceña lleva al mayor ante Santiago (396). En un instante en que la campana se detiene, el mayor mira hacia el campanario y allí ve a Doroteo que a su vez lo está mirando. Cuando matador y matado se miran la maldición que pesa sobre ambos se levanta (y, al parecer, López reconoce a Doroteo) (398; 350).

Doroteo baja del campanario, sube al tapial buscando a su caballo (398), y salta sobre el mismo (399). Aparentemente, el caballo galopa un poco y comienza a encabritarse por el doble peso de Doroteo y su alma. Doroteo lo espolea y luego se tira sobre un arenal. Desde el piso, ve a su alma yéndose sobre el caballo (X, 348), mientras la

⁴ Aunque aquí también podría entenderse que conversa con el narrador, contando la historia de Doroteo y el mayor López: "—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." (394)

⁵ Esto entra en contradicción con el fragmento en el que Doroteo llega a caballo a la casa de Santusa (337); pero se condice con el fragmento en el que el arriero se cruza con Doroteo camino a Casabindo, en el se dice que está a pie (349).

gente del pueblo sólo ve al caballo (399). En ese mismo momento, el mayor se aleja de la plaza, va hasta donde está la mula, coloca su puñal en el piso y se arroja encima del mismo, suicidándose. (399). Al día siguiente un niño encuentra el cuerpo de Doroteo (399; 335). También encuentran el del mayor, y ambos son enterrados (399).⁶

Este ordenamiento cronológico deberá ser tenido en cuenta para las citas con que ejemplificamos para fundamentar nuestra lectura, ya que la linealidad se ve alterada en los distintos fragmentos de la novela, por lo cual citas de las últimas páginas pueden corresponder al "comienzo" de la narración y viceversa.

2.c El alma y el cuerpo

Un elemento central para aprehender la coherencia interna entre los diversos fragmentos que componen la novela es la variante del mito regional del alma que "se vuela" o se escapa del cuerpo en una situación traumática. Éste dota de sentido a la segunda parte (que va desde el prolegómeno de la batalla de Quera hasta la fiesta en Casabindo). El mito en cuestión afirma que cuando alguien muere, su alma "se vuela", y si la muerte es violenta, muerto y matador se confunden. Por ello ambos deben volver a encontrarse para reconciliarse y para evitar que el alma huida no quede vagando, causando mal y evitando la ascensión a los cielos (ROMANO, MASSEI). Teniendo en cuenta este mito, pudimos establecer una lectura lineal de la trama. Esto permite disipar ciertas ambigüedades en torno a qué personaje realiza cuál acción, puesto que se si bien se abre la posibilidad de un sentido de las mismas que excede los márgenes de la narración realista pero que se mantiene circunscrito a la cosmovisión de la

región andina⁷. Tomar al mito antes mencionado como clave de lectura permite establecer la causa de la confusión constante entre los personajes de Doroteo y el mayor López tras la muerte del primero por parte del segundo en la batalla de Quera.

A partir de la muerte de Doroteo en Quera, ambos personajes inician una búsqueda y ambos sufren a una "pérdida". La fuerte ambigüedad del texto genera confusión en torno a la identidad de los personajes: la más importante es entre Doroteo y el mayor López; pero también hay confusiones entre Doroteo y Gonzalo Dies; y entre Doroteo y la figura de Santiago, patrono de la fiesta durante la que se reencuentran López y Doroteo. La confusión surge por distintos motivos: el uso de la tercera persona singular o de "el hombre" sin aclarar la referencia en el fragmento, las distintas formas de mencionar a los personajes y la confusión que genera Santusa al usar el nombre "Doroteo" para referirse al cuerpo, al alma o al mayor López.

A partir de Quera, la putrefacción de Doroteo y la enfermedad del mayor se narran en contrapunto y, en la progresiva corrupción de los cuerpos, se hace evidente el contagio de víctima y victimario. En el mayor López, la enfermedad se refleja en la impotencia sexual. En el personaje, hay una progresión entre la enfermedad y la comprensión de sus acciones, que se vive como una revelación:

(...) El hombre piensa que ha sufrido mucho y que su vida se le hizo quizá larga; varias veces perdió lo que amó, y ya le queda muy poco: este dolor tremendo en la pierna, esta mujer, estas fiebres; el súbito y hondo remordimiento de haber matado. De soldado de leva llegó a mayor y, antes de ahora, jamás la vida le había

⁶ Como se indicó, la multiplicidad de versiones, a veces contradictorias, y ambigüedades consignadas forman parte central de la técnica narrativa que ordena el texto.

⁷ Más adelante discutimos la relación entre la narración realista y la densidad concentrada de información sobre la región, los contenidos míticos y la técnica narrativa fragmentaria.

parecido que sólo era un medio, un camino. Recién ahora venía a comprender, inválido e impotente, que todo puede estar trazado de antemano y que lo que hasta hacía muy poco fuera lo más querido –mujer propia, hijos, hacienda, pacífico retiro–, era ilusorio. (391)

A partir de este momento, el mayor también va a ser llamado “peregrino”, con el contraste que implica frente a su previa arrogancia guerrera. Las seguridades de la vida establecida del mayor se desdibujan para dar cabida a una redención ante su hermano y su posterior suicido en el patio de la iglesia.

El clímax, el reencuentro entre López y Doroteo en Casabindo, se produce justo en el momento en que la imagen de Santiago sale de la iglesia y comienza la procesión. En el lapso que dura la salida del santo, Doroteo ve a su matador antes de que el alma se vuele y el mayor López se redime para luego clavarse su propio puñal en el ombligo. El final de la diégesis es anticipado en el primer fragmento de la novela, donde se dice que el personaje de Doroteo murió en paz:

“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” (335. El subrayado es nuestro).

2.d La palabra

El efecto de oralidad en la narrativa de Tizón se vale de diversos recursos narrativos y paratextuales. Por ejemplo, en la convivencia lo pagano y lo cristiano en los rezos de las mujeres ante el cuerpo moribundo de Doroteo (361), se yuxtaponen dos súplicas de distinta filiación, diferenciadas por el uso de imprenta y cursiva, respectivamente, y donde el guión introduce los rezos cristianos como discurso

directo. Esta diferenciación potencia la idea de un discurso subyacente o murmurado frente a uno preeminente, mediante la utilización de recursos paratextuales (cursiva, yuxtaposición) para dar una idea de simultaneidad de sonidos en el ambiente pero diferencias en percepción de los mismos, dando la impresión de distintos planos sonoros. No acordamos con la aplicación de los términos “diglosia” y “bi-cultural” a este episodio, siguiendo cierta lógica dicotómica: oralidad-escritura, pagano-cristiano, indígena-criollo, dominado-dominante, metrópoli-provincia, a partir de la cual se elabora una lectura de la novela como rescate de la voz del *otro* (MASSEI: 80). Entendemos que la representación de la realidad que propone la obra, a partir del uso de los múltiples recursos descritos, apunta a las zonas grises en torno a las cuales ésta oscila: la coexistencia de dos culturas, no sintética ni pacífica. Dicha coexistencia no es históricamente inmóvil, ya que la idea de decadencia implica a la vez la temporalidad y la mutabilidad de lo representado, aunque esté teñida por un paradójico clima de atemporalidad mítica. Dado que la literatura de Tizón está inserta en el mundo cultural andino y comparte muchos rasgos con el *corpus* analizado por Cornejo Polar, me parece más acertado utilizar el concepto de “heterogeneidad no dialógica” y de “migrante” propuestos el crítico peruano, que dan cuenta de estos fenómenos y su temporalidad problemática (1993, 1997).

2.e Los fragmentos: Glosa, contrapunto y oralidad

La organización del texto en fragmentos que no siguen un orden diegético genera un efecto de oralidad a partir del carácter fragmentario, desordenado y, por momentos contradictorio, de los distintos fragmentos. Este efecto recorre la novela dándole unidad de tono. No obstante, tomando en cuenta la cita y la yuxtaposición de coplas que aparecen en bocas de los personajes o intercaladas en la

prosa narrativa, podemos acceder a una noción de la organización de los fragmentos que profundiza la primera aproximación al efecto de oralidad. El problema que se presenta es el porqué del orden de los fragmentos, que a priori parece caótico, ya que no se trata de un inicio *in media res*, ni una sucesión justificada en los recuerdos de alguno de los personajes sino de una narración contradictoria y multívoca. La presencia de las coplas y de otros elementos de la cultura de la región nos llevan a releer los tres primeros fragmentos (335; 336-337; 337-340) como si fueran una glosa del resto del texto de manera análoga a lo que sucede en los antiguos romances populares, más que como episodios pertenecientes a instancias de la diégesis. Estos fragmentos anticipan y resumen el tema de toda la novela: la vida de Doroteo y la búsqueda de su alma hacia el final, en relación a la disputa por la propiedad de la tierra en la puna jujeña durante la segunda mitad del siglo XIX.⁸ Tal organización es complementada por el contrapunto que organiza las historias de vida del mayor y Doroteo, de Gertrudes y la vieja parienta, de Genovevo y Jiménez. La fuerte ambigüedad de los fragmentos supera la simultaneidad temporal y genera una organización contrapuntística que yuxtapone temporalidades, sumando así al primer contrapunto entre los hermanos, uno con la

historia de Gonzalo, y otro entre la historia de los propietarios con la diegéticamente previa de los peregrinos durante la agonía de Gerencia. El efecto de esto es el de una impresión de ruptura de la linealidad histórica en favor de una superposición de temporalidades en función de un único espacio, la puna, que articula la organización de los fragmentos.

Otro recurso que contribuye al "efecto de oralidad" es la representación de la realidad local a partir de un denso entramado de elementos significativos que no son de fácil decodificación para lectores ajenos al universo sociocultural descrito en conjunción con referencias intertextuales que sí presentan una mayor posibilidad de reconocimiento e interpretación:

"¿Con quién estás, santo de los combates?" –gritó, callado, el tuerto–
"...siquiera fueras mortal" –creyó decir.

..."Brisa que acaso pasando,
jugaste con sus cabellos"...

En el atrio, blanco a consecuencia de un par de brochas pecadoras mingadas la víspera, se hallaba un hombre cobijado en un quitasol, recitando: sus párpados semiabierto parecían los de un ciego, pero quizá sólo fuera por la unción, por el frenesí de hablar para adentro. (353-354)

⁸ Es necesario hacer una salvedad respecto a estos fragmentos dada la existencia de muchas ediciones de la obra que generan ciertas dificultades a la hora de aproximarse a los elementos paratextuales. La edición de la Biblioteca Argentina La Nación (2001) presenta los primeros dos fragmentos como uno solo. La edición de las *Obras Escogidas* sobre la que hemos trabajado (1998) concluye el primer fragmento en la página 335 y comienza el que segundo como en la 336, pero no hay marca textual que justifique esto más allá del cambio de página. La edición de Punto Sur (1988) los presenta como dos fragmentos diferentes separados por "****". En los dos casos posibles, los dos o tres fragmentos mantienen relación de continuidad entre sí y esta separación no altera las consideraciones que presentamos a continuación.

En la cita podemos ver una representación atípica del discurso directo porque es dudoso, un grito "callado" o algo que tal vez se dijo, que se representa gráficamente con comillas y guión. A continuación hay una yuxtaposición de una copla, introducida también de manera distinta al resto de las coplas presente en el texto: tres puntos y luego comillas. Esta copla no está en cursiva ni tiene la tabulación diferencial. En el párrafo siguiente a la copla, hay una descripción compleja por la densidad de referencias a la cultural regional y por ello de difícil decodificación. Por ejemplo, "un par

de brochas pecadoras mingadas a la víspera” hace referencia al trabajo de pintura sobre las paredes de la iglesia por parte de fieles del pueblo como modo de expiación de sus culpas. Esto se condensa en un participio con función adjetiva del verbo “mingar”, derivado de la institución social de la “minga” o trabajo colectivo, propia de la región. La cuantificación “un par” denota que no se trató de un gran esfuerzo sino apenas un parche, y “en la víspera”, que éste fue urgido por la inminencia de la fiesta. La situación descrita es muy acorde a la idea de decadencia de la región que permea el texto.

Este tipo de descripciones son centrales para el realismo narrativo de la obra, en el cual la complejidad de una realidad cultural donde conviven elementos de orígenes diversos está teñida de una materialidad que se hace presente en la pobreza y decadencia de la región. A pesar de la existencia de elementos sobrenaturales, estos están claramente enmarcados en la cosmovisión propia de la región y se diferencia por ello del “real maravilloso” o el “realismo mágico” precedente, aunque tengan evidente puntos de contacto.⁹

⁹ Sobre las características de su realismo, Tizón considera que podría inscribirse al mismo en una literatura no regionalista hecha en provincias. Puede verse así la elaboración de un programa sobre la representación literaria a partir de la propia lengua, tema central en un país como la Argentina, donde las diferencias dialectales del mismo idioma son palpables. Pero este programa no es imitativo, como sería el caso del regionalismo, ni arqueológico, ni de “rescate” del “otro”, como suelen insistir algunos críticos recientes asumiendo la perspectiva de los “estudios culturales” (CROCI, FLAWIA de FERNÁNDEZ, MASSEI, MISTRETTA de GOLUBISKY, NALLIM):

“-Cuando he aludido alguna vez a orilla o borde, lo ha sido por contraste a lo norteamericano. Esta curiosa distinción existe o genera polémica –aunque cada vez menos, creo, afortunadamente– nada más que en nuestro país. (...) Entre nosotros, para cierta envejecida crítica (...) lo que no es urbano-metropolitano tiene un vago olor a “realismo mágico”, será de “tierra adentro”, regional-regionalista, gauchesca-folclorosa (...) Creo que lo meramente folclórico, regional, superficialmente

Las referencias culturales, aunque oscuras, no entorpecen el desarrollo de la narración sino que le proporcionan densidad y “localizan” al texto sin por ello funcionar como “color local”. Lo sucinto forma parte del efecto de oralidad, habida cuenta de la parquedad propia de los habitantes de la zona.

Junto a las complejas referencias culturales locales, hay numerosas referencias culturales literarias, propias de la cultura letrada, que sirven de contrapunto, generando no un texto “bi-cultural” ni una representación de un “otro” sin voz, sino un intento de representación de una realidad en la que coexisten elementos diversos y de los que el propio lenguaje no se halla eximido. Fondo y forma se confunden ya que la herramienta de representación, el lenguaje, es sometida a un proceso minucioso para lograr los efectos antes indicados.

Uno de los recursos recurrentes en la creación de una lengua que genere la ilusión de dicha representación es la enumeración. Algunas presentan series clasificadas a partir de la sabiduría popular de la región, otras son compuestas por elementos disímiles que pueden ser asociados a un lugar y tiempo particulares. El resultado oscila entre el humor y el grotesco, y está siempre teñido de una fuerte carga de materialidad.

Las enumeraciones no son meros listados. A veces intercalan breves explicaciones o historias sorprendentes, que no aportan información sobre el criterio de la serie o la pertinencia del ítem en la misma pero que contribuyen a la densidad realista

costumbrista lleva a la autoimitación y al aniquilamiento. Refugiarse en lo regionalista es una forma de impotencia. El primer deber de un escritor, su lealtad primordial, es para con su lengua; este deber implica el imperativo de trabajar para su propia obra. (...)” (BOCCANERA: 87).

En este sentido, la lectura propuesta por Romano que incluye las trayectorias literarias de Daniel Moyano y Héctor Tizón dentro de una “crisis definitiva del regionalismo narrativo” (ROMANO: 451-458) resulta una aproximación crítica más fructífera.

antes descrita. Y sirven también como introducción o cierre al desarrollo de algún episodio:

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, Coranzuli 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. (382)

Es llamativo como la enumeración es un recurso que sirve tanto para la descripción de un instante puntual, cargado de referencias socioculturales que le dan una densidad particular, o para resumir un episodio largo de manera sucinta. Así el siguiente fragmento apunta a la reiteración aparentemente inmemorial de las acciones mediante la descripción del un momento puntual:

El imaginero da los últimos toques y con la punta seca de su herramienta, apenas teñida en anilina de raíz de oruzús quemada, arquea las cejas del arcángel, sensualiza la carita de la virgen, poniéndole un lunar microscópico en la mejilla. Pedalea el alfarero y el tallista se cubre de virutas de cardón esponjosas; ensaya el violinista ciego –una vez más– el inventario de sus miserias, que dirá en voz baja, ininteligiblemente, para que resulten más facundiosas. Piensa el señor Obispo en la travesía. Los angelitos barren y recogen las nubes del cielo de Casabindo para hacerlo más abierto y hueco a fin de que se oigan los estruendos desde lejos. Los toritos saben que serán humillados y castrados

en la flor de la edad. Aplacan su polvareda los caminos, el viento se recoge, temeroso de Dios y de Santiago. Un indio picado de viruelas discute el valor de unos calcetines en el atrio, pero sin ganas. Todo parece un ritual cansado, repetido. (366)

La densidad referencial puede verse en el listado de ocupaciones y la lista de materiales de trabajo propios de la región para cada ocupación, que se igualan a elementos de la naturaleza, animales y cosas que también cumplen un rol. E incluso se intercala el "oficio" del los angelitos y de Dios y Santiago, que sirven como contraste marcado con el siguiente elemento de la enumeración, un indio picado de viruelas que discute el precio de unos calcetines. Esta equiparación de elementos disímiles permite representar la fastuosidad de la fiesta a partir de la materialidad de la que está imbuida. En este sentido cabe señalar dos referencias socioculturales que funcionan casi como un guiño. Los angelitos que barren el cielo son equiparables a los niños vestidos de angelitos que esperan la primera comunión (y a los que se les suelen endilgar tareas como barrer la iglesia y su explanada), y que se mencionan también en otros fragmentos (378; 395-396); el cielo "abierto" hace referencia al sonido de las bombas de estruendo, propias de las fiestas populares en el noroeste argentino, bajo una condición climática particular, el día despejado en el cual el sonido recorre más distancia. Lo divino y lo terrenal conforman un entramado en la enumeración que se ocupa sólo de un instante pero permite imaginar su complejidad. Asimismo el primer elemento de la serie, el imaginero y la descripción de su oficio (con el detalle de la sensualización de la virgen), es un ejemplo palpable de la cuota de materialidad propia del sentimiento religioso descrito. Sucede algo análogo con la descripción del oficio del violinista y sus estrategias, donde la utilización de la palabra

propia de la agricultura, “fecundiosas”, para calificar a las limosnas es muy significativa. El final del fragmento (“Todo parece ritual cansado, repetido”) define el sentido de la enumeración, desacralizando el momento y haciendo patente su materialidad (aunque sea una materialidad que no está exenta de la intervención divina de Dios, Santiago y los ángeles).

Pero también hay recursos que no son parte del efecto de oralidad y que responden a la compleja arquitectura del texto. Estos recursos son propios de técnicas narrativas propias de la novela del siglo XX y pueden detectarse a partir de la relectura: el contrapunto y el flujo de la conciencia. Los efectos que provocan son diversos pero pueden describirse como un “extrañamiento” de la realidad representada, que contrapone una inmediatez material y temporal en la fiesta de Casabindo, con la lejanía temporal de Quera y a los episodios de la infancia y la organización del litigio. La densidad realista antes descrita, fragmentaria y episódica es revisitada en los delirios y recuerdos de Doroteo y el mayor, confundiendo pasado y presente del texto. Tal superposición de temporalidades puede verse a mitad de camino entre oralidad y escritura, y en este sentido seguimos a Cornejo Polar (1997) cuando señala esta oscilación como propia de la representación del discurso del migrante rural.¹⁰

2.f Referencias clásicas y técnicas modernistas

La enumeración arbitraria de acciones que suceden durante el viaje de Doroteo, tras la batalla de Quera hasta la fiesta de la Virgen

remite al viaje de regreso a la casa materna al regreso de Ulises tras la guerra de Troya (339). El epígrafe al comienzo de la novela anticipa la reunión de madre e hijo, mediado por un descenso al Hades, sólo que aquí es el hombre muerto quien visita a su madre viva y no a la inversa. El fragmento sirve, además, como vínculo entre la primera y la segunda parte de la diégesis, es decir, entre las historias de Gonzalo y de Doroteo; y como síntesis de la segunda parte en las palabras de Santusa, poniendo en juego la “confusión” entre Doroteo y López ocasionada por el fratricidio.

El fragmento siguiente (343-345) contrasta con el recuerdo conciente al presentar el delirio de Doroteo. Como se indicó anteriormente, la técnica del flujo de la conciencia mantiene un narrador extradiegético pero va siguiendo el delirio del personaje que se yuxtapone con la narración de los auxilios médicos que le hacen las mujeres. La sucesión de acontecimientos está intercalada por el discurso directo de Jiménez, referencias intertextuales al canto IX de *La Odisea* (donde se narra el engaño de Ulises a Polifemo y el ataque al barco por parte de los cíclopes) y citas de distintas coplas regionales. El fragmento intercala también un hecho simultáneo a la agonía de Doroteo, cuando se le informa al gobernador la victoria sobre los rebeldes de Quera y concluye volviendo a la derrota y al momento en que Doroteo es lanceado por López. Como puede verse, los recursos utilizados en este fragmento son bastante complejos y suponen una gran diferencia respecto de una narrativa regionalista.

La superposición de temporalidades es uno de los recursos frecuentes en el texto, no sólo en los momentos en que la narración se ordena en torno al flujo de la conciencia de los personajes. Esto se genera mediante la yuxtaposición no necesariamente cronológica de episodios ocurridos en distintos puntos de la diégesis, pero también mediante un uso preciso de los tiempos verbales. Un ejemplo

¹⁰ Cornejo Polar desarrolla el concepto a partir del éxodo rural de la sierra peruana en la segunda mitad del siglo XX. El despoblamiento de la puna es un fenómeno bastante anterior, pero que también obedece a cambios de modelo económico y el consiguiente cambio de metrópoli de Lima a Buenos Aires. En este sentido el mayor López es representativo de esta migración.

puede verse en el fragmento que narra la llegada de López y la cruceña a Casabindo (390-392). El fragmento comienza en presente ("aparecen, es, va") y cambia al pretérito imperfecto ("era, entraban") e indefinido ("dijo"). Sin embargo hay una superposición temporal más sutil hacia el final del fragmento, cerrando el diálogo entre el mayor y la cruceña sobre lo que hizo él en Quera: "– Según parece –dijo ella. Pero no lo dijo ahora, que llegaban a Casabindo, sino que este diálogo transcurrió varias veces en Abra Pampa, cuando ella trataba de curarle el mal que padecía (...)" (391). La temporalidad instaurada con el uso del presente, y alterada con el imperfecto, es nuevamente alterada por uso del circunstancial de tiempo "ahora" antes de un verbo en pretérito imperfecto, "llegaban", en lugar de "en ese momento" o "entonces". Y toda la temporalidad es alterada porque el diálogo representado no sucede en ese momento, sino antes, en Abra Pampa.

Estos cambios repentinos provocan un extrañamiento en la temporalidad a pesar de que los eventos en torno a los cuales todo sucede estén fechados (la batalla de Quera, el 4 de enero de 1875; la fiesta de la Ascensión de la Virgen de Conchillas, el 15 de agosto). Y esta temporalidad difusa y cambiante, que retrocede a partir del fluir de la conciencia de Doroteo y de López parece obedecer a la búsqueda del muerto por ver a su matador, búsqueda que es un viaje cargado de referencias míticas que lo instalan en un tiempo distinto del histórico (y consiguientemente de la linealidad cronológica). Las anticipaciones y la estructura de la novela como glosa forman parte de este efecto contribuyendo a la ruptura de la linealidad cronológica (y diegética).

Resumiendo lo anteriormente expuesto, la presencia en la novela de los múltiples recursos y técnicas narrativas utilizadas contribuyen a dos características determinantes de la novela: la ilusión de oralidad y el extrañamiento de lo narrado

mediante una suspensión de la temporalidad histórica en una temporalidad mítica. La fragmentariedad y el contrapunto de las diversas historias (de Gonzalo Dies, del mayor López y de Doroteo; de Gertrudes, la parienta y la cruceña; de los propietarios y los peregrinos; de Genovevo y Jiménez) se organizan en torno al encuentro de Doroteo y López en Casabindo, pero la comprensión lineal de la novela supone una compleja operación de relectura a partir de los recursos de anticipación, repetición, resonancia y superposición de temporalidades. En una primera lectura, se produce un extrañamiento que acerca la narración a una experiencia de simultaneidad más cercana a lo poético más que a la comprensión lineal de la diégesis. La organización de los fragmentos, con frecuentes saltos e interrupciones funciona como la carrera de embolsados que Gertrudes vaticina para el futuro de López.

El argumento de la obra encierra una adaptación del tema del fratricidio de la *Antígona* de Sófocles, y retoma elementos de *La Odisea* y la *Comedia* de Dante. El efecto de estas referencias es complejo, teniendo en cuenta la presencia de técnicas literarias experimentales, pero contribuyen al programa de superación del regionalismo imitativo, abriendo la lectura a partir de tópicos compartidos y una apelación a la enciclopedia del lector.

El fratricidio en *Antígona* es explícito: Polínicos y Etéocles militan en filas opuestas (atacante y defensor, de la ciudad de Tebas) y se matan mutuamente. El conflicto de la tragedia reside en la prohibición de Creonte de llevar a cabo los ritos fúnebres y el entierro de Polínicos. En *Fuego...*, el dato de la relación fraterna está oculto en alusiones que pueden pasar desapercibidas en una primera lectura, no obstante el tema del fratricidio en batalla militando en bandos opuestos en una disputa por la tierra de origen (López con los gubernistas y Doroteo con los puneños) y de las exequias de sus cuerpos se complementa

con el mito regional del reencuentro entre víctima y victimario, para lograr la paz del alma. Dos citas de la novela, en los fragmentos que abren y cierran la misma, ponen en evidencia la referencia al texto clásico a partir del tema de las exequias:

(...) 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. (335)

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. (399)

También es significativa la reflexión del mayor en relación a la muerte de Doroteo y su propio error que causa su enfermedad a modo de *hybris*. Esta reflexión sucede cuando víctima y victimario se encuentran en la fiesta en Casabindo y, aparentemente, López reconoce a su hermano. En la representación de la reflexión del mayor hay algunos detalles referentes al paratexto (el inicio sin mayúscula, el uso de cursiva, la tabulación diferencial) que la destacan del cuerpo del texto:

yo debí asegurarme; debí haberme quedado junto a él, cerciorarme, o ayudarle a no penar; rematándolo; tal vez darle sepultura. En cambio lo dejé así y ahora me busca para que yo sea lo último que ve

–Doroteo –dice el hombre. Y esa palabra fue como un estertor. (398)

Como señalamos antes, otra referencia intertextual de la literatura clásica que recorre

la novela es *La Odisea*. El personaje de Doroteo remite alternativamente a Ulises y su regreso a Ítaca, y a Polifemo herido en el ojo y derrotado por Ulises. En primera instancia, estas referencias intertextuales otorgan a los episodios cierta dimensión épica, aunque no sea más que una épica de la derrota. Los puneños son comparados con los cíclopes que además de vivir en las montañas, son pastores de cabras y atacan a piedras a los soldados (374), como Polifemo ataca a Ulises y sus hombres (*Odisea*, Canto IX). La herida que recibe en el ojo remite también al episodio en que Ulises enceguece a Polifemo y la referencia es aún más una comparación presente en el fragmento que narra el delirio de Doroteo mientras es atendido por las mujeres:

(...) Con la sola visión de un ojo en la frente, como un gigante, entra nuevamente en combate bajo la lluvia de plomo y ruido de tercerolas (...)

“Una tierra seca y pobre sólo puede engendrar gigantes”, decía el Poeta. ¿Por qué le perseguía ese recuerdo? Pertinacias de juventud, se dijo muchas veces. Y los gigantes batidos y derrotados. (...) (343-344).

Pero también hay referencias que permiten asociar a Doroteo con el personaje de Ulises. El epígrafe que abre la novela (el parlamento de Anticlea ante Ulises, *La Odisea*, Canto XI) anticipa el tema de la misma, sólo que invirtiéndolo: en vez de ser un viaje de un vivo al mundo de los muertos, es el de un muerto en el mundo de los vivos. También tiene coincidencias con *La Odisea* por narrar el regreso al hogar tras la guerra. El personaje de Santusa presenta elementos comunes a Euriclea, la criada que reconoce a Ulises, y Anticlea, madre de Ulises con quien conversa en el Hades por su condición de sirvienta y de anciana, y de madre, respectivamente. Es además el único personaje que comprende lo que sucede, anticipa toda la segunda parte de

la diégesis y tiene poder como vidente, en tanto sus anticipaciones son concientes (340). Los *racconti* de los viajes de Doroteo entre su infancia y la batalla de Quera señalan que le llevan treinta años (376) y la sucesión de peripecias presenta también similitudes con el *nostoi* de Ulises. En otro fragmento se mencionan ríos "(...) a cuyas orillas templan las sirenas charangos y vigüelas (...)" (384). La referencia no se agota en el episodio de las sirenas del Canto XII de *La Odisea*, Rojas Mix señala la presencia de esta imagen pagana adaptada a la cultura colonial altooperuana en el barroco americano: "(...) las sirenas que tocan el charango al lado de los portales de San Lorenzo de Potosí (Bolivia) o en el coro de San Miguel de Pomata (Perú)". (ROJAS MIX: 37-38). La referencia, como puede verse, no sólo remite a la literatura clásica sino también, al agregar el detalle de los "charangos y vigüelas", a elementos propios del universo cultural andino y sus adaptaciones de elementos de la cultura occidental.

Otras referencias intertextuales profundizan estas alusiones, comparando a Doroteo con otros personajes navegantes: Jonás y Colón. Con el personaje bíblico comparte su regreso al mundo de los vivos. La referencia intertextual está implícita en un pasaje del fragmento: "–Está igual que en el vientre de su madre –dijo la misma voz que habló primero. Quería decir maltrecho, latente o palpitante, pegajoso; pero también estaba frío, como tragado y vomitado por un monstruo." (358). Esto remite al episodio bíblico de Jonás y la ballena *Jonás* 2:11.

En relación al descenso a los infiernos, en el resumen del viaje de Doroteo hasta llegar a Casabindo hay dos referencias intertextuales superpuestas:

Durmió tres noches junto al río Doncellas escuchando el ssss de las aguas bien cerca de su cabeza, tres noches que en este instante volvía a dormir, sin coca, sin alcohol, sin charque; evocó unas gallinas asadas

que alguna vez había visto en el mercado de Oruro y que ahora se aparecían nuevamente y como afiebrado soportó la alta presencia fría y siniestra del Esmoraca, la negra noche–ollín de tola que, interminable, sobrevivió a sus faldas guarecido en una cueva, los brillantes carámbanos que luego debió quebrar con una piedra, para salir; los aullidos del diablo de pronto muy lejos, de pronto cerca, de pronto montado en ancas soplándole en la nuca un aliento calido y maloliente. Contempló, desmontado, la blanda, azulada y tibia superficie de la gran laguna de Pozuelos, y vio, en una siesta demasiado clara, reflejada en las Salinas Grandes toda la jerarquía Celestial, con sus tronos orlados, flores de piedra roja y verde, batientes de oro, árboles de una sola gran hoja, ángeles silbadores, pájaros del Paraíso con música en las alas, fraguas inmensas y calientes donde nacían los rayos y las centellas, balanzas, lenguas de llamas verdes, bueyes alados, el curso de cuatro ríos de aguas inmóviles que nacían de un altozano verde en forma de dedal y una gran serpiente traslúcida quieta y atormentada por una lluvia fría. El hombre se tapó el ojo con el anverso de la mano y la punta de su talero le golpeó el pecho. (III, 338-339)

La primera corresponde al descenso de Dante al infierno, su ascenso al Paraíso Terrenal y la posterior visión de la Rosa de los Beatos: "la negra noche–ollín de tola que, interminable, sobrevivió" remite al ingreso al segundo círculo del infierno, tras abandonar el limbo, (*Inferno*, V) "los brillantes carámbanos que luego debió quebrar con una piedra, para salir" al lago de hielo donde está Lucifer que Dante atraviesa para salir (*Inferno*, XXXIV); la enumeración de la "jerarquía Celestial"

corresponde a muchos de los elementos mencionados en la llegada de Dante al Paraíso Terrenal, saliendo del Purgatorio: "ángeles silbadores" (*Purgatorio*, XXVII;); "pájaros del Paraíso con música en las alas" (*Purgatorio*, XXVIII), "bueyes alados" (*Purgatorio*, XXXII), pero también a la visión (y las referencias a la claridad que imposibilita la visión) remiten a la contemplación de la Rosa de los Beatos (*Paradiso*, XXX, XXXI, XXXII, XXIII). Asimismo, algunos elementos de esta descripción corresponden a la carta que Cristóbal Colón envía a los reyes tras su tercer viaje y en el que afirma haber hallado el Paraíso Terrenal (COLÓN: 188-189).

Las similitudes con el viaje de Dante aparecen cruzadas de referencias regionales: el cruce del río, los tres días sin provisiones (alcohol, charque, coca), la fiebre y la evocación de las gallinas asadas, el frío y la presencia maligna del Esmoraca, volcán extinto ubicado en la frontera entre Argentina y Bolivia, la larga oscuridad, el refugio en una cueva, los pedazos de hielo que debe romper para salir, la persecución del diablo y finalmente la contemplación del paraíso. Cabe señalar como la luz divina que impide ver a Dante en la *Comedia* se complementa con la claridad engeguecedora de las salinas puneñas. De este modo, se configura un complejo entramado en el que los hermanos remiten a Polícinices y Etéocles, pero además Doroteo remite alternativamente a Ulises y a Polifemo, a Dante y a Colón.

En la arquitectura narrativa de la novela se pueden encontrar técnicas propias de la novela moderna pasadas por el tamiz de la glosa como modo de organización de los fragmentos. Algo similar ocurre con las referencias intertextuales bíblicas y clásicas. La función de la referencia sólo puede explicarse a partir de la adaptación de la misma a un universo cultural particular. No hay un proceso de adaptación o de cita, hay una reinterpretación que, utilizando las referencias como tópicos y no como citas, trasciende lo

meramente local o regionalista sin abandonarlo. Las referencias proporcionan claves de lectura pero no agotan las mismas y funcionan como mojones en el complejo universo simbólico que sin perder su unidad de conjunto, es heterogéneo y conflictivo. Por otra parte, generan la impresión de atemporalidad propia del tiempo mítico (implícitas en las referencias al paraíso, al infierno, al Hades y a la tierra de los muertos) que se complementa con el extrañamiento generado por la fragmentariedad.

3. Conclusiones: La escritura de la voz

Ni traducción de la voz de un "otro" ni registro etnográfico, el efecto que provoca la novela nos lleva a revisar tres marcos referenciales: el cultural, el histórico y el literario y a partir de allí iniciar el ordenamiento diegético de los fragmentos a fin de poder explicar como funcionan las contradicciones, repeticiones presentes en el texto (así como de los hiatos que el ordenamiento hace posible detectar). La génesis de la novela de acuerdo a su autor obedece a un interés tanto por un tema oral como por la técnica para narrarlo y la contingencia empírica de esta narración. Como el propio autor los señala, la narración de la batalla de Quera, en boca de múltiples narradores, que se interrumpen para contarlos, durante una noche en la puna fue el génesis de la representación narrativa particularmente compleja de *Fuego...* (TIZÓN, 2002: 9-10).

Los recursos antes descritos en la novela provocan un extrañamiento más cercano a la experiencia poética que a la linealidad narrativa. Este extrañamiento se traduce en una sensación de simultaneidad, que se aleja del tiempo histórico y se acerca al mítico pero sin abandonar las circunstancias históricas y materiales de la realidad representada. Que dicho extrañamiento esté firmemente situado en una realidad cultural e histórica concreta se debe a la tanto al tema

como al modo de representarlos, generando una unidad indisociable de fondo y forma, con las subsecuentes dificultades teóricas para describirlo. Son centrales, por ello, la densidad realista y las numerosas referencias al universo cultural de la puna jujeña. Pero más que explicar una realidad ajena al lector, se lo acerca a un modo de comprender dicha realidad, y de ahí que muchos trabajos críticos enfatizan en la fuerte impronta oral en la novela (y en la obra narrativa de Tizón en general).

El efecto de oralidad se genera en el texto a partir de los recursos de la ambigüedad, las contradicciones, la fragmentariedad, la repetición, la enumeración, la sintaxis marcada, la multiplicidad de voces narrativas; y otros recursos relacionados como la glosa. El efecto de extrañamiento y simultaneidad surge a partir de otros recursos de la novela: la fragmentariedad (y el contrapunto que los organiza), la superposición de tiempos. Ambos efectos se complementan con la atemporalidad implícita en las referencias intertextuales clásicas, bíblicas y europeas. Finalmente, la densidad realista de las descripciones apuntala el texto en un universo cultural histórica y culturalmente determinado acentuando la impresión de simultaneidad.

El análisis de la serie de técnicas y recursos enumerados (y sus efectos en la lectura de la novela) ponen en descubierto los hiatos y contradicciones que permean el texto y representa la trama de relaciones sociales de la región y sus conflictos implícitos generando la paradoja de un realismo minucioso desde una narración difícil de objetivar por la imbricación entre forma y fondo. Es en esta imbricación donde se puede ver el rasgo distintivo de la primera obra novelística de Tizón: el tema narrado y la voz narrativa se confunden y determinan mutuamente. El resultado no es sincrético y escapa a una lógica dual. Los hiatos del texto de *Fuego...* no se resuelven y dejan abiertas las incógnitas,

especialmente en torno a si los hermanos finalmente se reconocen, si hay una comprensión racional de los hechos, más allá del perdón y el duelo a los muertos o sólo una sensación de comprensión, en una narración que no es oral, que registra un uso minucioso de diversas técnicas y recursos propios de la escritura, pero constantemente deja, en su ambigüedad, la impresión de serlo.

4. Bibliografía (Letra Arial 10)

Fuentes:

COLÓN, Cristóbal. (1947) *Diarios*. Espasa Calpe: Buenos Aires.

TIZÓN, Héctor. (1987) *Fuego en Casabindo*. Punto Sur. Buenos Aires.

(1998) *Fuego en Casabindo*. En: *Obras escogidas I*. Perfil. Buenos Aires.

(2001) *Fuego en Casabindo*. Biblioteca Argentina La Nación. Editorial Planeta. Buenos Aires.

Crítica:

BOCCANERA, J. A. (1999). *Tierra que anda: los escritores en el exilio*. Ameghino: Rosario.

CROCI, Paula. (2006) "Fronteras de la memoria". En: MARSIMIAN, Silvina (Directora). *Historia de la Literatura Argentina*. Página/12-Colegio Nacional de Buenos Aires: Buenos Aires

COVIELLO, Ana Luisa. (1993) "El hombre que llegó a un pueblo a la luz de la tradición greco-latina". En: *VII Congreso Nacional de Literatura Argentina. Actas*. Universidad Nacional de Tucumán: Tucumán.

CORNEJO POLAR, Antonio. (1993) "Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: algunas hipótesis". En: *Hispanamérica. Revista de literatura*. Año XXII. Número 66. 1993. Diciembre.

(1997) "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII. Núms. 176-177. University of Pittsburgh. Pittsburgh. Julio-Setiembre 1997.

FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda María. (1993) "El discurso Literario de Héctor Tizón: Diálogo entre dos culturas". En: *VII Congreso Nacional*

- de Literatura Argentina. Actas.* Universidad Nacional de Tucumán: Tucumán.
- FLEMING, Leonor. (1993) "El fracaso como utopía. La trayectoria literaria de Héctor Tizón". En: *VII Congreso Nacional de Literatura Argentina. Actas.* Universidad Nacional de Tucumán: Tucumán.
- HEREDIA, Pablo. (1994) *El texto literario y los discursos regionales.* Argos: Córdoba.
- MASSEI, Adrián. *Héctor Tizón: Una escritura desde el margen.* Alción: Córdoba.
- MISTRETTA DE GOLUBIZKY, MB. (1993) "Sota de bastos, caballo de espadas: una relectura". En: *VII Congreso Nacional de Literatura Argentina. Actas.* Universidad Nacional de Tucumán: Tucumán.
- NALLIM, María Alejandra. (2006) "Voz y memoria. Mito historia y literatura en la cuentística tizoniana". En: *Cuadernos.* 19. Universidad de Jujuy: San Salvador de Jujuy. Diciembre 2006.
- PRIETO, Martín. (2006) *Breve historia de la literatura argentina.* Taurus: Buenos Aires.
- ROMANO, Eduardo. (2001) "Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina". En: *INTI. Revista de literatura hispánica.* 52-53. Otoño 2000-Primavera 2001. Providence College & University of Cincinnati: Cincinnati.
- VON ROSEN, Eric (1957) *Un mundo que se va. Exploraciones y aventuras entre las altas cumbres de la cordillera de los Andes.* Tucumán: Fundación Miguel Lillo, Universidad Nacional de Tucumán.
- ROJAS MIX, Miguel. (1987) "El Ángel del Arcabuz o el barroco americano". En: *El Correo.* Septiembre 1987. UNESCO: París