

## *Diseños estructurales en los cuentos de Héctor Tizón*

Generalmente se lee por placer. Paradójicamente no ocurre esto con buena parte de los críticos y de los profesores de literatura. La dinámica docente impone unas obligaciones que, aunque marginales a la labor crítica, se vuelven en contra de ella. Lo leído como imposición no puede ser comentado con gusto. El propio texto crítico se toma sus venganzas. Lo que no inquietó, suscitó, interrogó, en el momento de la lectura, convirtiéndola en una forma de conocimiento, tampoco puede traducirse en una crítica económica y necesaria, motivadora y, sobre todo, amena. Así se forma, durante años, la conciencia de que el rigor está reñido con la amenidad y de que la calidad va en relación directa con el número de folios. Nadie sabe cuándo comenzó el error, pero, puesto en marcha, parece difícil detenerlo y, sobre todo, evitar el único pecado que la literatura, la crítica, no pueden permitirse: el aburrimiento.

Detrás del obsesivo rigor, de las citas al pie, de los incisos, de las clasificaciones detalladas hasta la exacerbación, pareciera que existe el temor de que el eventual lector no confíe en el crítico, que no crea lo que éste afirma si no lo prueba desmenuzadamente con alarde de erudición o invocando el padrinazgo de algún autor de prestigio. El problema es que, a fuerza de insistir en un error, termina transformándose en verdad; resulta entonces la paradoja de que la brevedad devalúa el texto crítico, y que una idea propia, no respaldada por autoridad competente, se vuelve sospechosa. Esto lleva a disecar, redundar, e inclusive a dibujar, para que el sacrificado lector (con frecuencia inexistente) no dude de la seriedad y el rigor que se le ofrece. Sin oír los consejos de los mejores escritores, que disimulan el arduo trabajo en beneficio de la buena prosa, no se evita al lector el espectáculo impúdico de todo el fichero que condujo a una o dos conclusiones.

Contradiendo tan razonable reflexión (es más fácil, dicen los psicólogos, racionalizar el problema que cambiar la conducta), abrumaré a

ese lector eventual (también, tal vez inexistente) con un análisis de las estructuras de los cuentos de Héctor Tizón.

Se sabe que el tiempo de la vida es pluridimensional, continuo, fluye sin pausas ni interrupciones, es prospectivo, irreversible y en él el pasado es irrecuperable. Mientras tanto el tiempo de la narración es lineal y discontinuo, cristaliza parcialmente en hechos destacados por su valor estético. Y se sabe también que uno de los problemas de la escritura ha sido cómo reducir uno al otro; en categorías estructuralistas, cómo encajar la pluridimensionalidad de la «historia» en la linealidad del «discurso». Todorov opina que la mayor parte de las veces «el autor no trata de recuperar esta sucesión 'natural' porque utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos»<sup>1</sup>. En este sentido el orden, la disposición, las combinaciones de los acontecimientos resultan significativos.

Sin olvidar casos relevantes de la historia de la literatura de los siglos pasados (por ejemplo «las perdices» de *El Conde Lucanor* en el cuento «De lo que aconteció a un Deán de Santiago...», o el contrapunto de «les comices agricoles» en *Mme. Bovary* de Flaubert), es decir, omitiendo lo que no dejan de ser excepciones, puede decirse que la deformación temporal en la narrativa cobra un protagonismo preponderante a partir de las innovaciones técnicas del siglo xx. La funcionalidad de la deformación temporal es, si se quiere, más efectiva aún en la cuentística en la que «los valores agregados» son sumamente apreciados porque el género de por sí exige economía y brevedad.

Un buen ejemplo es la narrativa de Héctor Tizón. El hecho de haber nacido en Jujuy (Argentina, 1929), y de haber vivido, salvo interrupciones esporádicas más o menos prolongadas, en Yala, pueblo próximo a la Puna, le facilitan la creación del mundo y el trasmundo altioplánicos. Tanto sus libros de cuentos (*A un costado de los rieles*, 1960; *El jactancioso y la bella*, 1972; *El traidor venerado*, 1978) como sus novelas (*Fuego en Casabindo*, 1969; *El cantar del profeta y el bandido*, 1972; *Sota de bastos, caballo de espadas*, 1975; *La casa y el viento*, 1984) configuran un espacio desolado y complejo, una zona de frontera geográfica y anímica, encerrada en un tiempo detenido por el que deambula una población fantasmal de hombres ensimismados y de muertos. Al margen de la historia, refugiados en la memoria de un pasado esplendor irrecuperable, conservan las tradiciones indígenas regidas por una lógica, una axiología, una concepción del mundo y del hombre, diferentes de la occidental, con la que, sin embargo, conviven. El choque cultural entre dos mundos, los fragmentos impuestos por la cultura dominante, los

---

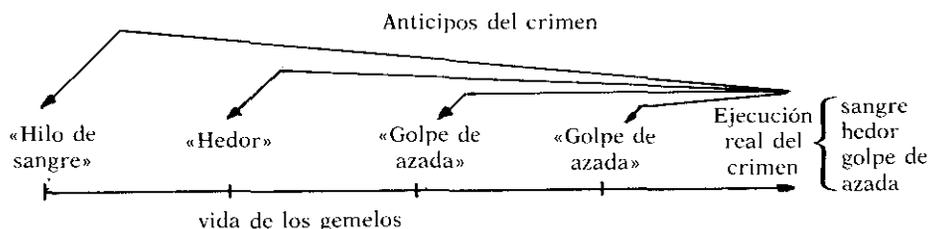
<sup>1</sup> TODOROV, Tzvetan: «Las categorías del relato literario» en Barthes, Roland y otros. *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo. Bs. As. 1974. Pág. 174.

elementos no interiorizados o rechazados por una fidelidad al antiguo orden, el orgullo y el desamparo de un pueblo consciente de su destino de extinción, son, entre otros, los rasgos esenciales de su temática. En esos textos la riqueza y variedad de los diseños estructurales es destacable: violan la secuencia temporal, el orden lógico o causal, para lograr un orden estético acorde con la dinámica literaria de cada cuento. He aquí algunos ejemplos:

«Gemelos»: diseño de «reloj de arena»

La estructura del cuento «Gemelos» responde a la denominación de «reloj de arena» o «inversión del viaje», tipificada por Anderson Imbert<sup>2</sup>. El cuento comienza con el cadáver de uno de los personajes: «...el brillante hilo de sangre que a Ernesto grande le corría desde la boca al cuello...»<sup>3</sup>; luego se cuenta la historia de su vida hasta el crimen. En este cuento la complejidad estructural es grande porque el mecanismo de inversión del reloj se pone varias veces en marcha, ya que en repetidas ocasiones el desenvolvimiento sucesivo de la historia es interrumpido por pantallazos sobre distintos detalles del crimen. Tanto la alusión al asesinato, que abre la narración, como todas estas otras prospecciones, anticipan el trágico final perforando la historia que abarca desde el nacimiento del agente Ernesto Chico, hasta el desenlace, en el que, ya adulto, mata a Ernesto Grande, su hermano gemelo.

El diseño gráfico es el siguiente:



Existe oposición temporal entre las vicisitudes de la vida de los gemelos que avanza linealmente desde la concepción (la madre muda violada por un ferroviario) hasta la edad adulta de los hermanos, y las

<sup>2</sup> ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento*. Marymar. Bs. As. 1979. Págs. 213 a 231. Para la mayoría de las nomenclaturas usadas en este trabajo remitimos a la exhaustiva nómina de tipos de diseños estructurales que da Anderson Imbert en esta obra.

<sup>3</sup> TIZÓN, Héctor: *El jactancioso y la bella*. Centro Editor de América Latina. Bs. As. 1972. Pág. 95.

anticipaciones alusivas al crimen que perforan reiterativamente la línea temporal. En el texto esas prospecciones son:

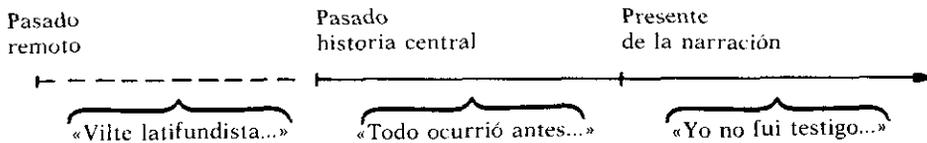
- 1) el «hilo de sangre»<sup>4</sup> del comienzo de la narración.
- 2) la alusión a la descomposición del cadáver, «como hiedes»<sup>5</sup>.
- 3) la forma de muerte: «Lo mató con un golpe de azada»<sup>6</sup>.
- 4) su reiteración: «Hasta que con un golpe de azada lo dejó muerto»<sup>7</sup>.

El clímax de la narración reagrupa en un fundido todos estos elementos que reaparecen juntos en el momento preciso del crimen<sup>8</sup> y crean la tensión final del cuento.

### *El jactancioso y la bella: diseño de tríptico*

El diseño temporal de este cuento es un «tríptico» en el que la historia principal —la anécdota de la jactancia de Vilte y de la fidelidad de Medea en Yala— se sitúa en un pasado central enmarcado por el pasado remoto de la vida anterior de Vilte, pretendidamente «latifundista en San Luis»<sup>9</sup>, y por el presente de la narración, en el que se instala el agente narrador para contar la historia: «Yo no fui testigo presencial de esto, pero mi padre y otros...»<sup>10</sup>.

El diseño gráfico es el siguiente tríptico:



### *«Fuegos artificiales»: diseño circular de «collar»*

«Fuegos artificiales» tiene una estructura circular en la que la acción de una vuelta completa y el final conecta con el principio. Las últi-

<sup>4</sup> *Ibidem*. Pág. 95.

<sup>5</sup> *Ibidem*. Pág. 95.

<sup>6</sup> *Ibidem*. Pág. 99.

<sup>7</sup> *Ibidem*. Pág. 101.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Pág. 102.

<sup>9</sup> *Ibidem*. Pág. 12.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Pág. 9.

mas palabras del cuento: «Entonces la mujer comenzó a dar alaridos agitando el pecho»<sup>11</sup> conectan con las primeras: «La mujer daba alaridos y no cesaba de gritar»<sup>12</sup>. En el medio se desarrolla la historia en la que la mujer adúltera, sorprendida «in fraganti», mata al marido y acusa del crimen a un tonto que carga con la culpa. Pero esa historia se desarrolla a través de núcleos discontinuos, como las cuentas de un collar, que el lector une, completa y ordena mentalmente.

En el texto esas «cuentas del collar» se resuelven en un aparente desorden temporal y lógico que responde a un orden estético. La sucesión de acontecimientos es la siguiente:

Estructura de «collar»	{	Broche que abre	{	I. Alaridos de la mujer Imbécil acusado y preso
		{	Cuentas del collar	{
	Duplicación interior		{	I y II. Gritos de la mujer acusando al imbécil
	Cuentas del collar		{	5. Pasión del tonto por los fuegos artificiales 6. Escena del adulterio 7. Celada de la mujer: el imbécil hace un tiro al aire 8. Amante huye inadvertido
	}	Broche que cierra	{	II. Alaridos de la mujer Llegan «los demás» (a apresar al imbécil)

Los dos extremos de la historia (I y II) engarzan perfectamente porque las últimas palabras enlazan con las primeras (los alaridos de la mujer y la presencia de «los demás» que, explícita o tácitamente, acusan y prenden al imbécil).

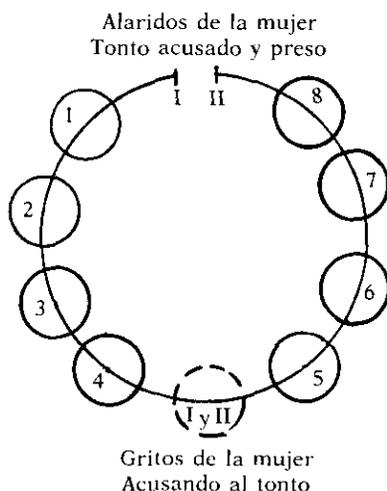
En una perfecta simetría estructural «la cuenta central del collar» repite sintéticamente el núcleo de la acción en un movimiento de «duplicación interior» de ambos extremos o «broches» de la historia; en el punto central de la narración se lee: ...su mujer gorda y semidesnuda acusaba al tonto gritando y agitando los brazos hasta que llegaron los demás»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Pág. 69.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Pág. 67.

<sup>13</sup> *Ibidem*. Pág. 67.

El siguiente gráfico sintetiza el diseño «de collar» con duplicación interior:



El crimen, nudo del conflicto, es sugerido desde las primeras páginas aunque su autora sólo sea descubierta al final. Pero el suspenso no decae porque se juega principalmente con la equivocidad de las identidades de los responsables de las acciones. El lector ignora a quién pertenecen «las manos homicidas que recogieron el arma»<sup>14</sup>; no sabe tampoco con certeza quién «Entonces descolgó la escopeta»<sup>15</sup>. Además la ambigüedad del sujeto lo lleva a confundir con el imbécil, antecedente inmediato en el texto, al amante, al que «la mujer había terminado por franquearle la puerta»<sup>16</sup>.

*«Tres mujeres»: diseño de empalme rectilíneo o de «caña de pescar»*

Anderson Imbert advierte sobre las diferencias que hay entre la «trama circular», que atañe a la estructura, y el «tema circular» del eterno retorno que puede darse en un cuento construido en línea recta<sup>17</sup>. Este último es el caso del cuento-saga «Tres mujeres», construido sobre grandes elipsis temporales que acercan y superponen, como

<sup>14</sup> *Ibidem*. Pág. 67.

<sup>15</sup> *Ibidem*. Pág. 68.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Pág. 68.

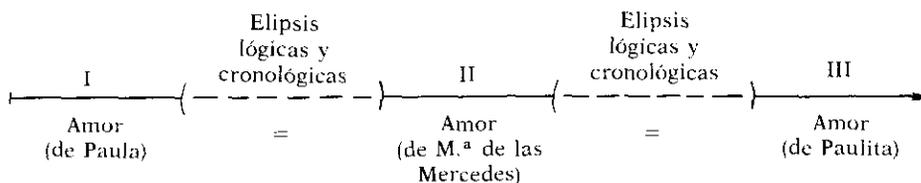
<sup>17</sup> ANDERSON IMBERT, Enrique: *Op. cit.*, págs. 226-227.

encajan unos sobre otros los tramos de una caña de pescar articulados, las distintas puestas en práctica del ritual amoroso, «uno y el mismo», reiterado a través de varias generaciones familiares. Se narran sucesivamente las historias pasionales de «la niña Paula», de «María de las Mercedes», y de «Paulita», distantes en el tiempo histórico pero superpuestas entre sí estructural y conceptualmente. En lo que hace a la estructura, el relato destaca y aproxima estos tres núcleos al sumir el resto en grandes elipsis cronológicas; desde el punto de vista conceptual, al convertirse el hecho amoroso en ritual vuelve a las tres historias una y la misma: «...el hecho de amar era único y siempre igual a sí mismo a través del tiempo»<sup>18</sup>.

La estructuración externa se basa en la simbólica unidad de lo trinitario, explícito en el propio título, y divide formalmente al relato en tres partes. Cada parte se ocupa de la aventura pasional de cada una de las mujeres, agentes del relato.

El empalme de las tres historias, cuyo diseño aproximado coincide con el que A. Imbert llama de «caña de pescar», responde a una estructura rectilínea que sin embargo sustenta un tema circular, como es el de la reiteración ritual de un mismo hecho a través del tiempo disuelto por el mito: «y en esa hipotética misma hora volvía a asomarse hoy por impulso de una memoria remota e inconsciente...»<sup>19</sup>.

El diseño gráfico es de «empalmes rectilíneos» o de «caña de pescar»:



#### «El ladrón»: diseño circular de «anillo»

En el cuento «El ladrón» el pasado próximo de la narración sitúa a «el hombre de San Juan de Quillaques», en una barraca de un ingenio azucarero, donde el calor, los mosquitos y los ronquidos de los otros zafreiros le impiden dormir. Esa noche de insomnio desencadena la retrospección en la que el agente recuerda su antigua vida en las tierras altas; y en especial, un episodio que marcó su infancia: el robo del lápiz rojo de corregir de la maestra. El cuento termina con un regreso desde

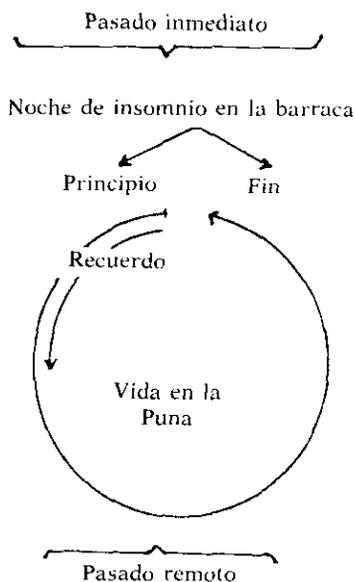
<sup>18</sup> TIZÓN, Héctor: *El traidor venerado*. Sudamericana. Bs. As. 1978. Pág. 161.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Pág. 145.

el pasado remoto al inmediato de la narración, cuando al amanecer, el agente contempla entre sus manos el viejo lápiz roto de corregir, el amuleto convocante del paraíso perdido de la Puna y del mundo añorado de su infancia.

Las primeras palabras, que indican la puesta en marcha del mecanismo del recuerdo: «San Juan de Quillaques estaba lejos, y en algunas noches al hombre le daba por pensar»<sup>20</sup>, conectan con las últimas que detienen ese recuerdo y vuelven al agente a su inmediata realidad: «Los mosquitos zumbaban en los rincones y sólo se escuchaba eso y el ronquido de algunos de los que dormían en la barraca»<sup>21</sup>. En medio, se desenvuelve la historia central —su infancia y su vida en las tierras altas— a través de una gran retrospectiva, sólo interrumpida a ratos por la presencia del «ebrio» que perfora el hilo del recuerdo y retrotrae esporádicamente la acción al pasado inmediato de la narración.

El diseño gráfico de «anillo» es el siguiente:



«Regreso»: diseño de «duplicación interior» con final convergente

En el cuento «Regreso» hay un paralelismo simbólico entre el viaje espacial del personaje que regresa a su ciudad natal y el viaje psicológico

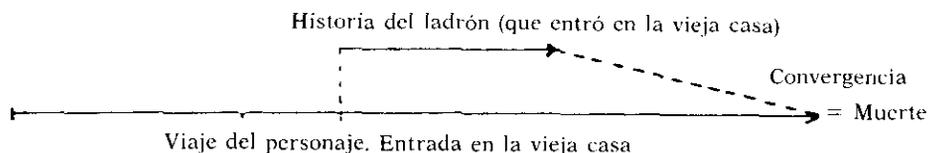
<sup>20</sup> *Ibidem*. Pág. 87.

<sup>21</sup> *Ibidem*. Pág. 94.

gico que supone la recuperación del tiempo de la infancia. En una curiosa y ambigua correlación de la antigua vivienda, es muerto, de un balazo, por el actual cuidador. Distintos elementos del primer homicidio, como las circunstancias de la muerte o el arma homicida —la misma que dio al casero el padre autoritario ante la oposición impotente de la madre—, reaparecen al final para confundir la identidad de los personajes. La equivocidad del relato insinúa que el antiguo supuesto ladrón y el actual dueño de casa resultan ser uno y el mismo. La ruptura de la lógica temporal y el final idéntico de ambos los confunde y superpone y hace que aquel oscuro incidente del pasado remoto de la infancia la muerte del intruso— sea una duplicación en el intento del relato, que anticipa prospectivamente el final luctuoso del nuevo dueño, intruso en su propia casa.

Entre las dos historias duplicadas, la muerte, que afecta de igual modo a ambos protagonistas y los confunde ambiguamente en un mismo personaje, marca una convergencia final.

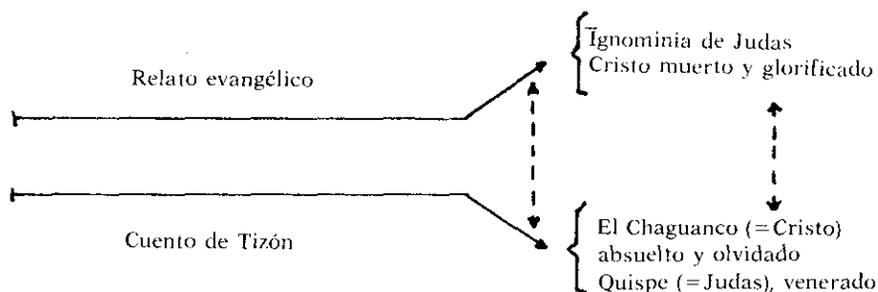
El diseño de «duplicación interior» y convergencia final es el siguiente:



#### «El traidor venerado»: diseño de paralelismo divergente

El cuento «El traidor venerado» presenta un original paralelismo entre la historia puneña de «el Chaguanco» traicionado por «Quispe» y el episodio evangélico de Cristo vendido por Judas. El paralelismo se rompe al final con desenlaces divergentes: en el relato evangélico, Cristo muere glorificado y Judas, en la ignominia, mientras que en el cuento de Tizón, el Chaguanco —alegoría de Cristo—, es absuelto y olvidado, en tanto que Quispe, el suicida, es venerado por el pueblo.

El gráfico del diseño de paralelismo con final divergente es el siguiente:



En un nivel profundo de interpretación esta estructura que intercambia el significado final de los roles bíblicos de ambos personajes tiene que ver con la peculiar teodicea de la zona, perceptible a partir de un análisis del resto del «corpus» narrativo del autor. Un clima apocalíptico de confusión y condena teológica pesa sobre la Puna, y es el responsable de que los mesías mueran aún niños, como ocurre en «Historia olvidada», o de que sean olvidados, como en el relato que nos ocupa, mientras que el pueblo, ensalza al traidor o venera como objeto sacro un simple diccionario de francés, remedo de la Biblia en manos del profeta de la novela *El Cantar del profeta y el bandido*.

#### «Parábola»: Diseño de «trenza» y de parábola geométrica

El cuento entrelaza dos historias: la griega de Targitao, tomada de un pasaje de la *Anábasis* de Jenofonte, y la puneña de un criollo apodado el «Zurdo». Las acciones de ambas historias se desarrollan en paralelo. Sus respectivos agentes transgreden una ley o un tabú, pecan contra lo sagrado. Los dos desoyen la advertencia de los dioses, explícita en el presagio del vuelo de las aves; y pierden la batalla. El griego es abatido por el ejército enemigo, el Zurdo, por las aguas del río crecido. Luego del combate, uno y otro quedan «señalados», heridos en una pierna. Finalmente ambos se encuentran con «el forastero» o «extranjero» —encarnación de la muerte—, y juegan su vida «a la taba», a la legalidad del azar. A partir del momento en que ambos aceptan el riesgo, las historias paralelas convergen: «Targitao aceptó. / El Zurdo se incorporó en señal de asentimiento»<sup>22</sup>; los dos espacios —el jujeño y el helénico— se unifican en un mismo escenario: «El ágora de Yala»<sup>23</sup>; y los dos personajes resultan ser uno y el mismo, identificados en la muerte como destino convergente, en la legalidad del azar al que am-

<sup>22</sup> *Ibidem*. Pág. 65.

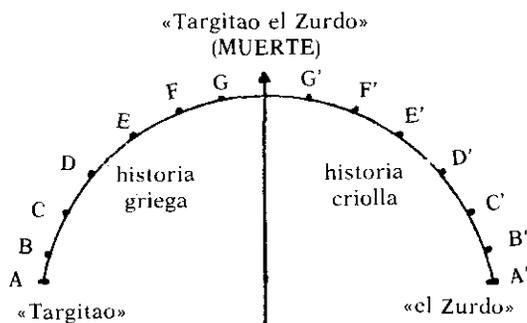
<sup>23</sup> *Ibidem*. Pág. 65.

bos se someten, auténtico motor del desenlace ya que «el síncope» sólo es una causa aparente:

«Envuelto en un piadoso poncho, Targitao el Zurdo fue llevado sin vida hacia el interior del almacén. Y cuentan que, en ese momento, alguien impensadamente arriesgó una somera explicación: —El síncope»<sup>24</sup>.

La estructura responde al título, tomado en su acepción geométrica de «parábola» como «curva abierta, simétrica respecto de un eje»<sup>25</sup>. En este sentido todos los acontecimientos y elementos de la historia griega tienen su correspondencia en la historia criolla, y convergen en el eje central, en el punto en el que la muerte revela que Targitao y el Zurdo son una misma persona.

El diseño de «parábola» es el siguiente:



La simetría que repite los elementos A, B, C, etc., de la historia griega en A', B', C', etc., de la historia criolla atañe a los niveles semántico, agencial, funcional, etc., que oponemos minuciosamente en el siguiente esquema<sup>26</sup>:

<sup>24</sup> *Ibidem*. Pág. 67.

<sup>25</sup> *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. Espasa-Calpe. Madrid. 1970. Pág. 947.

<sup>26</sup> Los números del esquema indican directamente el número de página de Tizón Héctor. *El traidor venerado*, en la edición antes citada.

## HISTORIA GRIEGA

## HISTORIA CRIOLLA

A - Targitao	{ agente }	A' - el Zurdo
B - Bátide	{ enamorada }	B' - Paulina «una de las dolientes»
C - «Se habían lanzado al combate sin haber hecho ofrendas a los dioses» (63)	{ transgreden ley }	C' - el Zurdo había resuelto prolongar el asedio, a pesar de la tormenta» (57)
D - «Fuimos soberbios ante el vuelo del águila. Un águila volando a la izquierda del ejército...» (63)	{ desoyen presagios divinos }	D' - «y pudo ver un ave oscura cruzarse oblicuamente en su camino. Pero ningún recelo lo detuvo» (57)
y		
E - Los caballos tenían miedo (...) los aurigas fueron destrozados» (63)	{ otras advertencias }	E' - «el Zurdo apuró el caballo que se resistía (...) y el jinete salió despedido por el pescuezo para caer dentro de la corriente» (61)
F - «A media tarde fueron emboscados y luego de una hora de feroz combate los cuerpos muertos casi obstruían la corriente del río» (63)	{ batalla y derrota }	F' - «el Zurdo comenzó a debatirse contra las aguas (...) Era imposible nadar...» (61)
G - «...estas aguas que no cesan de fluir, como la sangre, salpicándome la armadura» (62)	{ simbología del agua }	G' - «Observó el río, (...) las aguas, la mirada remontándose río arriba hasta un punto indeterminado en que la corriente desaparece (62)
H - «invicto hasta la luna de anoche...» (62)	{ simbología de la luna }	H' - «...última imagen de una luna muerta» (62)
I - «Sobre la playa...» (62)	{ escenario }	I' - «...contra una piedra de la orilla (...) arena... (61)
J - «Targitao herido (...) inválido desde ahora» (62) «otra (flecha) se le clavaba en el hombro izquierdo» (63)	{ heridos y señalados físicamente }	J' - «se dio cuenta de que sangraba de una ceja y, al mismo tiempo, al querer arrastrarse hacia la arena sintió dolor en la pierna izquierda» (63)
K - «las lavanderas golpean las piedras y sus gestos son máscaras fluctuantes en el agua donde antaño lavaron los cadáveres» (56)	{ lavado luctuoso }	K' - «las mujeres enlutadas, lavando. Las mujeres observaron al Zurdo, sin saludarlo; golpeaban desacompañadamente sobre las piedras»

<p>L - «Se pierde el sol y la luz comienza a abandonar el desierto campo de batalla» (62)</p>	<p>{ atmósfera premonitoria }</p>	<p>L' - «Se pierde el sol y el Zurdo se incorpora. Quizás sólo él se entera que ha llegado alguien» (64)</p>
<p>M - «—Oh, extranjero —exclamó Targitao desde el suelo (...) devuélveme a la vida separándome la cabeza con mi propia espada.» (64-65)</p>	<p>{ La Muerte: un extranjero }</p>	<p>M' - «El forastero ata su caballo (...) Pero el Zurdo sabía algo más. Era el mismo jinete que le había salvado del río.» (64)</p>
<p>N - Como mendigo anciano y roto pero con «bastón resplandeciente» (65)</p>	<p>{ La Muerte: con atributo simbólico }</p>	<p>N' - Como gaucho impecable y lleva «reluciente vaina de tres puntas» (64)</p>
<p>Ñ - «El que de pronto se había aparecido a unos diez pasos del soldado caído» (65)</p>	<p>{ aproximación de La Muerte }</p>	<p>Ñ' - «El forastero avanza; a unos diez pasos se detiene y lo saluda con los ojos» (64)</p>
<p>O - «No estás en condiciones, Targitao, de batirte con nadie; tu lanza está destrozada, perdida tu espada poderosa y las fuerzas no te responden» (65)</p>	<p>{ desvalimiento de la víctima }</p>	<p>O' - «Y en ese mismo momento entró el Zurdo. Renqueaba de pierna izquierda pero lo disimulaba. No llevaba cuchillo ni cinturón. Estaba pálido» (60)</p>
<p>P - «Jugaremos tu suerte a la taba. Según de qué lado caiga el hueso podrás reunirse con tu ejército, o serás mi obediente esclavo, para siempre» (65)</p>	<p>{ pacto con La Muerte jugar el destino a la taba }</p>	<p>P' - «Pero el zurdo, como buen pagador (...) sostuvo su promesa: ahora estaba sano (...) y cumpliría su palabra; y, como debía ser un hueso neutral...» (64)</p>

FINAL CONVERGENTE

Q - «Targitao aceptó» (65)

aceptación

Q - «El Zurdo se incorporó en señal de asentimiento» (65)

escenario  
unificado

R - «El ágora

de Yala» (65) - R'

tiempo  
unificado

S - «Este es el  
trance final,  
hijo de As-  
cálo...»

«Es el turno del - S'  
Zurdo (...) El al-  
ma está pronta  
a salir...» (66)

#### CLIMAX

«la parábola (...) en el  
aire, en la historia, en  
ese instante inmortal y  
rotundo» (66)

#### CONVERGENCIA

«y el veredicto se cumple:  
la taba está en el suelo» (66)

#### FIN UNIFICADOR

«Tergitao el Zurdo fue llevado sin vida...» (67)

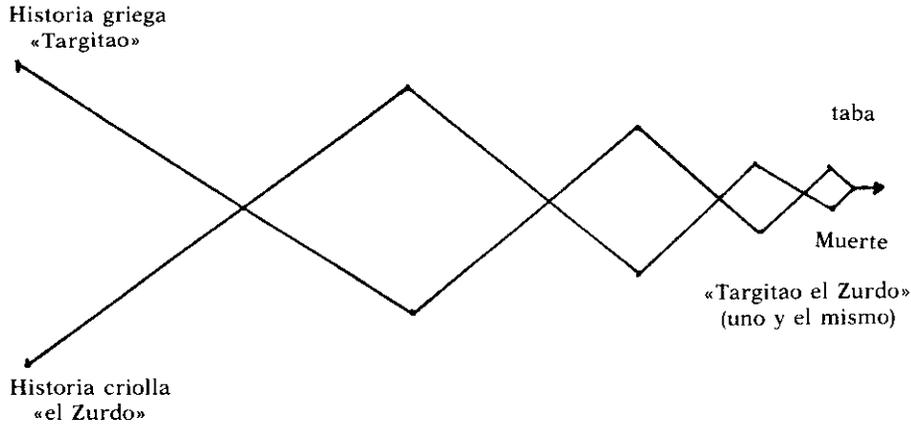
El diseño de «parábola» es preponderante porque no sólo está implícito en la estructura, sino explícito tanto en el título como en el clímax de la acción «el brazo comienza a describir un sector de arco en el vacío, la parábola, el ademán de pronto están allí en el aire, en la historia, en ese instante inmortal y rotundo»<sup>27</sup>.

El diseño «de trenza» sirve para completar la imagen gráfica de la compleja estructura de este cuento en el que las acciones de las dos historias se alternan como en una trenza. El paralelismo temático, segmentado, converge al final en el punto en el que los dos agentes de las distintas historias se vuelven uno sólo: «Targitao el Zurdo». Los episodios de una y otra historia, que al comienzo son largos y nítidamente separados, se van acortando y entrelazando más ceñidamente hacia el final, para terminar, como la trenza, en un mismo punto convergente.

El gráfico del diseño «de trenza» con convergencia final es el siguiente:

---

<sup>27</sup> *Ibidem*. Pág. 66.



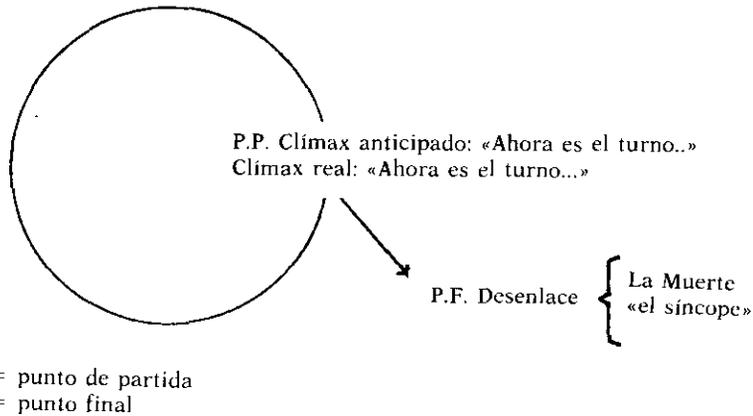
La riqueza morfológica del cuento presenta un tercer diseño que no excluye sino, por el contrario, completa a los dos anteriores. Se trata de una estructura «circular» que comienza con el episodio del clímax, o sea con el momento de máxima tensión en el que el personaje se dispone a lanzar la taba que decidirá su suerte. Luego de esta anticipación del clímax el relato da una vuelta completa y el final conecta con el principio, reiterando inclusive las mismas palabras textualmente: «Ahora es el turno del Zurdo»<sup>28</sup>. Inmediatamente después de la unión de estos dos extremos álgidos de la narración, viene el desenlace: la muerte ritual, decidida por el azar en cumplimiento de un pacto, y que responde a una extraña y compleja concepción filosófica en la que se unen nociones de albedrío y destino.

El final (exterior al círculo) que cierra el cuento introduce un nuevo interrogante, o en todo caso una nueva ambigüedad. «El síncope», «somera explicación», es un pretexto, un mero rótulo externo, o la verdadera realidad del hecho según se lo juzgue desde la lógica mítica interior al cuento, o desde la lógica «occidental»: «Y cuentan que, en ese momento, alguien, impensadamente arriesgó una somera explicación: —El síncope»<sup>29</sup>.

El diseño «circular» con desenlace extrínseco en el siguiente:

<sup>28</sup> *Ibidem*. Págs. 57 y 66.

<sup>29</sup> *Ibidem*. Pág. 67.



El «diseño» circular sustenta a su vez el «tema» circular, recurrente en la obra de este autor. El eterno retorno, el gesto repetido ritualmente a través del tiempo, la causalidad de destino y azar como factores no excluyentes, sino complementarios, el acontecimiento inmortal frente al «cuerpo transitorio», son conceptos claves de esta concepción filosófica, combinados con destreza en el párrafo del clímax:

«el brazo comienza a describir un sector de arco en el vacío, la parábola, el ademán de pronto están allí, en el aire, en la historia, en ese instante inmortal y rotundo. Y mientras tanto, el alma está pronta a salir de ese cuerpo transitorio»<sup>30</sup>.

Este cuento, al combinar tres diseños diferentes —parabólico, de trenza y circular—, ofrece una entramada variedad semiótica que enriquece su significación.

La diversidad y complejidad de diseños, puesta de manifiesto precedentemente, es el saldo del análisis comparativo de la cuentística de Héctor Tizón. A cada cuento corresponde una estructura distinta (ya sea simple o compuesta), y esto demuestra, además de una verdadera reflexión sobre la técnica narrativa, una factura elaborada, cuidada con minucia, que disimula su virtuosismo en el entramado para lograr que el resultado aparezca simple y directo, sin artilugios de superficie que lo distraigan de su primaria condición de narrar, de contar algo.

Esa diversidad estructural está reclamada por la conflictividad agencial que se traduce en proliferación de acciones; combinadas en complicadas relaciones. Los agentes actúan en distintos frentes y crean

<sup>30</sup> *Ibidem*. Pág. 66.

situaciones ambigüas y plurales, los acontecimientos se multiplican y las acciones se entrecruzan. De esta complejidad resulta la eficacia narrativa de los cuentos que, múltiples en niveles significativos, ofrecen varias posibilidades de lectura. Una de esas posibilidades, por suerte no la única, genera diagramas, citas al pie de página, jerga especializada, etc.; otra produce, afortunadamente, el placer de la lectura.

LEONOR FLEMING FIGUEROA  
Universidad Complutense de Madrid  
(España)