

La fertilidad de la derrota. Identidades de frontera en *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón

por Juan Pablo Luppi
(Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN

Fuego en Casabindo ficcionaliza desviaciones del regionalismo argentino a partir de una programática ubicación fronteriza, geográfica y literaria, que sustenta la indagación de identidades íntimas y colectivas, complejizando las construcciones de la memoria. Ante el quiebre entre un pasado épico y un presente árido de futuro, la ficción opta por la frontera y el reconocimiento presente del otro, afirmándose como cultura de un mundo derrotado. La reconstrucción de acontecimientos violentos de la historia argentina, desde versiones orales tamizadas por una cosmovisión mítica, conforma el relato de silenciosos derrotados, fragmentados en identidades agonizantes revitalizadas por una literatura absuelta de residuos regionalistas.

Palabras clave: regionalismo - frontera - tierra - identidad - memoria

ABSTRACT

Fuego en Casabindo represents some deviations from Argentine regionalism, with a programmatic geographical and literary frontier location, that inquires collective and intimate identities, as well as the complexities of constructing memory. The break between an epic past and a present deprived of future puts forward the frontier and the recognition of the other as the culture of a defeated world. The reconstruction of Argentine violent history, from oral versions sifted through mythic worldviews, constitutes the story of defeated silent beings, fragmented by dying identities revitalized by a literature with no residual regionalism at all.

Keywords: regionalism - frontier - land - identity - memory

La carencia, pues, en todos los órdenes de la vida caracteriza al hombre de estas zonas.

Flawiá de Fernández (1991: 187)

Esta tierra está despoblada y sin dueños, y es ingrata, es verdad.

Tizón (2001a: 103)

Regionalismo de frontera

La extensa y escasamente habitada zona que por comodidad puede mal definirse como noroeste argentino parece siempre a punto de caer del mapa nacional, en el borde perdido de una argentinidad diseñada desde los centros aunque no menos inestable. En sus aspectos geográficos, históricos, económicos y culturales la región tiene menos en común con la zona rioplatense que con el altiplano boliviano, aunque la política disponga líneas imaginarias que no logran separar lo que la vida junta en un espacio identitario compartido. Situado con diáfana voz autoral en esa región que, mejor que las convenciones políticas, la literatura nombra con su trabajo simbólico, y aprovechando estéticamente las asperezas del exilio que aclara la mirada sobre lo propio, Héctor Tizón construye su escritura en la frontera, entendida no como parte del país sino como borde cargado de extranjería, mejor emparentada “con otras culturas, con otras formas de ver y de sentir” (Tizón 1999). Ese límite es el objeto preciado de su narrativa, que coincide con el gesto político de unir culturas asumiendo su diversidad; emblemática e inauguralmente tras los cuentos iniciáticos de *A un costado de los rieles* (1960), en *Fuego en*



Casabindo (1969) la frontera es fundada al ser nombrada con un persistente “aquí”, que esconde bajo su sencillez una complejidad desbordante en palabras rodeadas de silencio.

La fuga del regionalismo equivale a eludir esquemas autoritarios que dilatan la especificidad de la zona, desviarse del sistema literario nacional erigido desde Buenos Aires, y escapar del paternalismo central dirigido hacia el interior, negando la noción de interior: “Y en cuanto a la literatura del interior, francamente creo que no existe. El país está tan achicado y tan invertebrado que no conozco literatura del interior [...]. Pero lo que es peor, creo que se ha muerto el país del interior” (Speranza 1995: 31). ¿Cómo ser un escritor del interior sin interior? ¿Cómo escribir desde la frontera para el universo? Ficcionalizar esas preguntas implica un gesto ético de afirmación de identidad pública y privada, y una concepción del arte como modo complejo, no evidente, de vehiculizar denuncias políticas contra la opresión y la humillación:

Todo escritor debe ser provinciano. [...] Si un escritor quiere realmente que lo que comunica les sirva a los demás, tiene que hablar siempre de aquello que conoce, tratando en todo momento de eludir los vicios y los peligros que aquí aparecen, como el mero costumbrismo, el pintoresquismo, el criollismo y, fundamentalmente, el folklorismo, que es una de las formas de humillación del mensaje narrativo (Tizón 2001b).

Conciente de su acometida contra la tradición, el escritor “debe tener en cuenta entonces, en lo posible, todos los intentos que otros han hecho en la misma dirección, y ver si vale la pena la reincidencia, para no tropezar con la misma piedra” (Tizón 2001b). Para no tropezar con procedimientos residuales del regionalismo, cuyos afanes identitarios implican una aceptación resignada de la dependencia,¹ la obra de Tizón presenta la contundente aridez descriptiva de un paisaje que va muriendo, desde una voz narradora que no se considera superior al referente (como en los nativistas) sino que se fragmenta en múltiples voces que son precisamente el referente y la forma de referirlo. Son voces oídas en la convivencia con la región, no inventadas ni usurpadas sino interiorizadas a partir de la percepción del espacio exterior, privilegiadamente de una escucha atenta que da pie a una escritura cercana a la oralidad.² Voces de frontera que son personas y no “un arquetipo que interactúa con un único paisaje, repositorios ambos de todos los valores de la región” (Maristany 1997: 123); gente árida y poca, que saca del silencio el espesor de palabras parcas y calmas, como las que forman la sonoridad parsimoniosa de *Fuego en Casabindo*.

Tierra y memoria

Desaparición y muerte traman la novela inicial de Tizón de acuerdo con la imagen de escritor asentada en los años posteriores al recrudescimiento represivo y sus desapariciones físicas y simbólicas:

Cuando empecé a escribir, yo sentía que pertenecía a una región del país destinada a perder sus formas culturales propias y nació en mí cierta pretensión de anticuario: la idea de conservar voces destinadas a morir, no por buenas o malas, sino porque el mundo cambia y el cambio arrastra consigo muchas cosas (1999).

¹ Cándido habla de “un regionalismo que, al parecer afirmación de la identidad nacional, puede ser en verdad un modo insospechado de ofrecer a la sensibilidad europea el exotismo que ella deseaba, como distracción; y que así se vuelve una forma aguda de dependencia en la independencia” (1977: 335).

² La forma narrativa de Tizón se apoya en un atento trabajo perceptivo, parsimoniosamente entrometido y focalizado en la oralidad, considerando que “el oído es un adminículo particular de un escritor. [...] El escritor tiene que estar atento al habla, en las salas de espera, en misa, en lo que sea. [...] Me encanta escuchar las conversaciones ajenas” (Speranza 1995: 29).

Así como se reelabora la noción de espacio a partir del mínimo “aquí”, en el “ahora” del primer párrafo el tiempo se carga de entropía: “Todo se confunde y va muriendo”, “ya no hay aquí hombres extraordinarios” (Tizón 2001a: 5), antes los hubo porque hubo un pasado de grandeza, pero aquí y ahora solo queda ir muriendo; la ficción vislumbra un futuro agotado, que anticipa a su modo el que la teoría cultural y literaria conceptualizan unas décadas después. Contra el olvido, la novela busca lo que se perdió, igual que sus personajes intentando en vano recuperar un pasado heroico borroneado, lejano en las versiones de “los que escucharon hablar a los más viejos” (7).

La voz narradora evita afianzarse en una identidad unívoca dando paso a relatores orales, que reiteradamente “cuentan”, “dicen” sus versiones parciales, no como arquetipos usados para demostrar la superioridad de la voz culta sino como materia textual misma. En la intemperie olvidada de ese “culo de Jujuy” que es la puna según el viejo Genovevo (103), se potencian las voces que “le duelen a uno en la garganta al decirlas y en los oídos al escucharlas” (134); en ellas suena la derrota y se configura otra historia, atenta a la memoria silenciada, opuesta a la repetida versión de los vencedores.³ Esa difícil memoria colectiva, inserta en el lugar natal, permite el nacimiento del relato: “Yo creo que un escritor escribe fundamentalmente con el recuerdo, con la memoria. [...] Quizá por eso, porque es esencialmente la memoria la que escribe, tampoco puedo contar algo sin tener en cuenta el lugar en el que vivo” (Tizón 1999). Memoria y lugar, tratados desde saberes orales y legendarios mejor que desde lo histórico o erudito, constituyen la materia de la narración, como referente y a la vez basamento de los procedimientos referenciales; contenido y forma se mezclan en la memoria escrita de las voces de la tierra.

Espuma de hechos perdidos

De ese pasado de grandeza queda la derrota, emblema de la región que, tras la violencia histórica, se bandeja hacia la nada: “Pero, de todos modos, de este combate nada quedó. Salvo unos cantares y muchos muertos” (7). La nada que dejó el último combate en Quera en 1875 ocasiona la narración difícil de hechos pasados y perdidos, la dura memoria del lugar viva en los cantares de los muertos que salen del silencio. Mientras el cocinero Jiménez le busca rima a “vencido”, uno de los cantares nombra con sencillez las motivaciones y dificultades de la escritura: “*El cantar es la espuma / de hechos perdidos*” (26). Quera es la derrota que origina el relato, y es puro no poder: “*En Cochino ha vencido. / En Quera no ha podido*” (25). Fracaso en la lucha por una tierra igual a nada, “por estos baldíos inmundos” (25), derrota colectiva difícil de aceptar, conduce al muere en un combate que no se narra, provocado diez años atrás con la redacción de un memorial sin receptores. Es el no poder en todo sentido, a partir de la imposibilidad de comunicación, “porque en esas intemperies el diálogo es costoso” (134).

La incomunicación conduce al fracaso, trágicamente risible, del reclamo por los derechos sobre la tierra; en una Puna de colores brillantes que no tapan cierta kafkiana tenebrosidad, la postergación marca el mal funcionamiento de la justicia. Los propietarios puneños llevan al bostezante gobernador el “frondoso memorial, apilado en folios de a quinientas hojas”, mamotreto ilegible, puro fracaso; la actitud del gobernador y su secretario recuerdan la del gobernador que agrega otras esperas a la existencia de Zama: “—No, no. Hoy no, don Diego. Otro día será” (Di Benedetto 2000: 138). La entrevista no genera relato: es insignificante y obtura la memoria. El intento de comunicación desemboca en la carencia de palabras de Gonzalo Dies ante los mandadores: “Pero las palabras faltaban. No las hallaba, no existían ya” (123). Como el mamotreto inútil la entrevista queda en la nada, y el reclamo por la tierra, enterrado: “Ya no quedaban las palabras; también a ellas la tierra las había tragado” (23). La tierra estéril silencia la memoria, y la impotencia desencadena el combate: “ante la

³ Carmen Real observa que el cruce de dos ejes trama la novela: “cosmovisión mítica” e “historia oficial”, que “resumen un conflicto antiquísimo, el de vencedores y vencidos”, posibilitando “una nueva historia más veraz, más humana” (1988: 117).

indiferencia de casi todos, nació el odio, una llama que iría en aumento” (124). A partir de la incomunicación, el fuego comienza a suplantar a la tierra.

Madre, mamá, madrecila

También a doña Santusa, la vieja que da a la narración un origen femenino, le faltan las palabras: “pero no era comida lo que mascaba sino palabras, palabras que revolvió en su boca, las hacía bolas, sin poder convertirlas en sonidos” (8). Esa carencia se fija en la región, cuando reza con la boca, “un tajito hundido oscuro y sucio” (9), pegada a la tierra: boca en proceso de desintegración, que murmura palabras inconexas tapadas por el suelo seco, ruidos indescifrables en cerrado misterio. Desde esa inicial aparición, la vieja cobra el sentido de un oráculo poseedor del destino de los personajes; igual función cumple la cruceña, y tampoco le hacen caso los hombres.

La presencia privilegiada de las mujeres, y en especial de las ancianas fuertes, implica una fuga del paternalismo central; Tizón percibe la condición matriarcal de su sociedad: “En mis novelas las mujeres son piedras basales porque así es la sociedad en que vivimos. Aparentemente dejan que el hombre gobierne, pero la mujer es más fuerte, por eso es más longeva” (1997). En una sociedad con leyes deshechas por la lejanía y la desidia burocrática, con carencia de padres y abundancia de paternalismos, y donde el amor se recluye en la mujer porque el varón teme perder una fortaleza falsa,⁴ no se vive a partir de la posesión de la tierra sino en directa conexión con ella. La tierra importa en su feminidad: no por los nombres que la capturan en propiedad privada y se pierden en una región que resiste ser nombrada en idioma de conquistadores, sino por su entrevero con la fertilidad faltante y sólo recreada por las mujeres. Recuperando la memoria incaica arrasada, en su mutismo de diosas ancianas las mujeres son la base de esta sociedad fronteriza, la condición para que los hombres sean enteros. La voz esencial que mueve a los personajes en su búsqueda es la que se deja oír a doña Santusa: “—Madre— se escuchó. Y la vieja dijo: —Ahí'ta la voz” (17). En su parquedad dialogal y vital, ella es el eje de los personajes que se buscan.

Piedra basal del mayor López, la cruceña lo lanza a la búsqueda y, desde el amor, a la muerte. Lo condena enfrentándolo con su impotencia, estrechándolo a la aridez de la tierra. El mayor participa de un combate que no le interesa y, vencedor vencido, acaba en el mismo no poder: “Con ambas manos derramó sus pechos ante la cara del varón; pero éste no pudo” (98). El episodio agiganta a la mujer, “triumfante” a pesar de los moretones del machismo impotente del mayor que, devenido menor, “como un perro”, redobla la derrota con su vergüenza. En dos actos simultáneos pero no como causa-efecto, el amor surge en la cruceña y el mayor descubre la causa de su malestar (y de su impotencia): “—He muerto a un hombre en frío” (114). El victimario, más ambiguo que Martín Fierro y su tozudez homicida, reconoce “el súbito y hondo remordimiento de haber matado” (126), e inicia la errancia de hombre deshumanizado como el centauro Aballay de Di Benedetto. Lo acompaña la cruceña, que representa para el hombre, en su brutalidad machista, el intento de poseer la tierra a través de una virilidad esquemática: ser padre, dejar descendencia. Ella lo sigue (en verdad lo impulsa y orienta) en un recorrido que no puede llevar más que a la muerte, cruzada con la vida en la celebración carnavalesca de los hombres suris (símbolos de abundancia y fertilidad), y con la muerte en el castigo final de Doroteo: “La posesión de la tierra es una vanidad que el Cielo puede castigar” (82). No hay fertilidad posible para el hombre que ganó la batalla, porque en ella también ganó su impotencia.

La víctima, el buscado, busca: su alma, para poder morir. En esa deriva se cruza con el isleño, Gonzalo Dies, que también sufre por las mujeres y la herencia, encarnando la ausencia paterna: estéril, es padrino del tuerto, a quien educa en ese espacio fluvial extraño a la tierra, y lo acompaña cuando muere su padre. Pese al fracaso del memorial confía en la propiedad,

⁴ “Creo que el hombre de estas tierras huye de eso [del amor] porque le teme. Le teme porque el amor nos enajena. [...] Ese es el aspecto más ridículo del machismo, porque denota una enorme debilidad” (Speranza 1995: 33).

circunscribiendo su delirio al suelo fantástico que construyó en forma de isla con la pretensión de poblar dejando descendencia. Genovevo, mejor aceptada la derrota, sabe que “los papeles no cambian la tierra” y le aconseja: “No es esta tierra, ni son los papeles lo que lo tiene mal, sino ese hijo que no le nace entero. [...] Pruebe con otra hembra, patrón. No es pecado” (103-104). De la mujer más que de la tierra depende la búsqueda del hombre, y en la obsesión de esterilidad se igualan víctima y victimario, marcados por una tierra marcada por la aridez y la derrota.⁵ Finalmente la isla es malvendida, porque no hay derechos legales, paternos, sobre la posesión; la única herencia fue el combate que dejó al huérfano tuerto y desalmado. Desde la distancia estética que aprovecha Tizón en Jujuy, parecen irrisorios los patrones fuertes de las estancias paternalistas de Benito Lynch, y quedan deshechos los valores del nombre y la herencia que a Güiraldes le servían para llevar al gaucho estetizado a un destino inocente y ejemplar. Las identidades de frontera, rodeadas de muerte en un interior sepultado por la hegemonía porteña, dependen de la vida de la tierra, de la fertilidad: de las mujeres.

Hombre-caballo

Tuerto y desalmado, el huérfano sin nombre, muerto en la lucha por la tierra, se presenta como “el caballero”, acoplando su identidad al prototípico animal pampeano. En su búsqueda de identidad lo único que posee son carencias: de padre, de nombre, de ojo y de alma. Le reza a Santiago: “Jinete sos y de tus actos tu caballo te pedirá cuentas” (45). El hombre débil de la sociedad patriarcal, intentando disimular su dependencia, encuentra en el caballo otra forma de completarse, no menos fracasada. Las relaciones de estos fantasmas tizonianos con sus caballos reformulan la imagen de virilidad rioplatense depositada en el gaucho de la llanura por triunfantes representaciones simbólicas de la argentinidad. A partir de un tópico repetido y en apariencia inocente del regionalismo, Tizón elabora una figura de jinete que complejiza su condición, ajena al pintoresquismo y las figuraciones que esclerosan las identidades individuales y colectivas.

El caballo no importa como elemento tipificador de la región, como aspecto descriptivo, ni como referente vinculado a costumbres camperas. Desviadamente de la tradición nacional-porteña, reformulando su violencia, a Gonzalo un caballo le sirve para compartir problemas: “No bien llegó mató de un tiro a su mejor caballo, como si el animal tuviese la culpa” (131). El caballo importa porque impensadamente origina la búsqueda, arrastrando el cuerpo del jinete con el pie en el estribo hacia el ejército enemigo y el lanzazo final. El hombre sin alma va en caballo al muere, y emprende su búsqueda formando una intimidad tensionada con la barbarie: “La bestia agachó la cabeza y acercó los belfos a la cara del hombre, sobresaltado, sintió que las sombras pronto cederían y se acurrucó a su lado sin hacer ruido” (73-74). El compañerismo llega a complementariedad en la búsqueda de una identidad que no puede ser unívoca: cuando quiere escapar de Doroteo, “su caballo, en algún lado, relinchó, llamándolo” (142), y en el momento en que salta para montar siente “como que su cuerpo ya no existía” (143), y “la gente sólo veía al caballo, no al jinete, galopando fugado y sin rumbo” (144). El hombre encuentra lo que busca al devenir caballo, asumiendo un destino animalizado; como Aballay, que carga con el remordimiento de haber matado, el tuerto se hace hombre-caballo, aunque por lo contrario: haber sido muerto y no tener alma. Uno victimario, el otro víctima, intercambiables, ambos centauros.⁶

⁵ En esta aridez hombres y paisaje “van muriendo”: “tanto los espacios exteriores como los interiores corresponden a ambientes áridos, desprovistos de lo más elemental. Esta aridez, a su vez, se manifiesta en las relaciones familiares y sociales ya que el silencio los incomunica con el ‘otro’” (Flawiá de Fernández 1991: 187).

⁶ El binomio hombre-caballo recorre la literatura argentina. Por ejemplo, en 1879, Fierro se embelesa con el pingo del pampa que acaba de matar para salvar a la cautiva, provocando una digresión de catorce sextinas ecuestres y elogiosas. (Hernández 2005: 160-161) Un siglo después, el “Aballay” de Di Benedetto, trastornado por el sermón sobre “los santos que se montaban a una pilastra”, se instala en su caballo hasta que la muerte lo baja para dejarlo “tendido en el polvo”, con la certeza de que “su cuerpo,

Silenciosos derrotados

De modo borgeano, el tuerto y el mayor se necesitan: víctima y victimario se intercambian al buscarse, los dos son el otro. Hombres incompletos, condenados a la ajenidad bestial, se igualan en la derrota, buscando la cara ajena para encontrar la propia: “Porque, como un relámpago, justamente en el momento en que [...] había arrojado la lanza a la cara del otro, se dio cuenta de que esa cara era como su propia cara [...]. Y ambos alaridos fueron como uno solo” (140). Los caminos llevan al choque con el otro que complejiza la propia identidad; el cadáver sin un ojo figura una literatura que gana potencia a partir de la falta, que extrae de la derrota un destino posible.

Tópica universal que responde a una problemática regional, la errancia por Casabindo amplía conflictos literarios a dimensiones sociales y políticas incrustadas en la identidad argentina, con personajes “constantemente yéndose, en búsqueda, una búsqueda por la subsistencia que luego se transforma en una búsqueda más amplia, la de la identidad, como intento o como respuesta al proceso de aculturación que implica toda colonización” (Real 1988: 112). Ante la crisis que define la argentinidad, quiebre entre un pasado mejor y un presente árido de futuro, la literatura de Tizón acepta la imposibilidad de identidades enteras y opta por la frontera, legitimando la alteridad que sustenta la narración, desde sus temas y sus voces, como cultura de un mundo derrotado: “las estrategias de construcción textual están ligadas estrechamente a la posición no hegemónica del mundo representado”(Tendler 1988: 159).

La respuesta era pertinente en 1969, y sigue siéndolo en la situación actual de agotamiento planetario: “Pero ahora el discurso oficial nos pretende globalizados, con tendencia a imponer la absoluta homogeneidad. De ser cierto esto, toda identidad habría desaparecido porque no habría sujeto”. (Tizón 1998) El tuerto, tras sucesivas derrotas, víctima de la incomunicación y de la lucha por la tierra, encuentra su alma y vuela con caballos; el mayor, vergonzosamente derrotado en su impotencia, victimario victimizado por la culpa, encuentra a su víctima para acabar irónicamente “muriendo como los héroes” (143). La reconstrucción de acontecimientos menores y violentos de la historia argentina, desde versiones tamizadas por una cosmovisión mítica, conforma el relato de silenciosos derrotados, fragmentados en identidades agonizantes como el paisaje, débiles y dependientes de mujeres, cuyas voces son recuperadas de la muerte por una literatura absuelta de residuos regionalistas y abierta a la esperanza de que las palabras perduren.

ya siempre, quedará unido a la tierra” (61). La mirada otra nombra ese devenir que marcó su existencia, en la lengua parca y clara del indio: “Deduce que no es que el blanco no quiera, sino que no puede despegarse de los lomos del animal, y traslada a su clan esta preocupada conclusión: ‘hombre-caballo’” (1981: 43-44).

BIBLIOGRAFÍA

- CÁNDIDO, Antonio (1977). "Literatura y subdesarrollo". *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coord.), México, Siglo XXI.
- DI BENEDETTO, Antonio (1981). *Caballo en el salitral*, Barcelona, Bruguera.
- DI BENEDETTO, Antonio (2000) [1956]. *Zama*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda María (1991). "El discurso literario de Héctor Tizón: diálogo entre culturas". *Actas del Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Córdoba, U. N. Córdoba.
- HERNÁNDEZ, José (2005) [1879]. *Martín Fierro*, Buenos Aires, Cántaro.
- MARISTANY, José (1997). "Claves para una relectura de lo 'regional'". *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, Vol. II.
- REAL, Carmen (1988) [1982]. "La narrativa de Héctor Tizón: una epopeya de la derrota". *Fuego en Casabindo*. (Estudio poslaminar), Buenos Aires, Puntosur.
- SPERANZA, Graciela (1995). *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma.
- TENDLER, Elida (1988). "La configuración del paisaje, una operatoria transculturadora en la escritura de Héctor Tizón". *Cuadernos de literatura* 4.
- TIZÓN, Héctor (1997). "Conversación en un jardín" (Entrevista de María Esther Vázquez). *La Nación*, Buenos Aires, 5 de octubre.
- TIZÓN, Héctor (1998). "Reflexiones de un escritor de frontera sobre lo metropolitano y el interior". *Revista Lote* 10.
- TIZÓN, Héctor (1999). "El viajante que robaba cartas de amor" (Entrevista de Raquel Garzón). *Clarín*, Buenos Aires, 29 de agosto.
- TIZÓN, Héctor (2001a) [1969]. *Fuego en Casabindo*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.
- TIZÓN, Héctor (2001b). "Hay que ser verosímiles" (Entrevista de Andrés Cáceres). *Los Andes*, 13 de julio.