

**PROCEDIMIENTOS DE CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO
EN FUEGO EN CASABINDO, DE HÉCTOR TIZÓN**

Brenda Sánchez

Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

En Fuego en Casabindo (1969), Héctor Tizón configura una imagen poética del espacio de la Puna porque pretende re-crear ese mundo afectivamente a través de su memoria. Este espacio escritural no está configurado desde una visión objetiva sino desde la afectividad del que lo vivió y amó, desde la experiencia íntima y personal. Los espacios en Fuego en Casabindo no son referenciales, sino que asumen valores afectivos, tienen gran importancia en el andamiaje constructivo del relato y determinan un tipo de lectura de la novela, la lectura poética.

Palabras claves: literatura argentina - narrativa - Héctor Tizón - espacio - Puna.

Abstract

In Fuego en Casabindo (1969), Héctor Tizón configures a poetic image of the space of the Puna because it seeks to re-create that world affectively through his memory. This space of the writing is not configured from an objective vision but from the affectivity of a person that lived and loved it, from his intimate and personal experience. The spaces in Fuego en Casabindo are not recounted to the real places, but rather they assume affective values, they have great importance in the construction of the story and they determine a type of reading of the novel, the poetic reading.

Key words: argentine literature - narrative - Héctor Tizón - space - Puna.

Introducción

El espacio narrativo es una realidad textual, construida por el lenguaje, que toma del mundo real una cantidad más o menos importante de los materiales, pero se diferencia de aquel en tanto que está estructurado en función de la acción que desarrolla el texto¹. Entre el mundo real y el textualizado no hay una identidad exacta, sino que la configuración del territorio está en función de la intención del autor.

En cuanto al estado de los estudios sobre la construcción de la espacialidad en la narrativa de Héctor Tizón, Élica Tendler sostiene que “el paisaje está incorporado al espacio de la interioridad, es paisaje sentido, vivido”². Afirma que presenta un “tipo de verosímil no realista” y que no es desarrollado extensamente en el discurso narrativo porque Tizón utiliza procedimientos de “disimulación textual”, por lo que éste se transforma en uno de los “presupuestos” sobre los que funda su enunciación el narrador. También Amelia Royo³ habla de la interiorización del tiempo y del espacio como fundamentales en la poética tizoniana.

Desde otra perspectiva, Marta Castellino ha estudiado las estrategias constructivas del espacio de la Puna en Tizón, tanto en sus propiedades *extensionales* (lugares, personajes), como en su significación *intencional*. De este modo, analiza los procedimientos de desrealización que operan sobre ese espacio narrativo para configurar un “mundo primitivo y mágico de intensidad alucinante”⁴. Mientras que Leonor Fleming sostiene que, en la primera etapa de la producción narrativa de Tizón, el narrador pertenece a esa comunidad y “la Puna, esa experiencia, con sus pobladores y sus pueblos fantasmas [...] es la obsesión de toda esa primera etapa narrativa”⁵.

Nuestro objetivo es analizar los modos de textualización del espacio puneño en *Fuego en Casabindo*, de Héctor Tizón. La configuración del espacio en esta novela adquiere modalidades específicas que sustentan, desde la categoría espacial, la situación narrativa y el sentido de clausura temporal. Así también, la espacialidad se constituye en categoría fundamental en esta primera etapa de su producción para un Tizón que ve la Puna como una zona

llamada a desaparecer por causa del desarrollo. La escritura se torna, de este modo, un intento por preservar esa cultura llamada a morir.

El espacio en la primera etapa narrativa de Héctor Tizón: el espacio y la pertenencia

Según Zulma Palermo, lo que caracteriza al hombre del noroeste argentino es un “fuerte compromiso con la tierra como inserción en su propio *ethos*”. La tierra de origen conforma la visión del mundo, mundo que se asienta en el paisaje, en los hábitos y en las relaciones sociales⁶.

El hombre da su impronta al espacio y éste, a su vez, lo modela. Un espacio es significativo para aquel observador que mantiene una relación afectiva con la cultura que lo habita. Éste verá “algo más” si esa cultura significa algo para él. La contemplación de este espacio vital no genera únicamente una respuesta de índole estética, sino que su observación se torna una especie de comunión con la naturaleza, ya que tiene que ver con la identidad del que mira y con su sentido de pertenencia. En este sentido, el paisaje será un “modo de comulgar con algo que no es el paisaje mismo, con algo a lo que nosotros mismos todavía creemos pertenecer”⁷.

El espacio asume valores que trascienden lo meramente estético hacia significaciones de índole afectiva, social y cultural.

Para Héctor Tizón,

Tener conciencia de patria es saber que uno no es de todos los lugares. Lo que sus ojos ven por primera vez, junto con la luz del mundo, será siempre como su morada primordial y aunque no lo describa, también será su recóndita seña de identidad.⁸ [El resaltado es mío].

El lugar donde nacimos es la *morada primordial* porque nos conforma y nos informa. De alguna manera, mediante la historia narrada en el espacio, a través de la relación de la comunidad con ese suelo, o del reconocimiento identitario como pueblo en ese ambiente, este espacio nos hace lo que somos.

La lengua es una de las maneras de apropiación del espacio que poseen los pueblos. El canto de los hechos sucedidos en ese lugar y protagonizados por los ancestros de esa comunidad, es la historia de ese pueblo, su seña de identidad. Así, ese espacio se interioriza, se subjetiviza y es cantado desde la pertenencia y la apropiación como modo de preservar la identidad grupal de una comunidad que encuentra en la tierra una manera de definición de su propia condición.

En *Fuego en Casabindo*, Tizón tensa los límites de la narración hacia la canción. Fuerza la prosa para crear un nuevo espacio literario. Para esto, aglutina las leyendas, la tradición oral, las creencias religiosas, la superstición y la axiología en un mismo punto: la *memoria*, que, entonces, deviene *ónfalos*, punto de convergencia y concentración y a la vez centralidad desde la que se genera y se extiende un nuevo espacio escritural.

A través del canto se configura un *país verbal* que se superpone al *país geográfico* y que ambos yuxtapuestos conforman, en la mente de los hombres, la sensación de pertenencia⁹. Para Tizón, el lugar de pertenencia es apropiado a través de la memoria, el recuerdo de los cantos, las historias y los sonidos de un espacio que se transforma en íntimo y familiar.

En numerosos ensayos y entrevistas, Tizón sostiene que en el trasfondo de su narrativa está la visión del mundo que adquirió en su infancia. Por estar ligado a lo íntimo y a un universo afectivo, ese espacio no se construye desde la lógica sino como espacio de la vivencia. Tizón genera un espacio virtual que tiene que ver con la experiencia, la memoria, y los relatos que oyó de sus niñeras indígenas.

El recuerdo como actitud lírica es la re-creación por parte del yo de un mundo que le pertenece. Este mundo es significativo de otras realidades y se presenta como una revelación sólo susceptible de ser captado como totalidad por vía más intuitiva que lógica. La Puna de Tizón parte de la referencialidad concreta pero funciona como *imagen poética*, es decir, que coexisten en esta construcción múltiples niveles de significación y alusión.

Su obra se acerca al canto tanto en la forma como en la intención: dar noticia de algo, de una cultura que considera llamada a desaparecer por causa del desarrollo. Tizón asume en sus primeras novelas la postura de *cronicador*

de la puna jujeña, en un intento de preservación y conservación de estas tradiciones amenazadas.

El espacio en *Fuego en Casabindo*

Fuego en Casabindo

Fuego en Casabindo, publicada en 1969, es la primera novela de Héctor Tizón. En ella se indaga una “realidad borrada de la historia oficial”¹⁰: la lucha indígena, primero legal y burocrática y luego armada, por la posesión de las tierras de la Puna que culmina en la derrota de La Quera (1874-1875) frente a las tropas del gobierno.

La fragmentación cronotópica estructura la novela, que se conforma como mosaico de textos referidos a un hombre lanceado en el ojo luego de la batalla de La Quera,

[...] en la cual las tropas del gobierno derrotaron a un grupo de pobladores que se batían, a pedradas, por la posesión de los páramos donde habían nacido. A través de esos textos se actualiza la leyenda [...] según la cual un hombre muerto violentamente por otro debe ver a su victimario antes de que su cuerpo se corrompa y su alma abandone definitivamente los lugares que habitó, a riesgo de que ni el vivo ni el muerto descansen en paz¹¹.

En la primera etapa de su narrativa intenta *dar testimonio de su propia canción*, es decir, dar pruebas de la existencia de otra forma de sentir el mundo que es propia de esa comunidad y de sí mismo.

En el fondo uno tiene horror al vacío de origen. Uno tiene que entroncarse con alguien, no por un afán de abolengo, sino por un afán de autojustificación vital. [...]

En cambio, la gente que dice que “todo es igual”, que hace “zapping” aquí en Yala, o zapping en Bombay, y en Bristol o Catamarca, ve que todo es igual, pues en definitiva son las mismas series, los mismos canales, hasta los mismos dueños. ¿Qué es lo que puedo hacer en un mundo como éste? *Tengo que buscar la forma de dar testimonio de mi propia canción*¹². [El resaltado es mío].

La necesidad de testimoniar una pertenencia no sólo implica la construcción de un espacio significativo sino la estructuración de todo un mundo desde el cual resistir el avance implacable del progreso que es concebido como destrucción y muerte, ya que conlleva un proceso de aculturación.

Algunas características de la novela señaladas por la crítica son la multiplicidad de voces narrativas, la cosmovisión indígena subyacente en la trama y la configuración oralizante del texto. También se ha apuntado la importancia del papel de la voz como medio de expresión de los sectores marginados y la configuración de un presente de inacción y de abandono que se contrapone a un pasado ideal e irrecuperable, asequible sólo mediante la memoria oral.

Modos de construcción del espacio en la novela

La localización del espacio

El espacio se convierte en *territorio* mediante la interacción del hombre con el lugar que habita. El territorio es la representación colectiva del espacio, entendido éste como base sobre la que desarrolla sus actividades culturales un grupo humano. El hombre modifica el ambiente y, en este proceso, es a su vez modificado por el mismo.

La territorialidad está en relación directa con la representación de la identidad de la comunidad que la gesta. Así, el discurso sobre el territorio será una forma de recuperación de la pertenencia, ya que liga al hombre con su pasado y con su futuro; lo conecta con valores, ritos y prácticas sociales;

le da sus límites, sus topónimos; y erige en simbólicos ciertos elementos de ese espacio¹³.

La región de la Puna, con su geografía y sus caseríos es “la estructura territorial elemental de la novela” que ofrece a los personajes la medida del mundo. El hombre siente que forma parte de la tierra que habita porque mantiene con ella una “relación corporal, inamovible, exclusiva y sometida a un entorno perfectamente personalizado”¹⁴.

El espacio de la Puna se percibe como cerrado. El aislamiento geográfico genera un modo particular de conceptualizar la espacialidad. Así, la oposición *fuera / dentro* opera como principio ordenador de la misma. Esta oposición implica la existencia de un límite, que indica topográfica y simbólicamente las zonas de pertenencia y alteridad.

La Puna que textualiza Tizón en sus novelas, según él mismo indica en *Tierras de Frontera*,

La Puna, el gran desierto lunar cálido y frío, más que un lugar geográfico es una experiencia. Quien no conoce la vastedad de su silencio y de su soledad nunca podrá conmoverse.¹⁵

Lo descriptivo se sustentará no ya en los aspectos geográficos, externos, sino en la conmoción que este espacio produce en el sujeto que lo contempla, lo siente y lo vive. De esta manera, el paisaje se convierte en significativo por la elaboración interior del mismo.

En *Fuego en Casabindo* no hay un corte abrupto con la referencia extratextual, pero el espacio se presenta, esencialmente, como *construcción*. La topografía en la novela es construcción de un espacio significativo hecho de memoria y afectividad.

El texto ensambla un doble sistema de referencias espaciales externo e interno. Estas dos líneas convergen y se funden en la construcción del espacio como *imagen*. La conmoción producida por la contemplación de ese paisaje deviene experiencia poética en el proceso de apropiación del mismo.

La *referencialidad externa* está sustentada en los topónimos y en la cartografía de las tierras altas de la provincia de Jujuy. Se mencionan

elementos distintivos que conforman geográficamente ese paisaje andino: el volcán Esmoraca, las Salinas Grandes, la Laguna de Pozuelos, los caseríos de la Puna.

Los topónimos constituyen un mapa verbal en el que se lee la historia, la mitología, las leyendas y los símbolos que sostienen la identidad de un pueblo; y son una de las formas de constitución y de apropiación de ese *país mental* del que habla Heaney¹⁶.

Por esto, la cartografía adquiere otra dimensión en el texto. Trasciende lo puramente demarcativo e indicial para connotar, para transformarse en puerta de acceso a un espacio en el que priman los valores de la afectividad.

Se produce la interiorización de esa realidad referencial que cesa de designar algo externo y no es símbolo de otras realidades sino significación de las leyes y valores que rigen la vida y los tiempos de los hombres y de las cosas en esa cultura.

Aquí, el espacio no deja de ser lo que representa, pero, a la vez, significa otra cosa. Es *imagen poética* fundante de ese mundo que re-creado por la memoria. Revive esa experiencia de la Puna en su unicidad, como totalidad plena de sentidos.

Aun en el uso de los topónimos y de la cartografía, que proponen la *ilusión referencial*, hay un trabajo de subjetivación del espacio. Los topónimos son el relato de la historia de un pueblo plasmada en el lugar, que deviene en texto en el que una cultura puede leerse a sí misma, generador de cohesión y pertenencia porque le habla al hombre de lo que es y de lo que lo conforma.

Por otra parte, en *Fuego en Casabindo*, el espacio *significa* la posibilidad planteada por la situación narrativa de acortar la distancia entre sujeto y objeto, que implica, también, la supresión de un límite infranqueable entre los estados de vida y muerte y la posibilidad de superposición de ambos mundos. Este modo de construcción del espacio sostiene, también, la clausura temporal, puesto que éste tampoco sufre las modificaciones que supone la idea del tiempo como devenir.

De esta manera, el espacio de la novela pierde la capacidad de mantener lazos firmes y unívocos con el referente externo, para funcionar como

significante de esa otra realidad y responder a sus presupuestos y a su axiología. Por esto, sus valores semánticos no se actualizan en el paisaje concreto, exterior y real, sino en los que significados que adquiere el *lugar* en el mismo texto.

Lo descriptivo es siempre redundante, ya que no aporta nueva información sino que refuerza lo dicho anteriormente y funciona como “memoria del texto”¹⁷. Por esto, consideramos que en *Fuego en Casabindo* el espacio sostiene redundantemente ese criterio de verosimilitud ampliado, de orden mágico o mítico, que domina la trama.

El país verbal: de la referencialidad externa a la interiorización.

El uso de topónimos y la mención de accidentes geográficos de la zona asumen una función referencial, ya que sitúan la historia y dotan al relato de un efecto de realidad. Permiten el anclaje espacial y contribuyen a la “ilusión referencial”¹⁸.

En *Fuego en Casabindo* hay un afán de localización precisa. Se busca fijar los límites que indican geográficamente el territorio, mediante el uso reiterativo de los topónimos. Hay una insistencia en el anclaje real de la geografía textualizada, en contraste con los aspectos mágicos de la historia que se narra, o quizá en función de los mismos, como soporte “real”.

En la novela, hay un intento por establecer una *geografía verbal* por parte de un narrador que pertenece a esa comunidad y que experimenta ese espacio como territorio. Según Ducrot, el nombre propio incorpora al menos un esbozo de descripción¹⁹. Por esto, esos nombres para el narrador son significativos y descriptivos porque entrañan una geografía conocida, vivida y sentida. Mediante la interiorización de la geografía puneña re-crea una cartografía propia teñida por la afectividad.

El lector es ficcionalizado como un oyente de la historia que pertenece a esa comunidad. Esto supone que los topónimos designan, también para él, lugares geográficos concretos, con una referencialidad “real”. Este procedimiento acentúa la “ilusión referencial”.

Llegaron de Colpayoc y de Guasa-Chajra, de Orosmayo, Miraflores y Tusaquillas, de ambas márgenes del río de las Burras, de Lumara y Abra Laite, de Olaroz, Coranzulí y Toro-Ara, Puntayoc, Cusicusi, Paicone, Campanario, Antiguyo y Ajedrez, Quebaleña y Rumicruz; e incluso del Cerro Tambor, Río de la Mierda y Valiazo. De Pocoyoc, Quebrada de las Señoritas y Ovara²⁰.

El párrafo presenta un despliegue del pantónimo *Puna*. Según Hamon, el pantónimo es el *horizonte de expectativa léxica*. Se enumeran parajes de la zona en un intento por expandir un paradigma hasta abarcar, completar, o agotar el conjunto.

La enumeración extensiva es el recurso estructurante en este “catálogo de lugares de la Puna”. Este procedimiento opera como forma de organización ese espacio. La configuración de éste como totalidad cerrada se sustenta en la sensación de expansión total de la lista. La designación de las partes busca en la integración el reconocimiento de un todo geográfico y cultural: la Puna.

La enumeración denominadora, principio estructurante del párrafo, supone una necesidad de dar nombre a la suma de lo existente en ese lugar para apropiarlo afectivamente. Nombrar es actividad lírica, acto fundante que transforma ese espacio. El narrador re-funda estéticamente esos parajes por medio de la interiorización y del ritmo.

La enumeración está fundada en la eufonía y los valores rítmicos. El ritmo desborda lo referencial y acerca el párrafo al canto. De este modo, el espacio se interioriza, pero también se despliega en múltiples valores lúdicos, afectivos y rituales. Las palabras cesan de designar referencialmente para constituir una especie de canto, conjuro o letanía que produce un efecto de extrañamiento en el lector con respecto a esos lugares.

El carácter implícitamente oral del fragmento, la distribución de los acentos, la entonación, y la cadencia que le otorga el ordenamiento paratáctico generan un “círculo rítmico que suspende el tiempo, que quiebra las reglas lineales”²¹. Se produce, así, un juego entre la precisión espacial y la

yuxtaposición temporal que provoca la sensación de un “tiempo clausurado”²².

A esta clausura temporal contribuye la determinación espacial desde el “círculo rítmico”, que aunque extensiva, niega la posibilidad de decurso y por lo tanto de historicidad.

Los lugares, en el texto, se evocan en relación con el recorrido vital del hombre tuerto, por esto, es posible la interiorización, ya que los espacios evocados por el hombre constituyen la rememoración de su propio recorrido vital. Al adoptar el punto de vista del personaje, el narrador no solo transmite lo que ve sino lo que esa visión suscita en él. La focalización interna produce el efecto de una primera persona. Es decir, la tercera persona se enmascara de primera y funciona narrativamente como tal²³.

La focalización interna sitúa el punto de observación en el interior del personaje y se utiliza para percibir el universo representado a través de los ojos del mismo. Una de las modalidades que adquiere la focalización interna es el *estilo indirecto libre*. En éste, el narrador traspone en su propio discurso lo que pasa en la conciencia del personaje. Así, el punto de vista es el del personaje, pero la voz es la del narrador. Esta confluencia de dos instancias es la responsable del grado de ambigüedad de este tipo de enunciaciones²⁴.

A la vez, la actitud descriptiva hace que el sujeto descriptor, en este caso la tercera persona con focalización interna, sea eje de las coordenadas de referencia espaciotemporales. Esto otorga relevancia a esta “primera persona” que se convierte en fundadora del centro deíctico.

Una noche cálida nadó desnudo en la Laguna de Pozuelos; por la vaguada de Calahoyoc contrabandó unos máuseres; amó a dos mujeres fugaces durante la feria de Sansana. En Cochinoca levantó una casa, tejavana y adobes; de tres certeros disparos agredió a Coquena en el valle de Suripugio; en Sococha cantó borracho unas coplas; y en Iruya, en Seis, en Coranzulí vagueó perdido y entusiasmado. Y todo eso que le llevó treinta años de la vida, ahora volvía a recorrer de un solo golpe, devuelto a la semilla [...]²⁵.

La disposición anímica del hombre, en el momento de su agonía, suscita el recuerdo de su vida unida al suelo. La experiencia vivida es, para él, memoria entrañable de su paso por la tierra. En este racconto espiritual las etapas de su vida se rememoran íntimamente ligadas a los lugares de la Puna en los que vivió los hechos.

El hombre es parte de la tierra, en un proceso de fusión sujeto-objeto en el que lo externo se aprehende como interno. De esta manera, la interiorización genera una forma de construcción lírica del espacio. Sugiere un espacio y un tiempo que no tienen que ver con la topografía ni la cronología, sino con la apropiación de ese lugar y con la duración de la vida del hombre.

El *regreso a la semilla* es también retorno a la tierra de origen. La tierra es madre engendradora, condición de ser. La muerte, en relación con los ciclos de renovación, es una reintegración en la naturaleza que expresa la disolución de las formas, “el regreso al estado seminal de la existencia”²⁶.

La enumeración estructura el párrafo y reproduce la densidad de una vida. Es una forma de aprehender verbalmente las sensaciones de su experiencia vital que convergen en el momento de la agonía.

La enumeración configurante del fragmento se organiza como gradación de intensidad significativa creciente que se hace más ampliamente abarcadora en los sintagmas finales. La parataxis otorga al fragmento una estructura rítmica que lo acerca a la canción. El ritmo sufre una aceleración musical final que potencia la gradación semántica. Al mismo tiempo, el ritmo *extraña* las palabras y produce el apartamiento de la lengua de lo cotidiano. Así, las virtudes fonéticas y rítmicas de los elementos de la lengua dan una dimensión lírica al fragmento.

El circunstancial de lugar con estructura *en + topónimo* funciona, por su recurrencia, como un motivo musical con variaciones, que despliega un único y repetido tema: *la canción íntima y enternecedora* del hombre adherido física y afectivamente a la tierra, que sabe que la muerte es fundirse con la mismo suelo de origen.

El hombre pensó en el largo camino sorteando la frontera hasta Calahoyoc, volvió a ver un cielo inmenso y alumbrado, vio las montañas al oeste y la extensión del altiplano [...] de noche escuchando el contrito tum tum de las patas de su cabalgadura sobre las calles desiertas, de fondo hueco en Rinconada, subsuelo de cuarzo socavado, aún debajo de la iglesia y del Cabildo por los buscadores de oro. [...] Durmió tres noches junto al río Doncellas escuchando el ssss de las aguas bien cerca de su cabeza, tres noches que en ese instante volvía a dormir [...] y como afiebrado soportó la alta presencia fría y siniestra del Esmoraca, la negra noche-hollín de tola que, interminable, sobrevivió a sus faldas guarecido en una cueva, [...] los aullidos del diablo de pronto muy lejos, de pronto cerca, de pronto montado en ancas soplándole en la nuca un aliento cálido 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 [...] ²⁷.

La extensión de la cita se justifica por su riqueza. En ella, además de la referencialidad externa sometida a un proceso de subjetivación, operan modos de desrealización y de apropiación afectiva del espacio.

En el efecto desrealizador del espacio referencial intervienen distintos procedimientos, entre ellos, la *apelación a lo legendario*, con la mención a la tradición del subsuelo hueco de Rinconada, y la persecución del diablo; la *animización* del volcán Esmoraca fundada en la superstición popular; y la condición de *sacralidad del espacio* de las Salinas, en las que el hombre “vio reflejada toda la Jerarquía Celestial”.

El ritmo se apoya tanto en el uso de verbos de percepción sensible: *vio*, *escuchó*, *contempló* que encadenan la enumeración, como en los sonidos onomatopéyicos, que contribuyen con ese fondo de percusión. El ritmo otorga unidad y sentido al fragmento. Le da su concatenación y su lógica interna; lógica analógica, basada en la semejanza.

La posibilidad de actualización de lo pasado (“tres noches que en ese instante volvía a dormir”) dota al espacio de un valor de irrealidad. La

reversibilidad temporal posibilita revivir el momento de manera idéntica, porque está sucediendo nuevamente, como ocurre en la conciencia mítica. Esto otorga al lugar un sentido ritual

La actitud del hombre de recuperación de su vida mediante el recuerdo no es solo actividad mnémica sino la actualización poética de esos momentos que están sucediendo otra vez.

Según Paz, “la repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original”²⁸, por lo que la vida del hombre convocada por la memoria es un desplegarse espacial y fragmentario ante sí mismo en un movimiento de expansión. En un instante, una vida que ya pierde la densa consistencia de lo real para adquirir la levedad vaga del recuerdo, se extiende sobre lo que fue.

El acto de la evocación se concretiza en imágenes poéticas, unidades de sentido ordenadas paratácticamente formando un todo que posee una estructura orgánica. La rememoración se realiza de siguiendo el de fluir de vida, de los afectos.

Cada frase es un golpe de vida que se expande en el instante anulando el tiempo y se mezcla con la tierra, origen y fin de su recorrido. Por las características compositivas del fragmento, cada hecho rememorado golpea, como el sonido rítmico la caja. y el conjunto, constituye el fondo de percusión de esa cadencia lenta que es la vida del hombre. Todo el fragmento es canto y el canto es ritual sagrado, comunión y alabanza, unidad con el universo. El canto de ese espacio al que se pertenece es “una experiencia de unión casi sacramental con ese paisaje”²⁹ hecho propio.

Estos cantos con caja son consustanciales con las culturas andinas. El canto es para ellos, rito, posibilidad de unión con la tierra y con el cosmos. Para Tizón, es una forma de la memoria. El lirismo de su texto arraiga en el recuerdo de los cantos tradicionales: bagualas, vidalas, coplas. Este trasfondo de canción en su escritura representa una innovación estilística, ya que en la escritura participa de los principios compositivos de la canción.

El espíritu del canto se manifiesta en su escritura, también, en los aspectos fónicos, rítmicos y en la forma de interpretar el mundo. Según Paz, el ritmo es una imagen del mundo particular³⁰. Éste es interpretado por sus

personajes en sus aspectos mágicos y rituales. Por esto, es posible el concepto de verosimilitud ampliada en ese espacio.

Esta *escritura cantada* de Tizón arraiga en la práctica ancestral andina de la canción. La canción, celebratoria o festiva, es la marca de identidad de esa “cultura destinada a morir”, es su *ethos*, su forma de concebir y de estructurar el mundo, custodia del pasado y narración de su historia. Por eso, en el lirismo de estos fragmentos confluyen dos vertientes: su condición de recuerdo, de evocación, que les otorga una dimensión de evocación, subjetiva; y la propia condición del canto que hace prevalecer los aspectos fónicos y rítmicos de las palabras que las distancian de lo cotidiano.

Conclusión

Fuego en Casabindo (1969) pertenece a la primera etapa en la producción narrativa de Héctor Tizón. En ésta, el afán de dar cuenta de una pertenencia a una unidad geográfico-cultural, la Puna, no sólo conlleva la elaboración literaria de un espacio significativo, sino también la conformación narrativa de todo un universo. Así, su labor escritural es una forma de resistencia ante el impulso homogenizador del progreso que produce la pérdida de las características distintivas y propias de una comunidad.

Tizón re-crea este mundo con los elementos que le proporciona la memoria: las canciones de la infancia, los relatos de las niñeras, las creencias religiosas de las culturas del noroeste, las leyendas y las supersticiones. Este mundo, fundado en la evocación, presenta una construcción afectiva. Ésta está sostenida por la vivencia entrañable de esa cultura que llena de significaciones el paisaje y convierten su contemplación en una experiencia de amor.

En la configuración del espacio de la Puna, Tizón selecciona algunos elementos referenciales y los reelabora en una *imagen poética*, construcción que posibilita múltiples niveles de significación y alusión. De esta manera, el lugar asume valores afectivos y es significante de experiencias individuales y colectivas. El espacio textual deviene, así, lugar de apropiación y

descubrimiento de otras realidades asequibles sólo mediante la visión poética.

En la novela, hay un desborde genérico de la prosa hacia la canción. La canción es, aquí, una forma de la memoria, ya que para los pueblos andinos, el canto es una forma de unión con el cosmos, es el resguardo de su historia y el medio privilegiado de transmisión de su cultura.

El canto, la memoria, el recuerdo y el proceso de interiorización del espacio conforman ese mundo a través de la lengua y abren el texto hacia una dimensión lírica, que suspende el fluir temporal e instala la historia en un presente poético próximo al presente mítico.

La Puna, como “espacio poético”, se construye mediante la interiorización y la subjetivación, procesos íntimos relacionados con aquello que conforma a cada ser humano: la identidad, la pertenencia y la apropiación simbólica. Entre los modos de construcción de este espacio analizamos la localización, la relación entre éste y los personajes, el espacio axiológico y los elementos de ese territorio que adquieren valores simbólicos.

La *localización del espacio* resulta de la tensión entre espacio literario y espacio referencial. Si bien la referencialidad externa está presente, el espacio se configura como *construcción*. En *Fuego en Casabindo*, la Puna es un ámbito cerrado, estructurado, fundamentalmente, a partir de la oposición fuera/dentro.

La referencia externa, sustentada en los topónimos y en la geografía de la Puna, manifiesta una necesidad de localización casi obsesiva que funciona como contrapunto “real” y constatable de los aspectos mágicos del relato. Los lugares, evocados en relación con el recorrido vital del protagonista, se interiorizan mediante la focalización interna y el estilo indirecto libre. De este modo, el paisaje constituye una *cartografía de la afectividad*.

La *relación de los personajes con el espacio*, se resuelve mediante la interiorización del mismo que deviene actitud lírica. La presencia de la primera persona (conformada por la focalización interna) y la organización rítmica de la lengua dan al texto una estructura poemática, que potencia la ambigüedad de la historia narrada. Encontramos distintos procedimientos de interiorización como la identificación del hombre con el espacio, que supone

la no separación sujeto-objeto; la descripción en paralelo de un fenómeno de la naturaleza y su correlato en el hombre; y los espacios interiores como resguardo de la afectividad más primaria, relacionada con el sentido maternal.

El espacio de la Puna adquiere valores que lo invisten de una territorialidad sagrada o ceremonial (*axiologización del espacio*) a través de procedimientos de legendarización, ritualización por la devoción popular, conformación mítica y animización. Estos recursos de configuración espacial contribuyen a la sensación clausura de las coordenadas espaciotemporales. Proponen, también, a partir de estas categorías narrativas, las pautas de lectura de la novela, su lógica interna y el concepto de verosimilitud operante, es decir que funcionan como categoría gnoseológica.

Finalmente, algunos elementos que conforman el espacio de la Puna, como la tierra y el cielo, adquieren una *dimensión simbólica* en el texto. Por su recurrencia y capacidad de significación, trascienden el plano referencial y alcanzan valores simbólicos. Estos elementos espaciales están sometidos a procedimientos de desmaterialización, que los despojan de su peso físico y los transforman en sensaciones y experiencias, es decir, en realidades afectivas.

En *Fuego en Casabindo*, el espacio no se estructura geoméricamente, sino como experiencia vital. La experiencia se define por su capacidad de transformar al sujeto. La Puna, interiorizada y subjetivada, es espacio de apropiación y de experiencia que transforma y conforma el ser.

En palabras de Octavio Paz,

Un paisaje no es la descripción más o menos acertada de lo que ven nuestros ojos sino la revelación de lo que está atrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión una idea del hombre y del cosmos³¹.

NOTAS

- ¹ Mirtha Rigoni. "Representaciones urbanas en la narrativa de Antonio Muñoz Molina". En: María Carmen Porrúa (ed.). *Lugares. Estudios sobre el espacio literario*. Buenos Aires, FFyL, UBA, 1999, (101-138), p.102.
- ² Élica Tendler. "La configuración del paisaje. Una operatoria transculturadora en la escritura de Héctor Tizón". En: *Cuadernos de Literatura*. N° 4, Facultad de Humanidades, UN del Nordeste, Resistencia, Chaco, 1989, (153-166), p.156.
- ³ Amelia Royo. "La Puna, espacio semiótico de lo no-dicho". En: *Actas del VIII Congreso Nacional de Literatura argentina*. Universidad Nacional de Tucumán, 1994, (590-595), p. 591.
- ⁴ Marta Castellino. "Imágenes del Noroeste argentino: estrategias de construcción del espacio en la narrativa de Fausto Burgos y Héctor Tizón". En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. N° 267-268, Buenos Aires, tomo LXVIII, enero-junio 2003, (183-197), p. 197.
- ⁵ Leonor Fleming. Conferencia pronunciada en la Muestra-homenaje a Héctor Tizón, "El arraigo, el destierro y la memoria". Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 14 de agosto 2003.
- ⁶ Zulma Palermo. *De historias, leyendas y ficciones*. Salta, Fundación Banco del Noroeste, 1991, p. 21
- ⁷ Seamus Heaney. "La sensación de pertenencia a un lugar". En: *De la emoción a las palabras. Ensayos literarios*. Barcelona, Anagrama, 1996, (115-140), p. 116.
- ⁸ Héctor Tizón. "El argentino es un perseguidor de prestigio". En: *Cultura, La Nación*, 11 de enero, 2003, p.9.
- ⁹ S. Heaney. *Op. cit.*, p. 117.
- ¹⁰ Adrián Pablo Massei. *Héctor Tizón. Una escritura desde el margen*. Córdoba, Alción, 1998, p. 33.

- ¹¹ Eduardo Romano. "Estudio preliminar" a VV/AA. *Narradores argentinos de hoy* 2. Buenos Aires, Kapelusz, 1974, (7-31), p. 36.
- ¹² Héctor Tizón. "Si no tengo ilusiones, no tengo nada que decir" (Entrevista de Andrew Graham-Yooll). En: *Página 12*, 2 de octubre, 2000, p.14.
- ¹³ Paul Zumthor. *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 78.
- ¹⁴ *Idem*; p. 75.
- ¹⁵ Héctor Tizón. *Tierras de frontera*. Buenos Aires, Alfaguara, 2001, p. 179.
- ¹⁶ S. Heaney. *Op. cit.*, p. 118.
- ¹⁷ Philippe Hamon. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial, 1991, p. 50.
- ¹⁸ María Azucena Macho Vargas. *Espacio y tiempo en la obra de Albert Cohen*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Julián Mallorca, Universidad de Valladolid. En: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [http:// www. cervantesvirtual.com/ FichaObra.html?Ref=7563&ext=pdf](http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7563&ext=pdf); 2001, p. 44.
- ¹⁹ O. Ducrot y T. Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Bs. As., Siglo XXI, 2003, p. 291
- ²⁰ Héctor Tizón. *Fuego en Casabindo*. Buenos Aires, La Nación, 2001, pp. 107-108.
- ²¹ Elena Bossi. *Leer poesía, leer la muerte. Un ensayo sobre el lenguaje poético*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, p. 146.
- ²² Marta Castellino. *Art. cit.*
- ²³ Según Pilar Rubio Montaner, la focalización interna, restringida a lo que el sujeto ve, tiene como consecuencia la voz limitada, tanto para un narrador homodiegético como para uno heterodiegético. Mediante este procedimiento, el objeto de la narración se ofrece desde dentro de la historia misma, lo que conlleva la desaparición de la frontera entre la primera y la tercera personas. *Vid.* Pilar Rubio Montaner. "La tercera persona desde la focalización interna: su equivalencia con la narración en

primera persona”. En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, LV, 1990, (35-64), pp. 43-44.

²⁴ Antonio Garrido Domínguez. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1993, p. 147 y ss.

²⁵ Héctor Tizón. *Fuego en Casabindo*. Ed. cit., p. 95-96.

²⁶ M. Eliade citado por J. A. Pérez-Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos, 1984, p. 309.

²⁷ Héctor Tizón. *Fuego en Casabindo*. Ed. cit., pp. 14-15.

²⁸ Octavio Paz. *El arco y la lira*. México, F. C. E., 1996, p. 63.

²⁹ S. Heaney. *Op. cit.*, p. 120.

³⁰ Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 61.

³¹ ---. “¿Qué nombra la poesía?”. En: *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, 1990, p. 17.